

Diffractions baroques chez Jana Sterbak

Par Walter Moser

Avec chaque installation ou performance, Jana Sterbak surprend, avec chaque œuvre elle déplace son propos, se situe là où on ne l'attend pas. À revoir son œuvre déjà considérable qui s'étend sur plus de vingt années, c'est d'abord ce dynamisme qui frappe: sa versatilité conceptuelle, son agilité esthétique, l'effet de surprise qui se renouvelle.

Et pourtant on a nettement aussi l'impression que cette œuvre développe ses propres constantes, que certains enjeux y reviennent et se confirment, quelque variées que soient par ailleurs leurs manifestations concrètes. Un parcours d'artiste, attribuable à une signature, se dessine ainsi et s'affirme. Aussi a-t-on déjà relevé chez Jana Sterbak plusieurs lignes de force: des thèmes récurrents (le corps humain et ses „enveloppes“); la constitution précaire du sujet et la fragilité des intersubjectivités; l'être humain aux prises avec des dispositifs techniques, son ironique contrôle-et-dépendance de toutes sortes d'échafaudages et montures¹ – des plus simples aux plus sophistiqués – dont on ne sait pas s'ils sont ajoutés, et donc détachables, ou font constitutivement partie de notre condition historique.

On a également repéré dans cette œuvre les échos de certaines traditions de la modernité esthétique: elle est post-avant-gardiste tout en s'inspirant de certains gestes des avant-gardes historiques; son économie dans le déploiement des moyens pour articuler un propos artistique dialogue avec une esthétique minimaliste sans qu'elle adopte pour autant le projet d'une formation historiquement établie; et elle reste fidèle, à travers ses variations, au principe conceptualiste qui situe le travail de l'idée sur la scène où nos sens entrent en contact avec un monde matériel savamment „installé“ par l'artiste. Finalement, on a reconnu dans son œuvre une tradition d'humour et d'ironie mitteleuropéens que certains critiques ont relié à l'origine tchèque de Jana Sterbak.

¹ J'essaie ainsi de paraphraser le terme de *Gestell* qu'utilise Heidegger dans „L'époque des visions du monde“ (dans Les Chemins qui ne mènent nulle part) pour résumer le statut de la technique moderne dans notre situation ontique. Je pense en particulier aux échafaudages dans lesquels est pris le sujet humain masculin (Sisyphé II, Condition), et plus souvent encore féminin (Télécommande), sans pouvoir en sortir.

Diffractions de la puissance du baroque

J'aimerais, pour ma part, retracer une autre tradition esthétique puissante qui soustend et traverse l'œuvre de Jana Sterbak, non pas comme une influence lourde, voire paralysante,² et encore moins comme un modèle à suivre, mais comme une stratégie esthétique profonde dont les survivances s'activent par intermittence dans cette œuvre protéenne. Il s'agit de la tradition esthétique baroque, dont il est proposé ici de capter les modalités de manifestation par le terme de diffraction. Mais comment relier une démarche, que je viens de qualifier de post-avant-gardiste, à une esthétique pré-moderne? Il existe en fait un grand récit de l'histoire culturelle qui identifie le baroque comme l'autre de la modernité, une altérité esthétique instrumentalisée, au 17^e siècle, par des agents opposés à la modernité (l'aristocratie, la contre-réforme, la monarchie). La modernité aurait ensuite, en instaurant son propre projet esthétique, refoulé cette altérité comme son autre irrationnel et pathétique sinon pathogène. Ce n'est que récemment que d'autres récits ont été élaborés, permettant de penser le baroque autrement: par exemple, comme une révolution esthétique majeure, une modernité esthétique qui aurait radicalement changé la conception de l'œuvre elle-même et surtout l'interaction que l'œuvre d'art est capable d'établir avec son récepteur. Dans les deux cas, on reconnaît dans le baroque une performativité qui permet en fait de relier cette esthétique à des tendances contemporaines sans avoir recours au grand récit du retour du refoulé de la modernité.

