Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 35: Collaboration Gerhard Richter

Artikel: Chaos and self-creation in the art of Jana Sterbak = Chaos und Selbsterschaffung in der Kunst der Jana Sterbak

Autor: Noble, Richard / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679803

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Chaos and Self-Creation in the Art of Jana Sterbak

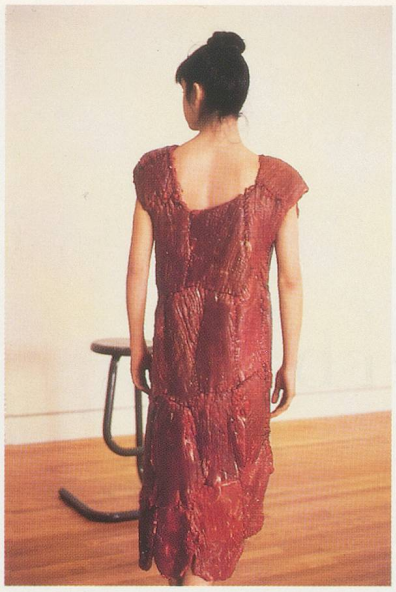
RICHARD NOBLE

Jana Sterbak's art is intensely physical. It intrudes upon our consciousness roughly, cleaving through the mediating layers of culture and history and theory with the force of a visceral sensation, like pain, or desire. The jarring disjuncture of a frock made from meat, or a gown of electrical wire, or a couch for making love that sends electric shocks through the body, dramatically intensifies the impact of these works. They seek to reach us on a physical level first, and to remind us that the aesthetic is grounded in the physical: in our longings, in our phobias, in our knowledge of the transience of organic life.

This strategy of recalling us to our bodies represents a recurrent and centrally important theme in Sterbak's art. She uses the body to articulate a tension inherent in our subjectivity. As the physical basis of being, it represents our connection to and determination by physical nature. Yet it also represents for her our need, as self-conscious and expressive beings, to transcend the limitations imposed on us by our biology. Sterbak finds the body at the root of our drive to create ourselves as individual subjects with distinct identities, and much of her art explores this process. However, her view of the activity of self-creation is suffused with a sense of the tragic. She sees it as a process that is necessary and even potentially liberating, but her perspective upon it is always ironic, attuned more to its ambiguities than its promise of fulfillment.

Few of us would deny that we are embodied, or that the body is important for the development of identity. Many cognitive psychologists, for instance, would make no distinction between mental and physical states, between consciousness and the bio-chemistry of the brain.[1)] From an entirely different perspective, most contemporary feminist thought finds subjectivity inseparable from gender, and hence from the body.[2)] However, in Sterbak's work, our embodiment as subjects fits neither of these models comfortably. She regards the body as the material basis of identity, without at the same time suggesting that we are ultimately reducible to our physical states. Similarly, she clearly considers gender and

RICHARD NOBLE teaches political theory at the University of Winnipeg.



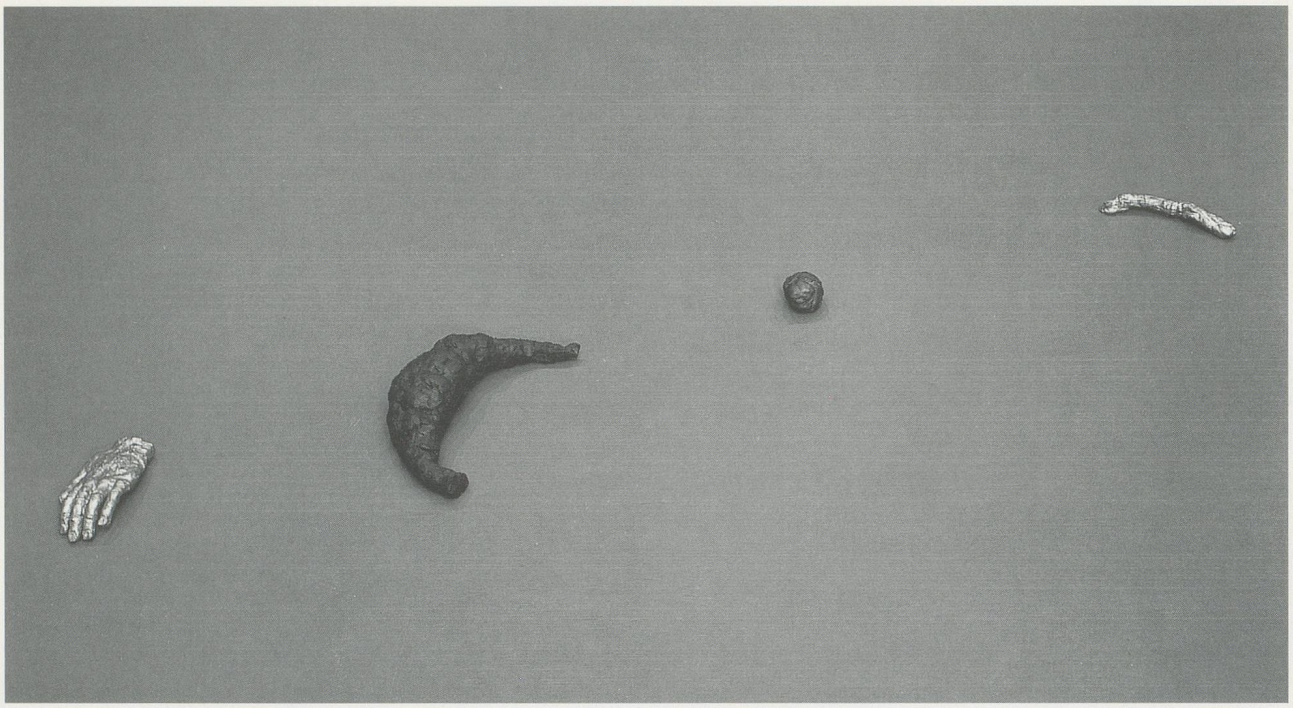
JANA STERBAK, VANITAS, PERFORMANCE, 1991.
(PHOTO: NGC PHOTO SERVICES)

