



VALÉRIE  
BLASS







# VALÉRIE BLASS

---

**Lesley Johnstone**

Avec la collaboration de Amelia Jones,  
Wayne Baerwaldt et Valérie Blass

**Musée d'art contemporain de Montréal**

Du 2 février au 22 avril 2012































**VALÉRIE  
BLASS**



## VALÉRIE BLASS

Cette publication accompagne l'exposition *Valérie Blass* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 2 février au 22 avril 2012.

Commissaire :  
Lesley Johnstone

Éditrice déléguée :  
Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves en français :  
Olivier Reguin

Révision en anglais :  
Judith Terry

Lecture d'épreuves en anglais :  
Susan Le Pan

Conception graphique :  
Zab Design & Typography Inc.

Impression :  
IntraMédia, division de  
Datamark Systems

Couverture :  
*Cargo culte*, 2011

Circulation :

Art Gallery of Hamilton  
Hamilton, Ontario  
Du 7 juin au 23 septembre 2012

Illingworth Kerr Gallery  
Alberta College of Art + Design  
Calgary, Alberta  
Du 17 janvier au 2 mars 2013

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2012

Collection Loto-Québec  
partenaire principal du Musée d'art contemporain de Montréal

Dépôt légal : 2012  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Johnstone, Lesley

Valérie Blass

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 2 févr. au 22 avril 2012. Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25141-4

1. Blass, Valérie, 1967- . Expositions. I. Baerwaldt, Wayne, 1958- . II. Blass, Valérie, 1967- . III. Jones, Amelia. IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

NB249.B52A4 2012 730.92  
C2011-942658-7F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

DISTRIBUTION  
ABC Livres d'art Canada/  
Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest,  
bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)



## Table des matières

- 22 Avant-propos**  
Paulette Gagnon
- 27 Contemporanéité anachronique**  
Lesley Johnstone
- 38 Valérie Blass et la réanimation (fantaisiste) de l'inquiétante étrangeté**  
Amelia Jones
- 51 Valérie Blass : une entrevue avec Wayne Baerwaldt**
- 57 Œuvres**
- 106 Foreword**  
Paulette Gagnon
- 111 Anachronic Contemporary**  
Lesley Johnstone
- 120 Valérie Blass and the Reanimated (Whimsical) Uncanny**  
Amelia Jones
- 131 Valérie Blass: An Interview with Wayne Baerwaldt**
- 134 Biobibliographie**
- 136 Liste des œuvres**
- 138 Œuvres**

Il y a, dirait-on, dans la rencontre des œuvres de Valérie Blass, une vie possible, plus libre et plus pleine que ne le sera jamais l'existence ordinaire. Depuis la participation de Valérie Blass à la première *Triennale québécoise* en 2008, nous avons porté une attention très particulière à l'ensemble de son travail ; trois acquisitions servent de point de départ à cette exposition qui compte une trentaine d'œuvres. Vivre l'expérience de la plus importante exposition de cette artiste permet aussi d'explorer une nouvelle facette de l'art actuel. La force de son œuvre réside principalement dans sa capacité de « provoquer des comparaisons et des associations arbitraires entre l'abstraction et la figuration », un but assumé et avoué, selon l'artiste. Le résultat est probant et rend visible tout en dissimulant. Cette dichotomie comporte une collusion dynamique des composantes de l'objet comme un terrain d'investigation de la forme et de l'informe. Cet art suggère une évasion dans le domaine sculptural et implique invariablement une continuité reposant et misant sur l'ambiguïté et la finalité d'expression qu'on pourrait associer à une dissonance formelle.