J'activerai donc ici plutôt le récit d'une persistance intermittente du baroque qui lui accorde une efficacité continue, malgré ses moments de disgrâce et d'oubli actif; le baroque esthétique serait historiquement présent sur le mode d'une alternance entre disparition et résurgence.³ On lui reconnaît une puissance⁴ capable d'agir au-delà de l'époque de son élaboration historique, une puissance qui n'a pas épuisé tout le potentiel de ses réactivations historiques. Adoptant une thèse plus osée, puisque quelque peu

² Jana Sterbak a elle-même donné une forme artistique à une telle „anxiety of influence“ (cf. Harold Bloom: *Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1973) dans ses œuvres Pourquoi ne puis-je être Giacometti? et Absorption. Work in Progress, 1995 où elle représente sa relation complexe à Joseph Beuys.

³ Cf. Goyer, Nicolas et Walter Moser (éds.) Résurgences baroques. Les trajectoires d'un parcours transculturel, Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

⁴ Cf. Bukdahl, Else Marie et Carsten Juhl (éds.), Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités, Paris: Galilée, 1996.

anachronique, on peut même affirmer que, au contraire, cette puissance ne connaîtra son plein essor, et son véritable accomplissement que grâce aux technologies modernes lui donnant accès à des réalisations esthétiques à la hauteur du projet historique initial.

Parler de diffractions baroques dans l'œuvre de Jana Sterbak c'est donc lui donner une profondeur historique bien au-delà des avant-gardes et autres mouvements artistiques du 20^e siècle, mais tout en affirmant sa radicale contemporanéité esthétique, qui est alors vue comme la réactivation intermittente d'aspects bien spécifiques de la puissance baroque. Pour clarifier les enjeux, il faut bien reconnaître que Jana Sterbak ne s'est pas elle-même réclamée de l'esthétique baroque, que ce soit sur le mode d'un retour au baroque ou d'un retour du baroque comme l'ont articulé et assumé des artistes aussi divers que les cinéastes Derek Jarman, Peter Greenaway ou encore Raul Ruiz, les écrivains Severo Sarduy, Alejo Carpentier et, parmi bien d'autres, les artistes latinoaméricains qui ont participé, en 2000 au Musée d'Art Contemporain de San Diego, à l'exposition Ultra Baroque. Aspects of Latin American Art.⁵ Et pourtant, l'artiste nous invite elle-même à élaborer une telle lecture de son œuvre par les clins d'œil qu'elle fait à diverses traditions esthétiques. De la manière la plus explicite, on trouve ces clins d'œil dans les titres de Jana Sterbak. Ainsi, le mot „Vanitas“ dans le titre Vanitas: Robe de chair pour albinos anorexique renvoie sans ambages à un topos par lequel les baroques désignaient l'instabilité ontologique que leurs œuvres mettaient en scène. Le second élément du titre, relié à une anecdote biographique, recontextualise l'élément baroque en le mettant en rapport avec une pathologie psycho-culturelle bien de notre temps.

Une emblématique dissonante

La plupart des titres de Jana Sterbak sont sémantiquement pleins, pas de simples numérotages ni des étiquettes d'identification. Ils ne sont pas surajoutés à l'œuvre, mais participent à part entière à la production de sens qui y a lieu. En cela, ils réactivent la tradition de l'emblématique baroque. L'emblème est un genre mixte qui se situe entre le langage et l'image. Il se compose d'une *inscriptio* qui est son thème ou sa devise, d'une

⁵ Le catalogue, portant le même titre, a été préparé par Elisabeth Armstrong et Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000).

image (*pictura*) qui en offre une représentation picturale, souvent puisée dans un répertoire iconique alimenté de survivances lointaines, et d'une *subscriptio* qui explicite, dans le médium du langage, la relation entre *inscriptio* et *pictura* sur un mode narratif, voire dramatique. Les trois éléments de l'emblème ne sont pas détachables, ils font corps ensemble. De même, chez Jana Sterbak le titre et les autres éléments de l'œuvre font corps ensemble. Le titre absorbe et combine cependant souvent les fonctions de *inscriptio* et *subscriptio*, surtout dans le cas de titres doubles: Corona Laurea: Noli me tangere (1983), Golem: Les objets comme sensations (1979-82), et House of Pain: A Relationship (1987).