sexuality to be important features of identity, but she declines to treat them as factors that necessarily determine our character as subjects. What interests her is not so much that we are men or women, but rather the ambiguities inherent in our attempts to construct ourselves as male or female persons. Much of her work reflects a self-consciously female perspective on the activity of self-creation, in particular her preoccupation with dresses and dressing. This has led to some interesting feminist readings of her work, although also to her being characterized, somewhat misleadingly I would argue, as a feminist artist.[3)] I do not think it is a primary part of Sterbak's purpose to draw our attention to or examine the forces which distort or undermine women's self-creations, nor indeed is she particularly concerned to valorize their difference from the self-creations of men.

The tension that the body represents in Sterbak's work, between our determination by material nature and our drive to create ourselves beyond it, is illustrated by GOLEM: OBJECTS AS SENSATIONS. A series of sculpted human organs are spread out across the floor, as if to mark the bare inventory of a self, dispersed and unconnected. The pieces are rather crudely fashioned, and the analogical relation between what they represent and what they are made of—a lead heart, a bronze spleen, a rubber stomach, and so on—intensifies their sensual and psychological impact on the viewer. Not only does the choice of the vital organs refer us directly to the physical basis of our being, to the dark, viscous biology of our bodies; it also implies that these organs are intimately bound up with our conception of self. They are the seat of our mortality, giving temporal shape to our lives.[4)]

For Sterbak then, there is a sense in which the drive to conceive ourselves beyond the material base of life is motivated by the fear of death. The Golem is a famous figure from Jewish/Czech folklore; a homunculus magically created from clay to protect the Jews of Prague from fanatical Christians. Part of what Sterbak finds significant about the Golem is that it is a creation myth. It represents the abiding human desire to escape the confines of what limits or oppresses us; and the body, she suggests, is a source of this. Our bodies are literally mired in contingency, subject to a whole range of natural forces that are indifferent to the purposes and aspirations of human beings. This sense of nature as an amoral and potentially hostile force is continually present in her work, yet at the same time, this threat, represented by the body's mortality, provides the primary impetus to freedom. For Sterbak, the defining features of our cultural life—art, magic, science and technology, even fashion—represent the necessary vehicles of our becoming, the means by which we distinguish ourselves as individuals from the chaotic and meaningless flux of nature.

She is not, as I have intimated, entirely sanguine about our potential for self-creation. Nevertheless, she does regard the will to imagine ourselves and the world beyond the brute reality of nature as something that is both inevitable and, in certain instances, worth celebrating. This is evident in the work I CAN HEAR YOU THINK (DEDICATED TO STEPHEN HAWKING). Two crudely shaped iron heads sit on the floor, one wrapped in copper wire and connected to a transformer, the other sitting independent, but connected to the first by the magnetic field generated



JANA STERBAK, GOLEM: OBJECTS AS SENSATIONS, 1982, mixed media.
(COLLECTION: NATIONAL GALLERY OF CANADA)

between them. The work suggests the possibility of non-verbal or telepathic information, a meeting of the minds independent of the body. But it also, in its reference to Hawking, acknowledges and celebrates a person's transcendence of the extreme and blindly arbitrary limitations of his body. Hawking's genius, despite his debilitating disease, is a triumph, a stellar example of a creative intellect's ability to soar beyond the constraints of its physical being.

