

Jana Sterbak
Trompe-l'oeil vénitien
Jana Sterbak
Trompe-l'oeil in Venice

Alain Laframboise

Number 77, 2007

Tourisme culturel
Cultural Tourism

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20476ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laframboise, A. (2007). Jana Sterbak : trompe-l'oeil vénitien / Jana Sterbak: Trompe-l'oeil in Venice. *Ciel variable*, (77), 19–21.

Artiste canadienne d'origine tchèque, **Jana Sterbak** vit et travaille à Montréal et à Barcelone. Depuis 1978, elle expose régulièrement au Canada et à l'étranger une œuvre multiforme centrée sur le corps humain. Son travail a été présenté lors de nombreuses expositions individuelles notamment au Museum of Modern Art de New York, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en France, à la Galeria Antoni Tàpies de Barcelone, au Museum of Contemporary Art de Chicago et au MOLMA Kunsthall de Suède.

Jana Sterbak is a Czech-born Canadian artist who lives and works in Montreal and Barcelona. Since 1978, her works have been regularly exhibited in Canada and abroad. She has employed a wide range of media to build a corpus focused on the human body. She has had numerous solo exhibitions around the world, including at the Museum of Modern Art of New York, the Musée d'art moderne in Saint-Étienne, France, the Galeria Antoni Tàpies in Barcelona, the Museum of Contemporary Art in Chicago, and the MOLMA Kunsthall in Sweden.



Jana Sterbak: Trompe-l'œil vénitien

PAR ALAIN LAFRAMBOISE

Les vidéogrammes ici reproduits ont été extraits de *Waiting for High Water*. Empruntons d'abord cette description qui a le double mérite d'être claire et succincte pour décrire cette œuvre :

Waiting for High Water est la deuxième partie d'un projet d'installation à projections multiples présentant une « composition » vidéographique réalisée avec l'aide d'un chien nommé Stanley, utilisé comme porteur d'un dispositif de prise de vue. / La première partie de ce projet, intitulée *From Here to There* et filmée dans le golfe du Saint-Laurent durant l'hiver 2002-2003, a été réalisée pour le pavillon du Canada lors de la cinquantième édition de la Biennale de Venise. [...] *Waiting for High Water* a été vue pour la première fois en 2005 dans le cadre de la première Biennale internationale d'art contemporain de Prague. / [...] *Waiting for High Water* est une triple projection sur plan unique. Une seule caméra miniature a été installée sur le dessus de la tête de Stanley pour le tournage de la première partie du projet alors qu'un dispositif de trois caméras a été utilisé pour le tournage de *Waiting for High Water*¹.

Sachant cela, le spectateur comprend mieux le caractère particulier des vidéogrammes de *Waiting for High Water* résultant des angles de caméra et des cadrages particuliers obtenus par Stanley, le « cameradog », opérateur, à son insu, des prises de vue ensuite sélectionnées par l'artiste. Ainsi l'opérateur a un nom, un équipement *hi-tech*, un plateau de tournage où circuler et, quoi qu'il fasse, il s'exécute en fonction du scénario (projet) de sa réalisatrice. Il parcourt un des hauts

lieux du tourisme culturel, parmi les plus saturés qui soient, par l'art et la littérature: Pétrarque, Montaigne, Byron, Chateaubriand, Goethe, Proust, Rilke, Mann et Brodsky² figurent parmi les chantres qui ont célébré la Sérénissime, ses habitants aussi bien que les architectes et les artistes qui y ont œuvré à travers les siècles. Mais Stanley ne voit pas en Venise ce lieu de tant de condensations culturelles. En un sens, ce regard à hauteur de chien nous prive de Venise, mais a-t-on besoin qu'elle nous soit montrée, une fois de plus, à hauteur d'homme ou de ballon comme au XVIII^e siècle, ou encore d'hélicoptère?

Hubert Damisch a retenu du projet de Sterbak cette question de la hauteur du regard ; le viseur, soit les trois caméras harnachées à la tête du chien, entraînant une vue sur le monde rapprochée du sol, animalisée.

Avant d'en arriver aux vidéogrammes, parlons un instant de la bande vidéo. Damisch n'a pu s'empêcher de faire le rapprochement avec *L'homme à la caméra*, l'œuvre de Dziga Vertov (1896-1954), ce réalisateur soviétique membre fondateur du groupe des *kinoks*, qui voulaient saisir la vie, fixée à l'improviste par l'œil impartial de la caméra. Jean Mitry a commenté l'épisode: « Le réalisateur s'effaçant derrière l'objectivité absolue – ou tenue pour telle – de la caméra enregistre une quantité de documents à partir d'un thème assez vague qui servait de fil conducteur. L'art consistait simplement à « cadrer » les prises de vues, à les ordonner et à les monter »³.