D'autres exemples montrent un titre plus simple qui a valeur de *inscriptio*: Condition, Dissolution. Les deux autres parties de l'emblème sont alors contenues et distribuées dans le reste de l'œuvre. Le titre est par définition fait de langage, il apporte donc toujours un élément sémantique qui contribue explicitement au travail conceptuel que l'œuvre met en scène. Pour le reste, c'est au lecteur-spectateur, qui est d'ailleurs toujours interpellé par des moyens très directs chez Jana Sterbak, d'explicitier le mode opératoire de l'œuvre et de contribuer de la sorte activement à sa production de sens.

En général, dans l'emblème baroque, les trois éléments se trouvent articulés en assonance. Quelque complexes que puissent être leurs relations, elles doivent aboutir à un alignement des éléments donnant lieu à une convergence de sens. Chez Jana Sterbak, par contre, cela se passe bien autrement. Elle introduit des tensions entre les éléments, et les articule de manière à donner du fil à retordre à son récepteur, puisqu'elle privilégie des relations de type ironique, quasi-paradoxal. Aussi ses œuvres ont-elles souvent, comme *modus operandi*, une rhétorique de la provocation.

Historiquement parlant, l'emblème baroque est un mixte de parole et d'image; il produit un sens homogène qui s'insère dans un consensus culturel d'époque. Jana Sterbak y introduit de la dissonance conceptuelle. A cette complexification de la relation entre langage et image s'ajoutent tous les autres éléments, soit de ses installations, soit de ses performances: les objets, les matériaux, leur disposition dans un espace circonscrit et finalement, surtout pour la performance, les acteurs humains et plus spécifiquement le corps humain. Il est évident que la tradition emblématique se trouve transformée, si ce n'est dépassée par ces élaborations; mais, à articuler la

rhétorique de chaque œuvre, elle semble encore constituer un noyau que le récepteur doit expliciter pour participer au travail conceptuel de l'œuvre.

Deux exemples rapidement: Dans Attitudes (1987) nous repérons d'abord des termes abstraits tels que „Avidité“, „Réputation“, „Fantasmes sexuels“, „Maladie“ qui sont littéralement présentés comme des inscriptions. Ils ne sont cependant pas placés au-dessus d'une *pictura*, mais brodés sur des coussins, en lettres calligraphiées qui évoquent les broderies de nos grand-mères. La matérialisation de l'inscription actualise un passé potentiellement idyllique qui est en contradiction avec le contenu sémantique des termes inscrits. De plus, l'installation proprement dite – les coussins se trouvent sur des lits, lieu intime s'il en est – entre en conflit avec le sémantisme des termes inscrits. Si on prend l'installation elle-même comme proposant une *subscriptio*, celle-ci devient presque l'antiphrase de l'*inscriptio* ou des diverses inscriptions.