However, few of us can aspire to Hawking's achievement. For most, the activity of self-creation is fraught with ambiguity and disappointment. Sterbak's attention to this ambiguity is evident in most of her work, but perhaps most clearly in the pieces based on clothing.

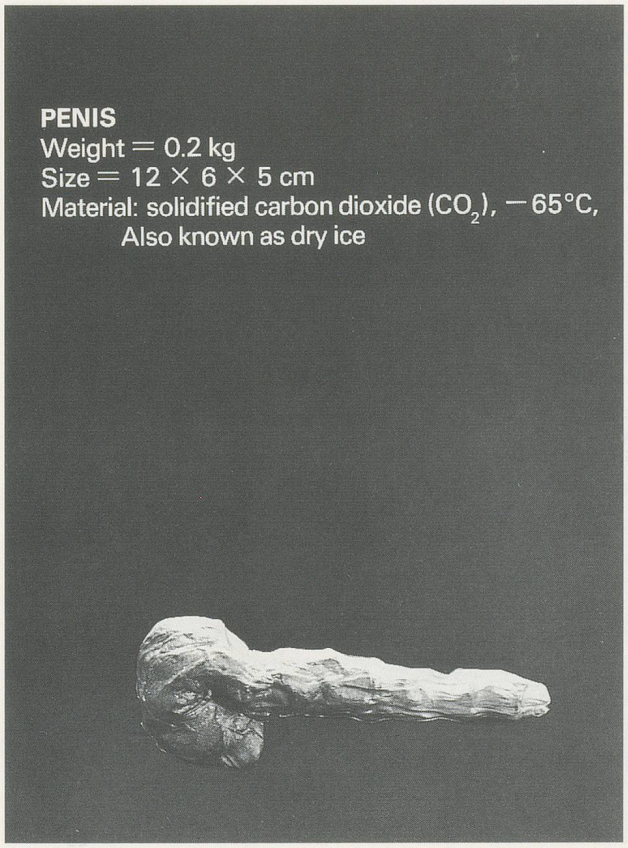
When we dress we project a version of ourselves into public space; a complex mixture of representations, of class, gender, of our sense of what we are and how we want to be perceived by others. Sterbak sees the activity of dressing as a form of self-creation that reflects our desire to project ourselves beyond the physical, but that is constantly disrupted in the process by the private reality of the body. Three works, VANITAS: FLESH DRESS FOR AN ALBINO ANORECTIC and REMOTE CONTROL I and II, powerfully illustrate this tension. The former, a dress made of raw beefsteak, reminds us that however we create ourselves we remain subject to the body's desires and trapped in the body's mortality. The flesh dress, its title referring us to the *vanitas* tradition in European art, invokes a sense of the tragic that is quite foreign to a North American audience. Following Saint Augustine, the *vanitas* portrayed the body as the source of our concupiscence and hence our alienation from God, affirming an essentially tragic view of human life by emphasizing the body's decay, and the vanity and futility of its pleasures. The flesh dress contrasts this view of the body with our own. Its gradual desiccation parallels the inevitable consequences of our mortality, and in doing so mocks our culture's obsession with self-improvement. The diets, the exercise programs, the entire culture of caring for

the body is sent up as a kind of deluded Calvinism; as if striving for an ideal of physical purity will somehow deliver us from the body's inevitable decline. In the flesh dress the body has become its clothing, an inversion through which mortality revenges itself on all attempts to escape the body's natural history.

In REMOTE CONTROL I and II, Sterbak's monumental crinoline constructions, clothing is closely associated with technology in order to evoke the ambiguous role of power in the activity of self-creation. A woman is suspended in a canvas panty which is encased in a huge, motorized, aluminum crinoline. In performance, a remote which controls the "garment" is passed from the woman wearing it to a male attendant, marking a symbolic shift in control. For Sterbak, clothing can be a metaphor for all technology. It is intimately tied up with the will to free ourselves from nature, but like all forms of technology it involves a seemingly unresolved tension between empowerment and dependence, and the unavoidable implication that we cannot have one without the other. As the remote is passed from the woman in the dress to her attendant, these dresses achieve a kind of choreographic illustration of the dialectic of dependence and empowerment. They suggest that the power we seek to create ourselves is inevitably ambiguous in its effects; that it is essential to our freedom, but that we cannot hope to control the consequences of its use.