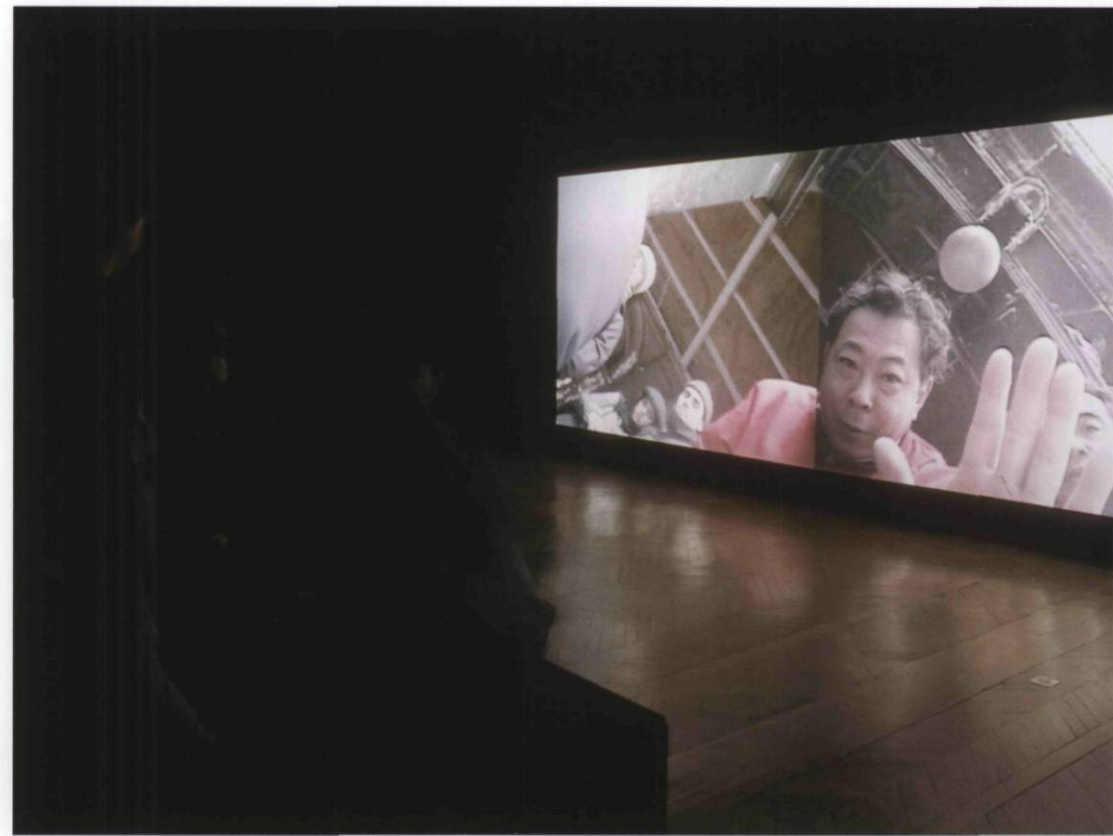
Ajoutons que les expériences de Vertov contribuèrent grandement à souligner l'importance du montage, entendu comme une « organisation du hasard » ; il permettait de rendre ou de donner du sens aux images enregistrées. Par la suite, Lev Koulechov, au « Tecknikum » de Moscou, allait montrer à ses élèves que « Le film – du moins son développement émotionnel ou dialectique – se construisait dans l'esprit du spectateur à partir de l'organisation formelle des images. » Il leur ferait mesurer l'ampleur de la « capacité psychologique » de ces relations des images à l'esprit du spectateur. Il leur apprendrait que « le mécanisme du montage apparaît [...] comme le calque des opérations de la conscience, c'est-à-dire du jugement que l'on porte incessamment sur le monde et sur les choses »⁴.