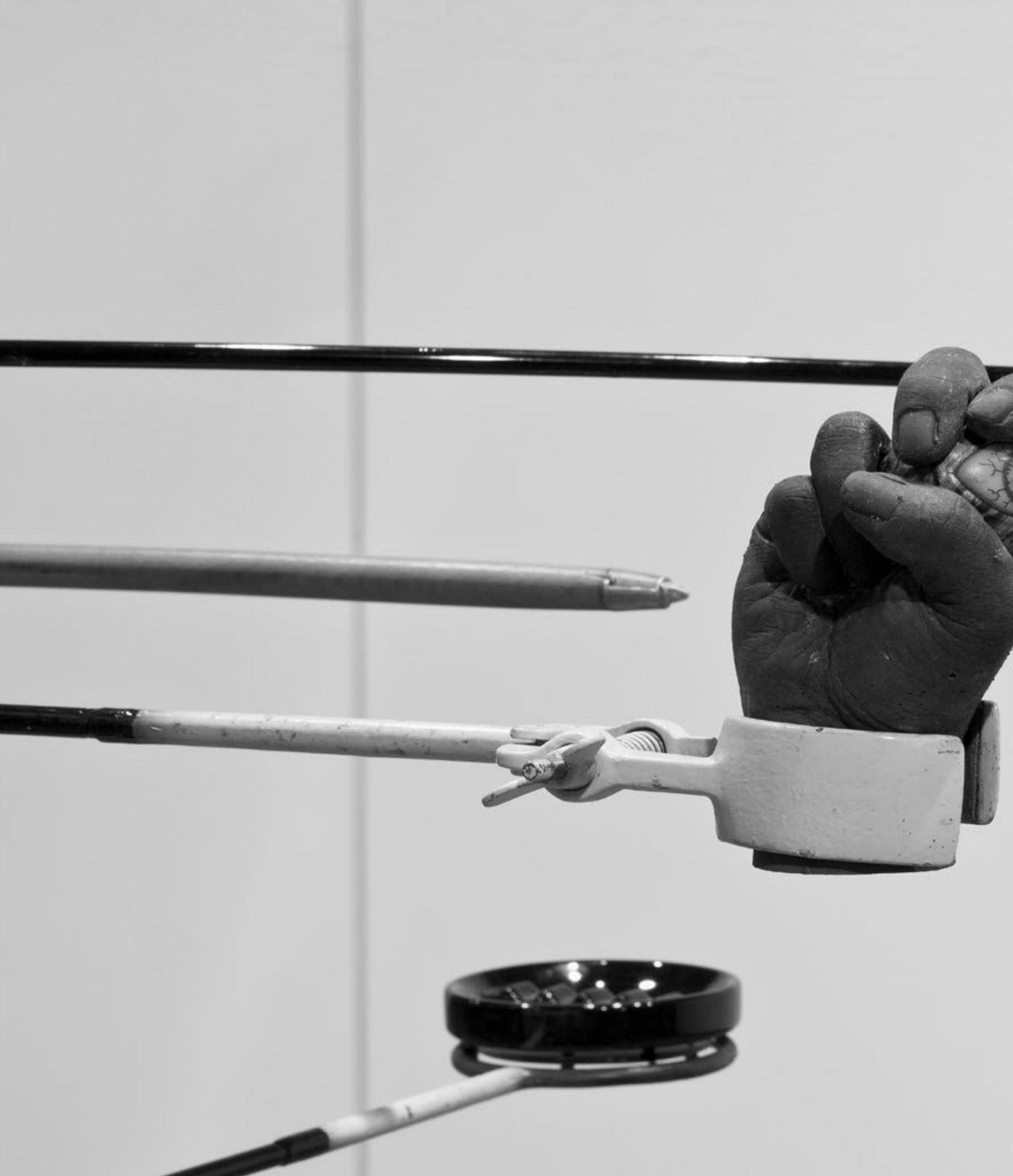
Comment se construit l'imaginaire de cette sculpteure, et comment réussit-elle à nous faire entrer dans sa temporalité ? Son œuvre tout entière nous le révèle, car sa sculpture s'inscrit dans le champ de notre mémoire. Depuis le début de sa carrière en 1996 au Centre Clark, l'artiste a réalisé plusieurs sculptures, des peintures et des collages — qui contribuent à explorer

et à redéfinir la matérialité de l'œuvre tout en questionnant l'essence de la production de l'œuvre d'art comme telle. Dans sa démarche, il existe un temps poétique, un temps ludique et un temps psychologique, ce qui engage à penser la présence de l'œuvre en soi comme une mise en jeu de l'affect de l'espace. Blass cherche ainsi à nous entraîner vers des impressions qui dissolvent l'ordre des choses établies à travers une phénoménologie plutôt qu'au moyen de concepts. Elle l'utilise pour interioriser l'essence même de la vie. Son œuvre sert à maximiser la connaissance de nos sens et ainsi désintégrer le paradigme existant en insistant sur la continuité entre l'objet et l'espace. Parfois, l'objet se doit d'être monochrome pour résonner avec le non-verbal, parfois polychrome pour dialoguer avec le fictionnel et les sensations qui dissolvent le réel.

L'art de Valérie Blass reprend des formes hybrides, en se les appropriant, les recyclant, les reconstruisant selon une nouvelle ordonnance pour mieux les métamorphoser. Cet œuvre nous interpelle et nous entraîne dans un dialogue critique et sensitif avec l'objet et le matériau. Valérie Blass ouvre un nouveau champ de la sculpture contemporaine avec une signature unique. Elle en renouvelle l'étendue des possibilités, tant par l'apparente simplicité qui se dégage de ses œuvres que par leur aspect antagoniste, qui nous interpelle.