Rappelons aussi la complexité de ces relations dans le cas déjà tant de fois analysé de Vanitas. Cette inscription en devise baroque était souvent figurée dans une *pictura* qui montrait que la beauté (de surface) cachait une vérité profonde: la beauté corporelle est trompeuse car vouée à la décrépitude et, encore plus concrètement, le destin de toute chair est la décomposition et la pourriture. Premier renversement: ce qui, dans l'emblème baroque, était caché sous l'apparente beauté de la peau, se trouve maintenant superposé à la peau. L'intérieur devient l'extérieur, la chair elle-même devient enveloppe; ce qui devait être protégé par la peau, devient la seconde peau qu'est la robe. Mais, comme cette seconde peau est faite de chair, elle ne saurait protéger le corps, étant donné que, chair, elle est vouée à se dégrader. Une autre inversion encore a lieu; elle consiste en une recatégorisation de la chair d'aliment en habit et vice-versa - c'est d'ailleurs ce qui a le plus fait scandale. L'aliment est devenu habit, mais sans pouvoir assumer la fonction de l'habit, étant donné sa temporalité éphémère et sa matérialité précaire. Au lieu d'être le dispositif permettant à un sens évident de se mettre en scène et de se divulguer dans une relation codée entre les mots et l'image, l'emblème est devenu un problème. La production du sens devient un défi pour le récepteur

L'évocation de l'anorexie dans le sous-titre ouvre une aire sémantique complètement différente et rend la rhétorique de l'œuvre encore plus complexe. Est ainsi thématifiée une maladie qui a pour effet de faire maigrir le corps (surtout féminin).

Or, le corps du mannequin dans la version performance, est littéralement porteur d'une abondance de chair, c'est-à-dire de nourriture, bien que sous la forme d'une robe. L'excès et le manque se côtoient donc dans les diverses couches de signification de l'œuvre. Cette dialectique du trop et du trop peu met par ailleurs en scène la relation pathologique de l'anorexie boulimique. S'il fallait résumer le travail du spectateur, malmené par tant d'inversions et de renversements, on pourrait dire que l'artiste transpose le motif de la *vanitas* baroque dans une version contemporaine qui est l'anorexie.

La rhétorique de l'acuité

Le cas de Vanitas l'aura montré: il nous faut construire une longue chaîne d'énoncés et d'arguments pour arriver à dire cette singularité unique et momentanée de l'œuvre-installation où s'enchevêtrent le logique, le sémantique, le pictural et le matériel. Le commentaire critique et interprétatif a donc besoin de déployer dans la linéarité simple d'une succession discursive ce que l'œuvre condense dans les plis d'une instantanéité complexe. Une autre diffraction baroque entre ici en jeu. Il s'agit de la Agudeza y arte del ingenio, pour la dire par le titre d'un ouvrage de 1647 de Gracián. Benito Pelegrin a traduit ce titre par Art et figures de l'esprit, mais dans son introduction il ouvre la pluralité de sens contenue dans le terme *agudeza*: „Acuité, trait, pointe, mot acéré, pique, flèche, parole aiguë, riposte tranchante, parole aiguisée par le style, stylet affûté par l'élégance“.⁶

Je ne m'étendrai pas ici sur la question de savoir dans quelle mesure le conceptisme baroque est un prédécesseur du conceptualisme esthétique du 20e siècle. Ce qui importe davantage, c'est de voir comment Jana Sterbak réactive la puissance de ce qui était chez Gracián à la fois une esthétique et une rhétorique de l'esprit, c'est-à-dire du travail du concept. Mais il s'agit d'un travail „aigu“, à effet acéré et tranchant, dont l'énergie est concentrée dans une pointe. On retrouve donc chez Jana Sterbak le même principe d'une esthétique qui répond à la double exigence de l'économie des moyens et de l'intensité concentrée de leur déploiement. Dans de rares cas seulement,

⁶ Baltasar Gracián, Art et figures de l'esprit, trad., introd. et notes par Benito Pelegrin, Paris: Seuil, 1983, p 14.

son art accorde au spectateur le confort de la contemplation calme. Bien plus souvent, il est interpellé instantanément par le travail de l'idée qui éclate littéralement dans le dispositif de l'installation.