Sterbak's ambivalence towards the possibility of self-creation is a central feature of her project. It reveals a certain romanticism, in that the will to imagine ourselves and the world is held to be integral to what we are. Yet at the same time, whatever

JANA STERBAK, GOLEM: OBJECTS AS SENSATIONS, 1979–82, left: detail in silver gelatin print, right: Installation at Mercer Union, Toronto in 1982. (PHOTO: PETER MacCALLUM)



optimism this implies is subverted by her sense of the tragic and the ironic play this gives rise to. The body's stubborn physicality—its desires, its mortality, its connection to and indeed submersion in the moral chaos of physical nature—becomes a metaphor for the impossibility of the individual's fulfillment. More importantly, her skepticism can be linked to a profound sense of individualism. The modernist promise of community, of a socially constructed redemption into which our individuality can be effortlessly absorbed, must seem entirely abhorrent to her. By turning away from this promise, the artist asserts the priority of herself and her own self-creations.

1) The materialist tradition in western philosophy and psychology—which leads from Hobbe's *Leviathan,* to La Mettrie's *L'homme machine,* to B.F. Skinner's *Beyond Freedom and Reason*—and contemporary artificial intelligence projects, is based on the view that in principle, our mental states are explicable in terms of the physiology of the brain.
2) See Jane Gallop, *The Daughter's Seduction* (New York: Cornell University Press, 1986), for a discussion of Lacan's influence on feminist accounts of subjectivity; also, Susan Bordo and Allison Jaggar eds., *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing* (London: Rutgers University Press, 1989).
3) The best example of the former type of interpretation is Jessica Bradley, "Jana Sterbak: Objects as Sensations" in Cindy Richmond, *Jana Sterbak* (Regina: The Mackenzie Art Gallery, 1989). The latter is suggested by Nancy Spector, "Flesh and Bones" in *Art Forum,* March 1992. Ms. Spector attributes a rather literal feminist moralism to Sterbak's art. She sees the flesh dress as a metaphor for the anorectic's inability to cope with society's demands upon women, and suggests that Sterbak's crinoline dress constructions symbolize woman as robot, constructed and controlled by men for their pleasure (p. 97). The problem with this is that it altogether misses both the sense of the tragic that haunts Sterbak's work, as well as the morally discomfiting ironies this can give rise to. It perceives the morally obvious, which is that women are subject to arbitrary power, but it ignores the moral complexities of their complicity in this subjugation.
4) See Richard Wollheim, *The Thread of Life* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), pp. 257–61.

JANA STERBAK, BODYHAIR, 1992, photo print, billboard, Landwehrplatz, Saarbrücken / KÖRPERHAARE, 1992, Photovergrösserung, Plakatwand, Landwehrplatz, Saarbrücken.

Chaos und Selbsterschaffung in der Kunst der Jana Sterbak

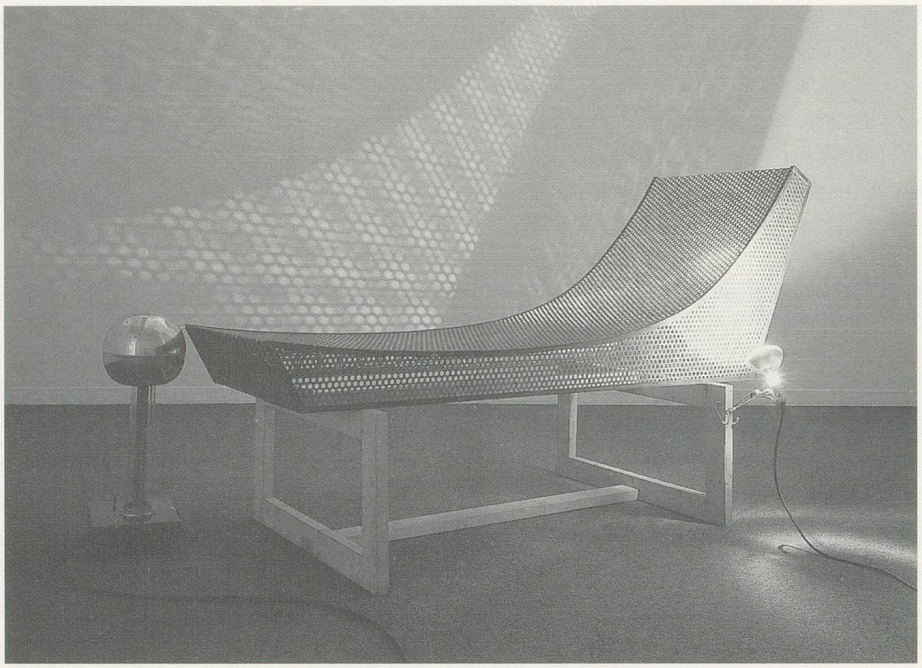
RICHARD NOBLE

Jana Sterbaks Kunst verfügt über eine physische Intensität, die auf unser Bewusstsein einstürmt und die kulturellen, geschichtlichen und theoretischen Vermittlungsebenen mit markerschütternder Kraft durchdringt, fast wie ein Schmerz oder Begehren. Die irritierende Ungereimtheit eines Kleidungsstücks aus Fleisch, eines Gewandes aus Elektrodraht oder eines Sofas zum Lieben, das dem Körper elektrische Schläge versetzt, verstärkt die Wirkung dieser Werke drastisch. Sie wollen uns vor allem auf physischer Ebene treffen, um uns daran zu erinnern, dass Ästhetik auf Körperlichkeit beruht: auf unseren Wünschen und Ängsten sowie auf dem Wissen von der Vergänglichkeit allen organischen Lebens.