Je suis très reconnaissante à Valérie Blass que je remercie pour nous avoir donné l'occasion de présenter tout une nouvelle série d'œuvres. Je désire également souligner le travail de commissariat de Lesley Johnstone, qui a habilement réuni les œuvres de Valérie Blass pour permettre une lecture cohérente de l'ensemble du travail de cette artiste. Je salue et remercie aussi l'auteure Amelia Jones, qui a signé un texte au catalogue. Je tiens à remercier Jeanie Riddle, Megan Bradley et Dacil Kurzweg de la Parisian Laundry pour leur collaboration lors de la préparation de l'exposition et du catalogue. Je ne voudrais pas oublier la généreuse contribution, comme coéditeur, de la Illingworth Kerr Gallery du Alberta College of Art + Design. Wayne Baerwaldt, son directeur, dialogue avec l'artiste au cours d'une entrevue publiée au catalogue. J'adresse une mention toute particulière à RBC pour avoir soutenu financièrement la publication de ce catalogue, et ma reconnaissance va à Robin Anthony, conservatrice de la collection chez RBC. Je vous invite, Chers Lecteurs, à la découverte du travail fascinant de Valérie Blass.

PAULETTE GAGNON, directrice







## Contemporanéité anachronique

Lesley Johnstone

Dans l'atelier de Valérie Blass, un immense monolithe noir surplombe des dizaines d'œuvres terminées, ou à moitié terminées, ainsi qu'une profusion de matériaux bruts, d'objets de tout acabit, trouvés ou achetés, de fragments d'anciennes œuvres, d'accidents, d'essais, de traces d'échecs et de sculptures en voie d'achèvement. Entre les œuvres en cours de production, on peut entrevoir sa démarche de création, ce à quoi elle pense, ce qu'elle regarde, ce qui l'inspire. Bien que son atelier dévoile quelque chose d'essentiel sur tout artiste, il est souvent absent du discours critique. Dans le cas de Valérie Blass, il s'agit d'un lieu pivot qui la positionne intrinsèquement en tant que sculpteuse et qui définit une artiste qui ne conçoit pas ses œuvres sur papier ou à l'écran pour en faire parvenir un plan détaillé à des techniciens spécialisés : elle les fabrique de ses mains. À une époque où l'image romantique de l'atelier en tant que siège privilégié du génie créatif de l'individu se voit supplantée par la fabrique, le bureau, l'établi, le studio de design, l'atelier collectif ou le lien établi avec un réseau global, il est d'autant plus significatif qu'une artiste préserve son atelier et s'y rend tous les jours pour produire des œuvres qui seront ensuite exposées à l'extérieur de leur lieu de

conception. Venant après les phénomènes de la fabrique, du post-atelier et du post-post-atelier<sup>1</sup>, le courant du retour en atelier coïncide avec une revalorisation du fait main, avec la renaissance des techniques artisanales et avec la requalification qui prévalent dans les pratiques artistiques du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Blass travaille souvent sur une dizaine de sculptures en même temps et elle peut avoir trente ou quarante projets de recherche en cours simultanément. L'atelier est pour elle un lieu d'exploration où elle peut faire des essais avec de nouveaux matériaux, où des objets de toutes les formes s'amassent, et il peut parfois se passer des années avant que certains d'entre eux ne trouvent leur place dans une sculpture. La densité qui caractérise le travail de Blass témoigne d'un désir de rendre visible, de matérialiser la multiplicité d'images, d'idées et d'atmosphères qui composent son espace mental. Son œuvre est fondée sur la recherche de solutions matérielles à des problèmes formels et résulte de l'expérimentation — de décisions, d'essais et d'erreurs, de tentatives et d'efforts soutenus. Elle essaie continuellement de se surprendre elle-même en s'imposant l'acceptation, l'intégration et la



*Midnight Viper*, 2009  
Objets en céramique, colle  
38 × 33 × 28 cm

transformation des « imperfections », des accidents et des hasards qui surviennent pendant la création d'une œuvre.

Là où les discours sur la sculpture contemporaine s'articulent généralement autour de la contingence, de la non-monumentalité, de l'informe et de l'immersif, Valérie Blass choisit d'investir un terrain distinct de la majorité des autres sculpteurs de sa génération. De ses mains, elle crée principalement des formes autoportantes, verticales, figuratives, autonomes et à échelle humaine. Le caractère de son atelier met en relief un aspect méconnu de sa pratique, soit une appartenance à deux traditions sculpturales distinctes. D'une part, la diversité des matériaux et la pléthore d'objets fabriqués, achetés ou trouvés manifestent son inscription dans la tradition de l'assemblage et du bricolage. Ici, l'antiquaire, les puces, le quincaillier, la ruelle et les musées d'arts décoratifs sont d'importantes sources d'inspiration. D'autre part, elle adopte une approche décidément classique de la sculpture figurative où la statue, le monument, le buste et le piédestal forment les bases de son vocabulaire formel. L'impact du travail de Blass tient précisément à sa capacité à naviguer de façon anachronique entre

ces deux pôles de la tradition sculpturale. À travers les procédés de l'assemblage et du bricolage, elle exprime son adhésion enthousiaste pour la culture matérielle du XXI<sup>e</sup> siècle, mais elle laisse néanmoins transparaître l'influence d'un classicisme qui fait appel aux techniques de la taille, du modelage, de la fonte et du moulage.