Sterbak, grâce à la technologie contemporaine, a, pourrait-on dire, trouvé un opérateur plus objectif que celui de Vertov et s'est autorisé, pour son installation vidéo, des libertés de montage que lui aurait peut-être enviées Koulechov. Les vidéogrammes, réalisés à l'aide du même dispositif en triptyque que l'installation, en conservent le considérable impact visuel. Le caractère inusité du point de vue et des cadrages, l'horizontalité inhabituelle des photographies retiennent une large part du pouvoir de suggestion du montage vidéographique à trois canaux de l'installation, le même caractère déstabilisant, mais en effaçant, sans pourtant les dissimuler complètement, les sutures entre les trois plans qui créent une vue panoramique.

La pratique touristique peut entraîner à produire du reportage culturel, du documentaire et ce qu'on appelle du film d'art. Toutes ces formes appartiennent à des langages convenus. C'est ainsi que les choses prennent de la consistance, de la « réalité ». Ainsi également qu'elles se définissent et se répartissent. C'est encore dans ce contexte qu'on définit ce qui relève de la conduite artistique et par conséquent ce qui consacre l'artiste. Car la croyance réclame des définitions et des territoires bien nets.

Si (...) pour s'ouvrir aux multiplicités qui le traversent, aux intensités qui le parcourent, le corps avait besoin de s'inventer d'autres situations, des approches obliques pour découvrir ce qu'il est et ce qu'il peut être, devenir.

Mais il y a lieu de parler autrement, de créer ce qu'on appelle sa « réalité » autrement. Créer, pour Jana Sterbak, ne veut pas d'abord dire travailler avec des lignes, des couleurs, des volumes, des espaces. L'ensemble de sa production le fait assez voir. Dans celle-ci, les agencements, associations-dissociations, les modalités comptent davantage que ce qui serait de l'ordre de la représentation. La forme importe toujours moins que les perceptions, les effets, les affects qu'elle suscite. Pas de représentation (d'imitation) pas plus que d'identification à l'animal dans *Waiting for High Water*. Ce que l'artiste tente, c'est un rapprochement avec le mouvement, les arrêts et départs du corps de l'animal qui s'informe « oculairement » de sa situation dans un environnement qu'il explore. Un rapprochement, fût-ce au moyen d'un dispositif dont le caractère prothétique fait qu'il n'appartient ni à l'humain ni à l'animal. *Waiting for High Water* serait donc une tentative d'établissement d'un entre-deux. La technologie humaine rencontrant une conduite animale qu'elle serait peut-être



capable de simuler mais incapable de reproduire. Tentative, amorce de communication entre deux espèces, partagées avec le spectateur.

Ce que pratique Jana Sterbak ne consiste pas à imiter l'animal ou à s'identifier à lui, ni à établir des correspondances entre celui-ci et le promeneur humain. C'est plutôt un pont qui est posé entre deux formes, deux rapports hétérogènes à un environnement urbain spécifique, une connexion. Le « regard » du chien, tel que nous l'imaginons est autant le résultat d'observations

conçoint? Si le désir passait par un agencement différent du corps? Si l'expérimentation empruntait, créait d'autres circuits? Si, comme le fait Sterbak, pour s'ouvrir aux multiplicités qui le traversent, aux intensités qui le parcourent, le corps avait besoin de s'inventer d'autres situations, des approches obliques pour découvrir ce qu'il est et ce qu'il peut être, devenir? Qui pourra alors nier qu'il peut y avoir de la pensée hors de la philosophie?

Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal: non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent. De quel droit ne parlerai-je pas de la médecine sans être médecin, si j'en parle comme un chien?⁵

scientifiques que celui de nos affabulations, mais l'expérience qu'est *Waiting for High Water* implique une modification du regard que nous portons sur le monde, l'intuition, à défaut de la participation, à une « nature » qui nous est étrangère. L'animal familier qu'est Stanley entraîne sa maîtresse vers une expérience de ce qui est pour lui l'inconnu. Mais le chien de l'artiste, pour elle comme pour nous, appartient surtout à l'espèce et à la réalité animales.

Il s'agit ici d'aller au-delà des rapports symboliques homme-animal tels qu'on les connaît (ou les imagine...) dans nos sociétés et d'entrevoir, hors de nos affects humains et de nos subjectivités, une facette d'une réalité qui nous échappe. Appelons cela tourisme, si l'on veut, ou mieux ébauche d'incursion dans l'univers, sinon interdit, du moins peu accessible de l'animalité à travers les distorsions inévitables de l'œil humain.