Et ce dispositif, contrairement à ce qui est le cas chez Gracián qui, lui, vise un art de la parole, fait appel aux matériaux les plus divers. Ici, si le lien avec l'art baroque peut encore être tissé, il faudrait plutôt évoquer sa forte tendance vers ce que nous appelons aujourd'hui le multimédia qu'on trouve, entre autres choses, dans l'opéra et dans la fête baroque. On pourrait dire que Jana Sterbak a réussi à introduire ce principe multimédia dans l'enceinte souvent très étroite – minimalisme oblige – de ses sculptures et installations. Dans certaines de ses œuvres, elle suit même un mouvement vers la miniaturisation (par exemple dans Perspiration, Olfactory Profile, dans Untitled 1993 (la plume remplie de sang), et dans les parties du corps de Golem: Objects of Sensation). On observe donc en même temps un élargissement de la gamme des moyens et matériaux utilisés, surtout de leur variété, et un resserrement de leur articulation. Le propos de l'œuvre tend à être concentré en une singularité ponctuelle (comme, par exemple, l'antiphrase du ballon rempli de plomb dans Condensed) même si, par ailleurs, certaines performances peuvent avoir recours à la répétition et s'installer dans la durée (par exemple Télécommande, Sisyphus I, Baldacchino). D'œuvre en œuvre, l'artiste apporte ainsi des réponses esthétiques à la même exigence (baroque) de l'acuité de l'esprit, tout en enrichissant son travail par la grande variété des moyens déployés.

L'intensité esthétique des matériaux précaires

Parmi ces moyens, il faut s'attarder sur les matériaux. C'est que le choix des matériaux est certainement un des traits distinctifs de son art. C'est surtout dans le choix des matériaux qu'elle ne cesse de nous surprendre, jusqu'au point de nous dérouter. Rien n'est exclu a priori; tout peut devenir matériau pour ses œuvres. Elle nous en donne une véritable démonstration dans Golem: Les objets comme sensations, où les matériaux dont sont faits les petites statues d'„organes sans corps“⁷ vont du bronze jusqu'au caoutchouc en passant par le plomb.

⁷ Une inversion de la notion „corps sans organes“ de Deleuze et Guattari.

Avec un tel déploiement hétéroclite de matériaux à vocation artistique, nous sommes à mille lieues d'un art qui se définit par ses matériaux „nobles. Ce sont là des matériaux qu'elle n'évite pas, mais auxquels elle ajoute une telle variété d'autres matériaux, les uns plus surprenants que les autres, que la transgression des codes esthétiques réclamant ces matériaux nobles s'en trouve consacrée. Dans la conceptualisation et la réalisation de ses œuvres interviennent, entre autres, des matériaux minéraux (la littéralisation de la pierre de Sisyphe dans Sisyphe Sport devient presque une ironie au second degré) et métalliques⁸, des matériaux synthétiques du dernier cri technologique,⁹ de véritables appareillages techniques (par exemple dans Hot Crown, Seduction Couch, I Want You to Feel the Way I Do), et médiatiques (par exemple dans Déclaration). Mais aussi des échafaudages mécaniques entourant ou encombrant le corps humain (Sisyphus I et II). On y trouve aussi des matériaux textiles (Absorption). Mais les plus étonnants sont les matériaux instables (la glace dans Dissolution) et organiques (pain, gâteau, sang, transpiration, chair, cheveux). Et l'inventaire s'étend jusqu'aux animaux vivants (Combat Cricket Compartment et Pli a Slecna (Defense)).

Ces matériaux ne sont pas à confondre avec la matière première dans et contre laquelle viendrait à se modeler et s'imprimer l'idée de l'artiste et qui permettrait de donner forme à son projet. Non, le matériau en tant que tel participe constitutivement du travail conceptuel de l'œuvre. Il est autant porteur et émetteur d'idées qu'il apporte de la matérialité aux idées. Mais, en premier lieu, sa concrétude matérielle interpelle nos sens et est donc à l'origine de l'expérience esthétique que nous procure l'œuvre. Le travail de Jana Sterbak est tout d'abord basé sur cette interpellation esthétique intense. Il s'inscrit en cela dans la tradition de l'esthétique baroque qui est orientée vers l'effet à produire, l'émotion à transmettre, le pathos à susciter. Avec l'aide de tous les moyens technologiques modernes, l'artiste est aujourd'hui en mesure de réaliser pleinement la puissance du baroque à cet égard. Jana Sterbak s'inscrit dans le scénario de l'accomplissement contemporain du baroque, même si elle est bien plus retenue dans