Diese Strategie der Erinnerung an unsere Körperlichkeit ist ein zentrales, immer wiederkehrendes Thema in Sterbaks Kunst. Mit dem Verweis auf den Körper beschwört sie eine Spannung, durch die sich unsere Subjektivität auszeichnet. Als physische Voraussetzung des Daseins stellt er unsere Verbindung zur physischen Natur dar und unser Bestimmtsein davon. Doch zugleich manifestiert sich für Sterbak darin auch die Notwendigkeit, als Wesen mit einem Selbst-Bewusstsein und der Fähigkeit, sich auszudrücken, jene Grenzen zu überschreiten, die uns durch die Biologie gesetzt sind. Sterbak begreift den Körper als Ursprung unseres Drangs, uns selbst als individuelle Subjekte mit eigener Identität zu entwerfen. Ein guter Teil ihrer Kunst untersucht diesen Prozess. Doch ihre Sicht des Selbsterschaffens ist geprägt von einer gewissen Tragik. Er ist für sie ein notwendiger, ja potentiell befreiender Prozess; aber ihr Blick ist immer ironisch, von Ambivalenz mehr als von Aussicht auf Erfüllung angeregt.

Kaum jemand wird die eigene Körperlichkeit bzw. die Tatsache leugnen, dass der Körper bei der Entwicklung der Identität eine wichtige Rolle spielt. Viele

RICHARD NOBLE ist Dozent für politische Theorie an der Universität von Winnipeg, Kanada.



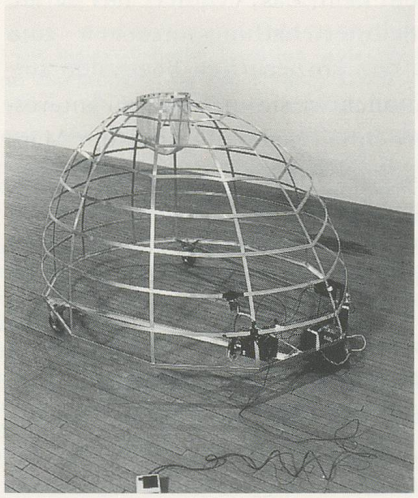
JANA STERBAK, SEDUCTION COUCH, 1987–88, Perforated steel, electrostatic charge, van de Graaff generator, 50¾ x 29⅛ x 91½" / VERFÜHRUNGS-COUCH, 1987–88, perforierter Stahl, elektrostatische Ladung, van de Graaff-Generator, 129 x 74 x 232 cm. (PHOTO: ALISON ROSSITER)

kognitive Psychologen beispielsweise machen keinen Unterschied zwischen geistigem und körperlichem Zustand, zwischen dem Bewusstsein und der Biochemie des Gehirns.[1] Aus einer ganz anderen Richtung kommt der vorherrschende feministische Ansatz, der die Subjektivität als untrennbar mit dem Geschlecht, also dem Körper, verbunden sieht.[2] Doch keines dieser Denkmodelle erklärt unsere Ver-Körperung als Subjekte in Sterbaks Werk. Sie betrachtet den Körper als materielle Grundlage unserer Identität, ohne jedoch zugleich zu behaupten, dass wir letztlich auf einen physischen Zustand reduzierbar sind. Desgleichen begreift sie Geschlecht und Sexualität als wesentliche Bestandteile unserer Identität, aber nicht als Faktoren, die notwendig unser Wesen als Subjekt prägen. Sie interessiert sich weniger dafür, dass wir Mann oder Frau sind, als vielmehr für die Ambivalenz, die unserm Streben innewohnt, uns selbst als männlich oder weiblich zu bestimmen. Viele ihrer Arbeiten verraten eine selbst-bewusst weibliche Sicht vom Akt der Selbsterschaffung, insbesondere ihre Vorliebe für Kleidung und Verkleidung. Dies hat zu einigen interessanten feministischen Deutungen ihres Werkes Anlass gegeben, obwohl ich sie nicht als feministische Künstlerin bezeichnen würde.[3] Ich glaube nicht, dass es Jana Sterbak vor allem darum geht, jene Kräfte zu untersuchen, die den Selbsterschaffungsprozess der Frau verzerren oder untergraben; auch ist sie nicht daran interessiert, ihre Verschiedenheit gegenüber der der Männer zu valorisieren. Die Arbeit GOLEM: OBJECTS AS SENSATIONS (Golem: Gegenstände als Empfindungen) illustriert jene Spannung, für die der Körper bei Sterbak steht: die Spannung zwischen dem Bestimmtsein durch unsere physische Natur und dem Streben, uns darüber hinaus selbst zu erschaffen. Eine Reihe von Skulpturen aus menschlichen Organen ist auf dem Boden verteilt, gleich einer Inventaraufnahme des Selbsts, verstreut und vereinzelt. Die Stücke sind verhältnismässig grob gearbeitet,