Si, pour parler comme Deleuze, le tourisme devenait affaire d'intensités? Si, pour cela, il opérait hors du champ fabriqué du corps organique, tel qu'on le

¹ Extrait du texte de Catherine Bédard, commissaire de l'exposition, paru dans *Waiting for High Water*, avec un texte d'Hubert Damisch intitulé « L'animal à la caméra – Stanley's video », collection Esplanade, Centre culturel canadien à Paris, 2006, p. 31. ² Joseph Brodsky (1940-1996), poète américain d'origine russe, devenu citoyen américain en 1977. Prix Nobel de littérature en 1987. En 1992 il publia *Aqua Alta* auquel Jana Sterbak fait allusion dans le titre de son installation. ³ Jean Mitry, *Histoire du cinéma 2* (1915-1925), Paris, Éditions universitaires, 1969, p. 504. ⁴ *Ibid.*, p. 505. ⁵ Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole » dans Michel Cressole, *Deleuze*, Paris, Éditions universitaires, « Psychotèque », 1973, p. 117.

Alain Laframboise poursuit une recherche artistique sous forme de montages tridimensionnels (ses boîtes) et de photographies qui explorent les modalités de la représentation. Il enseigne également l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal. Ses œuvres figurent dans de nombreuses collections privées et publiques. Il est représenté par la galerie Graff à Montréal.

Jana Sterbak: Trompe-l'œil in Venice

BY ALAIN LAFRAMBOISE

The videograms reproduced here are excerpted from *Waiting for High Water*. Let's start with a clear, succinct description of the piece by Catherine Bédard, curator of the exhibition:

Waiting for High Water is the second part of a multiple-projection installation presenting a videographic "composition" produced with the assistance of a dog named Stanley, who was used as the camera operator.

The first part of this project, titled *From Here to There* and filmed in the Gulf of St. Lawrence in the winter of 2002–03, was produced for the Canada pavilion at the fiftieth edition of the Venice Biennale... *Waiting for High Water* was seen for the first time in 2005 during the first Prague International Biennale of Contemporary Art.

... *Waiting for High Water* is a triple projection on a single plane. A single miniature camera was attached to the top of Stanley's head to shoot the first part of the project, while a three-camera device was used to shoot *Waiting for High Water*.

Knowing this gives viewers a better understanding of the particular nature of the videograms in *Waiting for High Water*, which results from the camera angles and specific framings obtained by Stanley, the "camera-dog," the unsuspecting capturer of visual sequences subsequently sorted through by the artist. Thus, the camera operator has a name, a piece of high-tech equipment, a set through which to move, and whatever he does is performed as part of the script (project) of his director. He travels around one of the premium sites of cultural tourism, one of the most saturated with art and literature: Petrarch, Montaigne, Byron, Chateaubriand, Goethe, Proust, Rilke, Mann, and Brodsky² are among the bards who have celebrated the Serene City, its inhabitants, and the architects and artists who have worked there over the centuries. Stanley, however, does not see Venice as the site of a myriad of cultural condensations. In this sense, the dog's-eye view deprives us of Venice; but do we really need to see it yet again through human point of view, or from a balloon, as in the eighteenth century, or from a helicopter?

Hubert Damisch has discussed Sterbak's project with regard to the height of the gaze: the viewfinder – the three cameras harnessed to the dog's head – entails a view of the world that is close to the ground, animalized. Before talking about the videograms, let's talk a bit about the video. Damisch cannot help but make a comparison with *The Man with a Movie Camera*, a film by the Soviet director Dziga Vertov (1896–1954). Vertov was one of the founders of the Kinoks, a group that wanted to capture life as it happened through the impartial eye of the camera. Jean Mitry commented on their technique: "The director, obscuring himself behind the absolute objectivity – or what passes for it – of the camera, recorded a quantity of documents based on a fairly vague theme that served as a guideline. The art consisted simply of 'framing' shots, putting them in order, and editing them together."³

Vertov's experiments were instrumental in emphasizing the importance of editing – understood as the "organization of chance" – which made it possible to convey

or give meaning to recorded images. Later, Lev Kuleshov, at the Moscow Technikum, showed his students that "a film – at least its emotional or dialectical development – is constructed in the viewer's mind starting from the formal organization of images." Kuleshov had his students measure the impact of the "psychological capacity" of these relationships among images on the viewer's mind. He taught them that the "editing procedure appears . . . as the tracing of workings of the conscience – that is, of the judgment that one constantly makes about the world and about things."⁴

Thanks to contemporary technology, Sterbak has found, one might say, a more objective operator than

...the dog's-eye view deprives us of Venice; but do we really need to see it yet again through human point of view...