⁸ A remarquer l'utilisation du plomb, le métal saturnien (dans Condensed et Golem: Les objets comme sensations), qu'on trouve aussi dans une certaine phase de création de Anselm Kiefer.

⁹ Cf. le soin que prend Jana Sterbak à expliquer le choix et les qualités techniques du matériau dans Oasis.

l'utilisation de nouvelles technologies que d'autres artistes (par exemple Janet Cardiff ou Gary Hill).

On pourrait même dire que, chez Jana Sterbak, les matériaux esthétiquement les plus intéressants sont les moins techniques. Je pense en particulier aux matériaux périssables, qui subissent un processus d'altération pendant que l'œuvre est exposée. Et cette altération fait intégralement partie du projet esthétique. Elle peut même venir à se loger au cœur de ce projet en y injectant une idée-matériau qui peut devenir déterminante pour l'œuvre entière.

La vie temporelle de l'œuvre

Ainsi, dans tous les cas où le matériau comporte la précarité d'une altération irréversible, il imprime à l'œuvre une temporalité qui contredit la devise qui a longtemps régné en Occident: *ars longa, vita brevis*. L'art avait comme une de ces fonctions d'arracher l'œuvre à la condition éphémère du biologique et de la faire triompher sur la contingence des choses passagères de cette vie. L'art devenait, dans ce sens, un terme opposé à „vie“, participait d'une stratégie pour maîtriser la contingence. Dans certaines œuvres de Jana Sterbak, il est évident que cette devise est annulée par le fait que l'œuvre d'art épouse le sort d'un matériau précaire dont elle est faite. La „vie de l'œuvre“, de métaphore, passe au sens littéral. Le matériau transmet à l'œuvre son instabilité ontologique, et ceci dans la dynamique de son altération intrinsèque. Cela change radicalement le paradigme esthétique dans lequel nous évoluons. D'une esthétique de l'œuvre achevée, d'un artefact destiné à atteindre la perennité, à la limite en-dehors du temps, nous passons à un paradigme où l'œuvre est processus, donc transformation sinon dégradation. Les œuvres les plus intéressantes de Jana Sterbak s'inscrivent dans ce dernier paradigme esthétique.

Là, elle capte une autre diffraction de la révolution esthétique du baroque. Cette révolution, qui a inscrit un principe dynamique dans l'œuvre d'art même, a été l'objet d'âpres débats pour et contre le baroque. Les opposants, au nom d'un art classique qui n'a peut-être jamais existé que comme idéal régulateur, ne voyaient dans ce principe dynamique que l'irrégularité, la décadence, la ruine, le déclin. Les autres - qu'on n'appellerait baroques que deux siècles plus tard - y voyaient la vitalité, la processualité,

la crête de la vague du temps qui avance.¹⁰ Aujourd'hui le principe de la révolution esthétique baroque semble gagner une position hégémonique même quand il n'est pas question du baroque. Les termes qui sont proposés de nos jours pour capter cette dynamique sont le devenir, la métamorphose, le virtuel, le mouvement. Le choix de certains matériaux par Jana Sterbak, des matériaux qui comportent cette dynamique et la transmettent à l'œuvre sous la forme d'un processus de dégradation ou de dissolution, me paraît s'inscrire dans la puissance du baroque en contribuant à sa réactivation contemporaine.¹¹