und die Analogie zwischen dem, was sie darstellen, und ihrem Material – ein Herz aus Blei, eine Milz aus Bronze, ein Magen aus Gummi und so weiter – verstärkt noch die Wirkung auf Sinne und Psyche des Betrachters. Die Auswahl dieser lebenswichtigen Organe verweist uns einerseits unmittelbar auf die physische Bedingtheit unseres Daseins, auf die schleimig-düstere Biologie unseres Körpers und zeigt die enge Verbundenheit mit unserem Selbstbild. Andererseits sind diese Organe aber auch Ort der Sterblichkeit, weil sie unser Leben zeitlich begrenzen.[4)]

Sterbak begreift also unseren Drang nach einem Selbstentwurf über die materielle Bedingtheit des Lebens hinaus als Folge der Angst vor dem Tod. Der Golem ist eine berühmte Figur aus der jüdisch-tschechischen Folklore. Er ist eine kleine, magische Tonfigur, die die Prager Juden vor fanatischen Christen schützen sollte. Markant findet Sterbak an diesem Golem unter anderem die Tatsache, dass es sich um einen Schöpfungs-Mythos handelt. In ihm schlägt sich der beständige Wunsch des Menschen nieder, den Fesseln seiner Begrenztheit bzw. Unterdrücktheit zu entfliehen. Und deren Quelle ist für Sterbak zum Beispiel der Körper. Unser Körper ist umgeben von Zufälligkeit, einer ganzen Reihe von Naturkräften unterworfen, die sich um das Trachten und Streben menschlicher Wesen nicht scheren. Diese Vorstellung von der Natur als amoralischer und potentiell feindseliger Kraft zieht sich durch Sterbaks gesamtes Werk. Doch zugleich setzt diese Bedrohung durch die Sterblichkeit des Körpers den primären Drang nach Freiheit in Gang. Für Sterbak sind die prägenden Elemente unseres kulturellen Lebens –

JANA STERBAK, REMOTE CONTROL I, 1989, aluminum, motorized wheel, remote control device, batteries and cotton cloth, 56 x 73 x 79½" / FERNSTEUERUNG I, 1989. Aluminium, motorisierte Räder, Fernsteuerung, Batterien und Baumwollstoff, 142,5 x 185 x 202 cm. (PHOTO: LOUIS LUSSIER)

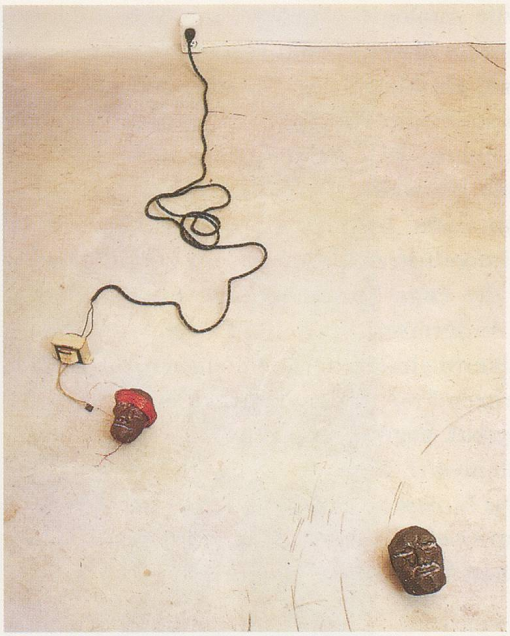


Kunst, Magie, Wissenschaft und Technologie, ja selbst Mode – unentbehrliche Mittel der Menschwerdung, ein Instrumentarium, durch das wir uns als Individuen aus dem chaotisch-sinnlosen Fluss der Natur hervorheben.