Vertov's and has allowed herself to take liberties with editing that Kuleshov might have envied. The videograms, made from the same triple-camera device as the installation, have a similarly significant visual impact. With their unusual points of view and framings and their uncommon horizontality, the photographs retain much of the suggestive power and destabilizing character of the three-channel videographic montage in the installation, but they blur — without concealing completely — the sutures between the three shots that create a panoramic view.

Tourism may lead to the production of cultural reportage, documentary, and what is called art films. All of these forms belong to agreed-upon languages. This is how things gain consistency, "reality." It is also how they are defined and shared. And it is in this context that we define what an art practice is and, as a consequence, what an artist is. Belief, after all, demands very clear definitions and territories.

But there is room to speak of other things, to create differently what could be called "one's own reality." For Sterbak, creating does necessarily not mean working with lines, colours, volumes, spaces. In her body of work, arrangements, associations/dissociations, and methods are more important than order of representation. Form is always subordinate to the perceptions, effects, and emotions that she induces. There is no representation (imitation) of or identification with the animal in *Waiting for High Water*. What the artist is attempting is a rapprochement with the movements, the stops and starts, of the animal's body as it gathers "ocular" information of its position on an environment that it is exploring. The rapprochement does take place, even though it is through a device that, due to its prosthetic nature, is part of neither the human nor the animal. *Waiting for High Water* might thus be an attempt at establishing an "in-between." Human technology combined with animal behaviour may be capable of simulating, but it is incapable of reproducing. This early attempt at communication between two species is shared with the viewer.

Sterbak's practice does not consist of imitating or identifying with the animal, or of establishing correspondences between it and a walking human. Rather, a bridge is built between two forms – two heterogeneous relationships – through connection with a specific urban environment. The dog's "gaze," as we imagine it, is as much the result of scientific observations as of our fabrications, but the experiment that is *Waiting for High Water* implies a change in how we look at the world – an intu-

ition of, if not participation in, a "nature" that is foreign to us. The familiar animal that is Stanley leads his mistress toward an experience of something that is unknown to him. But the artist's dog, for her as for us, belongs mainly to the animal species and to animal reality.

This work is about overriding symbolic human–animal relationships as we know (or imagine) them in society and glimpsing, beyond our human emotions and subjectivities, at a facet of a reality that escapes us. Let's call it tourism, if we wish – or, better, a hint of an incursion into the world, if not forbidden, at least almost inaccessible, of animal-ness – through the inevitable distortions of the human eye.

What if, as Deleuze might say, tourism were to become an affair of intensities? What if, to do this, it operated outside the fabricated field of the organic body, as we conceive it? What if desire were conveyed through a different arrangement of the body? What if experimentation led to or created other circuits? What if opening oneself, as Sterbak does, to the multiplicities and intensities that pass through the body meant that it needed to invent other situations for itself – oblique approaches to discovering what it is and what it might be or become? Who could then deny that there may be thought outside of philosophy?

The problem is not that of a human being this or that, but rather of an unhuman future, a universally animal future: not thinking of ourselves as beasts, but undoing the human organization of the body, each discovering his own zone and the groups, populations, and species that inhabit it. By what right will I talk not of medicine without being a physician, if I talk about it like a dog?⁵ Translated by Käthe Roth

1 Catherine Bédard, essay in the *Waiting for High Waters* catalogue, which also has an essay by Hubert Damisch titled "L'Animal à la caméra – Stanley's video" (Paris: Canadian Cultural Centre, collection Esplanade, 2006), p. 31 (our translation). 2 Joseph Brodsky (1940–96), a poet born in Russia who became a U.S. citizen in 1977. Winner of the Nobel Prize for literature in 1987. In 1992, he published *Aqua Alta*, to which Jana Sterbak alludes in the title of her installation. 3 Jean Mitry, *Histoire du cinéma 2* (1915–1925) (Paris: Éditions universitaires, 1969), p. 504 (our translation). 4 *Ibid.*, p. 505. 5 Gilles Deleuze, "Lettre à Michel Cressole," in Michel Cressole, *Deleuze* (Paris: Éditions universitaires, "Psychotèque," 1973), p. 117 (our translation).

Alain Laframboise carries out an artistic investigation of three-dimensional structures (his boxes) and photographs that explore the mechanisms of representation. He teaches art history and theory at the Université de Montréal. His works are included in numerous private and public collections. In Montreal, he is represented by Galerie Graff.