La temporalité de l'œuvre s'en trouve radicalement transformée, chose que Jean Rousset avait déjà entrevue dans son livre de 1954 qui a marqué la „découverte“ du baroque littéraire français en parlant de „la présence du temps, qui se trouve engagé et rendu sensible dans l'œuvre“.¹² C'est surtout là où le matériau est de nature biologique qu'un temps de la désagrégation deviendra celui de l'œuvre d'art, qui générera désormais davantage une prise de conscience de la condition transitoire que le triomphe sur la précarité de la vie.¹³ C'est le plus évidemment le cas dans les œuvres où Jana Sterbak utilise le matériau le plus organique qui soit: la chair (dans Vanitas et Chaire Appollinaire).

Nous trouvons le même principe esthétique en jeu dans une installation plus récente: Dissolution. Elle comprend un groupe de chaises placées dans un espace vide. La particularité de ces chaises: leurs pattes et structures montantes sont en tuyau de métal, un matériau solide qui correspond à la stabilité qu'on exige d'une chaise. Le siège proprement dit et le dossier, cependant, sont en glace. Ce second matériau comporte une temporalité particulière, puisque, sous l'effet de la température ambiante, la glace fondra. En quelques heures, sa solidité se dissoudra en liquidité. De par l'instabilité et par la temporalité éphémère du matériau „glace“, toute l'installation

¹⁰ A ce sujet, l'article de Marshall Brown continue à ouvrir de nouvelles perspectives „The Classic is the Baroque. On the Principle of Wölfflin's Art History“, Critical Inquiry 9 (1982), pp 379-404,.

¹¹ Dans son récent livre Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History (Chicago: Chicago University Press, 1999), Mieke Bal mène une réflexion analogue sur les matériaux précaires et sur leur lien avec le baroque.

¹² La Littérature baroque en France, Paris: José Corti, 1954, p 232.

¹³ C'est cette prise de conscience qui est logée au centre du concept „baroque“ dans le Barockbuch de Walter Benjamin (L'Origine du drame baroque allemand, Paris: Flammarion, 1985).

reçoit une dynamique négative: les chaises s'autodétruiront par dissolution. Ce processus a lieu devant les yeux des spectateurs et s'incorporera dans leur expérience esthétique. L'œuvre transite entre le solide et le liquide, entre stabilité et dissolution; elle met en scène un passage, devient figure du transitoire. A première vue toute statique, cette œuvre vit de la dynamique temporelle-matérielle inscrite dans le choix du matériau „glace“ et de son articulation ironique, sinon paradoxale au niveau de sa rhétorique, par rapport à l'attente de stabilité et de permanence associées à la fois à l'objet „chaise“ et, traditionnellement, à l'œuvre d'art.

Catacombes, un dernier exemple, présente le même type de travail sur un matériau-idée qui introduit dans l'oeuvre un subtil jeu de temporalités. Cet exemple réunit dans son dénuement peu spectaculaire la complexité – là réside son acuité de l'esprit - les diffractions baroques que j'ai retracées dans l'oeuvre de Jana Sterbak. L'emblème baroque qu'on y reconnaît facilement se trouve renversé et devient dissonant surtout par le choix du matériau, le chocolat. Les ossements, traditionnellement utilisés comme *pictura* pour le *memento mori*, sont la partie du corps qui perdure bien au-delà de la déchéance physique. Cependant, moulés dans un matériau non seulement périssable (ce qui mine leur capacité de signifier l'éternité de la mort) mais aussi comestible (des subsistances pour faire durer ce qu'il y a de plus précaire: la vie), ils ne soutiennent plus la lourde construction de la transcendance baroque. Le matériau choisi par l'artiste introduit une immanence qui subvertit la *subscriptio* en un „la mort alimente la vie“. Non sans un clin d'œil vers le Mexique, pays qui se donne une identité culturelle en affirmant le baroque au niveau de la vitalité de la culture populaire, tout en réinsérant le *memento mori* dans le cycle de la vie.