Sterbak sieht also unsere Möglichkeiten der Selbsterschaffung nicht unbedingt nur positiv. Doch der Wille, eine Vorstellung von uns selbst und der Welt jenseits aller gefühllosen Natur-Wirklichkeit zu entwickeln, gilt ihr als ebenso unvermeidlich wie – in gewisser Hinsicht – wünschenswert. Das zeigt sich in der Arbeit I CAN HEAR YOU THINK (DEDICATED TO STEPHEN HAWKING) – (Ich kann dich denken hören [Stephen Hawking gewidmet]). Zwei grobgeformte Eisenköpfe ruhen auf dem Boden. Der eine ist mit Kupferdraht umwickelt und an einen Transformator angeschlossen, während der andere mit diesem nur durch das magnetische Feld verbunden ist, das zwischen beiden entsteht. Das Werk verweist auf die Möglichkeit nonverbaler bzw. telepathischer Kommunikation, eine Begegnung im Geist, losgelöst vom Körper. Doch im Bezug auf Hawking liegt auch ein würdigender Hinweis auf die Fähigkeit der Person, extreme, wahllos-willkürliche Beschränkungen des Körpers zu überwinden. Hawkings Genialität ist, aller körperlichen Schwäche zum Trotz, ein Triumph, ein überragendes Beispiel für die Fähigkeit des schöpferischen Intellekts, sich von den Fesseln des körperlichen Daseins zu befreien.

Aber nur wenige werden wohl zu einer Leistung wie Hawking in der Lage sein. Für die meisten ist der Weg zur Selbsterschaffung gepflastert mit Ambivalenz und Enttäuschung. Sterbaks Wissen um diese Ambivalenz zeigt sich in fast allen ihren Stücken, am klarsten aber vielleicht, wenn sie mit Kleidung arbeitet.

Mit der Kleidung projizieren wir eine Vorstellung von uns selbst auf den öffentlichen Raum, ein komplexes Gemisch aus Darstellung, Klassen- oder Geschlechtszugehörigkeit, unserem Bild von uns selbst und dem Bild, das wir anderen von uns selbst vermitteln möchten. Für Sterbak ist der Akt des Kleidens eine Form der Selbsterschaffung, in der sich der Wunsch niederschlägt, einen Entwurf unsererselbst über den Körper hinaus zu machen; doch dieser Prozess wird immer wieder unterbrochen durch



JANA STERBAK, I CAN HEAR YOU THINK, 1984–85, electric power cord, transformer, copper wire, solid cast iron, magnetic field / ICH KANN DICH DENKEN HÖREN, 1984–85, elektrisches Kabel, Transformer, Kupferdraht, Eisenguss, magnetisches Feld. (YDESSA HENDELES ART FOUNDATION. (PHOTO: ROBERT KEZIERE)

die Privatheit des Körpers. Die drei Stücke VANITAS: FLESH DRESS FOR AN ALBINO ANORECTIC (Vanitas: Fleisch-Kleid für einen anorektischen Albino) sowie REMOTE CONTROL I und II (Fernsteuerung I und II) führen diese Spannung eindrucksvoll vor. Das erste, ein Kleid aus rohem Beefsteak, erinnert uns daran, dass wir allen Selbsterschaffungsversuchen zum Trotz doch immer den körperlichen Begierden ausgeliefert bleiben und in der Sterblichkeit des Körpers gefangen sind. Das Gewand aus Fleisch, das im Titel an die europäische *Vanitas*-Tradition anknüpft, hat etwas Tragisches, das einem nordamerikanischen Publikum einigermassen ungewohnt sein dürfte. Augustinus stellt in der *Vanitas* den Körper als Quelle der fleischlichen Begierde und somit der Entfremdung von Gott dar; das menschliche Leben gilt als grundsätzlich tragisch, die Vergänglichkeit des Körpers, die Nichtigkeit und Nutzlosigkeit der fleischlichen Lust werden betont. Das Fleisch-Kleid konfrontiert diese Körperauffassung mit der unseren. Sein

allmähliches Austrocknen verweist auf die unvermeidlichen Folgen unserer Sterblichkeit und ironisiert damit die in unserer Kultur herrschende Sucht nach Selbstvervollkommnung. Diäten, Fitness-Training, die gesamte Körperkultur sind in einer Art irregeleitetem Calvinismus auf die Spitze getrieben – als könnte das Streben nach körperlicher Makellosigkeit uns irgendwie vor dem unaufhaltsamen Verfall des Körpers bewahren. Im Fleisch-Kleid ist der Körper zu seinem eigenen Gewand geworden; eine Umkehrung dies, in der die Sterblichkeit sich für all die Versuche rächt, der natürlichen Geschichte des Körpers zu entkommen.

In REMOTE CONTROL I und II, Sterbaks monumentalen Reifrock-Konstruktionen, wird Kleidung mit Technologie verknüpft, um auf die ambivalente Rolle der Macht im Prozess der Selbsterschaffung hinzuweisen. Eine Frau hängt in einem Höschen aus Leinwand, das wiederum in einem riesigen, motorbetriebenen Aluminium-Reifrock steckt. Bei der Aufführung wird ein Fernbedienungselement, mit dem sich das «Gewand» kontrollieren lässt, von der Frau, die es trägt, an einen männlichen Mitspieler weitergegeben – eine symbolische Machtübergabe. Für Sterbak kann Kleidung eine Metapher für alle Arten von Technologie sein. Sie ist aufs engste verknüpft mit dem Willen, uns von der Natur zu befreien; doch wie jede Form der Technologie enthält sie eine scheinbar unlösbare Spannung zwischen Macht und Abhängigkeit und ist gefangen in der Unvermeidlichkeit, dass das eine nicht ohne das andere zu haben ist. Durch die Übergabe des Kontrollelements von der Frau im Reifrock an ihren Mitspieler geraten die Kleidungsstücke zu einer Art choreographischer Illustration der Dialektik von Abhängigkeit und Macht. Sie behaupten, dass die Macht, nach der wir streben, um uns selbst zu erschaffen, in ihrer Wirkung immer ambivalent ist; dass sie einerseits für unsere Freiheit unabdingbar, andererseits aber in ihren Folgen nicht kontrollierbar ist.

Sterbaks gespaltene Haltung gegenüber den Möglichkeiten der Selbsterschaffung ist wesentlicher Bestandteil ihrer Werke. Sie verrät einen gewissen Romantizismus, insofern als der Wille zum Entwurf von Selbst und Welt gebunden ist an das, was wir tatsächlich sind. Doch zugleich wird jeder darin implizierte Optimismus durch die ebenfalls enthaltenen tragischen Anteile und ihr ironisches Spiel ins Gegenteil verkehrt. Des Körpers unerbittliche Befangenheit im Physischen: seine Begierden, seine Sterblichkeit, seine Verflechtung, ja Verfilzung im moralischen Chaos der Physis werden zur Metapher für die Unmöglichkeit des Individuums, Erfüllung zu finden. Doch vor allem ist Sterbaks Skeptizismus mit einem tiefen Sinn für Individualismus gekoppelt. Das modernistische Versprechen von Gemeinschaft, von sozialer Eingebundenheit, in die sich unsere Individualität nahtlos einfügt, muss ihr ein Horror sein. Indem die Künstlerin derlei Versprechungen weit von sich weist, gibt sie ihrer eigenen Persönlichkeit und Selbsterschaffung den Vorzug.

(Übersetzung: Nansen)

1) Die materialistische Tradition in der westlichen Philosophie und Psychologie, die von Hobbes *Leviathan* über La Mettries *L'Homme Machine* bis hin zu B.F. Skinners *Beyond Freedom and Reason* führt, sowie die Projekte zur künstlichen Intelligenz basieren auf der Vorstellung, dass jeder geistige Zustand prinzipiell durch die Physiologie des Gehirns erklärbar ist.

2) Siehe Jane Gallop, *The Daughter's Seduction,* New York, Cornell University Press, 1986, zu Lacans Einfluss auf die feministische Interpretation des Subjektivitäts-Begriffs; ausserdem Susan Bordo und Allison Jaggar, Hrsg., *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing,* London, Rutgers University Press, 1989.

3) Das beste Beispiel für die erstgenannte Interpretationsweise ist Jessica Bradleys Text «Jana Sterbak: Objects as Sensations» in Cindy Richmond, *Jana Sterbak,* Regina, The Mackenzie Gallery, 1989. Der zweite Interpretationstyp findet sich bei Nancy Spector, «Flesh and Bones» in *Artforum,* März 1992. Nancy Spector sieht in Sterbaks Kunst einen recht wörtlich genommenen feministischen Moralismus. Das Fleisch-Kleid begreift sie als Metapher für die Unfähigkeit der Anorektikerin, mit den Anforderungen der Gesellschaft an die Frau fertig zu werden, und erkennt in Sterbaks Reifrock-Konstruktionen ein Symbol für die Frau als Roboter, entworfen und kontrolliert von Männern zur Erfüllung ihrer eigenen Begierden (S. 97). Problematisch an allen diesen Ansätzen ist, dass sie sowohl die Tragik verfehlen, die Sterbaks gesamtes Werk durchdringt, als auch den moralischen Sprengstoff der Ironie, die sich daraus ergibt. Sie tragen zwar der moralischen Offensichtlichkeit Rechnung, dass Frauen Gegenstand willkürlicher Machtausübung sind, ignorieren aber die moralische Komplexität ihres eigenen Anteils an dieser Unterwerfung.

4) Siehe Richard Wollheim, *The Thread of Life,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, S. 257–61.