### Objectiver l'objet

Les pratiques d'assemblage et de bricolage trouvent leur origine chez les surréalistes, qui juxtaposaient des objets et des images incongrus afin de déclencher des associations inconscientes, et dans les *ready-made* de Marcel Duchamp, qui révolutionnèrent le concept même d'objet d'art. Dans les années 1950 et 1960, les artistes utilisèrent la technique d'assemblage pour insuffler à leurs œuvres des traces du monde réel. Blass, pour sa part, amalgame des objets fabriqués aux formes reconnaissables pour créer des ensembles communicationnels qui conservent les associations culturelles et matérielles de leurs composantes tout en proposant de nouvelles significations, indéterminées. Cette technique lui permet

d'étirer le moment de la perception pour ensuite entraîner le spectateur dans un processus de décodage élaboré. Dans le cas de *Midnight Viper* (p. 138-139), la double fonction de chacune des pièces confère à l'œuvre sa complexité visuelle. Rappelant les portraits des saisons de Giuseppe Arcimboldo, qui présentent des visages faits de fruits, de légumes et des fleurs, le buste de Blass est constitué (entre autres bibelots) d'une théière, de chats et de chatons en céramique, de vases, de contenants à lait et de saucières en forme d'animaux. Chaque élément est reconnaissable pour ce qu'il est et porte ainsi son histoire d'objet utilitaire ou purement décoratif, mais il fait aussi office d'oreille, de bouche ou de protubérance grotesque. Le monstre du genre Elephant Man qui émerge de ce bricolage est à la fois curieux et déroutant : on oscille entre la fascination, le dégoût et la délectation devant ce personnage familier dont on décode graduellement les multiples couches de sens et de références. Le fini monochrome noir rassemble formellement les objets épars, et la patine lustrée en justifierait l'inclusion dans une vitrine d'arts décoratifs. En contraste, la surface de *S'il te plaît* (p. 142-143) est recouverte d'un flocc noir qui évoque la texture de la peau,



Comme dans l'an  
quarante, 2011  
Objets en céramique et  
verre, floc  
76,5 × 69 × 67 cm

rendant l'œuvre plus anthropomorphe que décorative. Pourtant, les fragments de céramique qui composent cette créature semblable à un gnome sont tout aussi discernables que ceux de *Midnight Viper* : outre la main quémandeuse du titre, on distingue un contenant à lait en forme de vache en guise d'orifice buccal rose et de museau, un cygne, un canard et d'autres animaux. *Comme dans l'an quarante* (p. 102-103), un des assemblages les plus ambitieux de Blass à ce jour, est aussi constituée d'objets de céramique de toutes sortes, y compris un buste égyptien avec un cygne sortant de la bouche, un caniche, une botte, une main, des pattes de félin et une figurine d'un nu féminin allongé. L'assemblage d'origine a été numérisé en trois dimensions puis découpé mécaniquement dans de la mousse de polystyrène à une échelle trois fois supérieure à l'original créant une deuxième œuvre, *Déjà donné* (p. 144-147). Par ce processus d'agrandissement, l'œuvre acquiert son plein potentiel sculptural, ses fragments d'objets reconnaissables devenant du même coup plus grotesques et (étrangement) plus élégants. Cet agrandissement et le traitement très différent de la surface fait basculer l'œuvre loin de l'effet décoratif de la plus petite

pièce et proclame clairement son statut de sculpture.

Les assemblages de Valérie Blass témoignent de son intérêt pour la culture matérielle contemporaine et inscrivent son travail dans un courant que Johanna Drucker décrit dans l'ouvrage *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*<sup>3</sup>. L'auteure y expose avec éloquence ce qu'elle appelle le « geste affirmatif » d'un vaste éventail d'artistes pour qui l'objet d'art se voit forcé d'entrer en compétition avec une panoplie de « choses », mais qui souhaitent néanmoins dissocier l'Art de la soi-disant industrie de la culture. Pour ce faire, ces artistes refusent d'adopter une négativité esthétique (caractérisée par des œuvres formellement hermétiques réputées difficiles) en participant activement à la culture de consommation des marchandises. Drucker recense une foule de stratégies ayant émergé depuis le début des années 1990 et qui différencient ces artistes des courants qui les ont précédés (dont le matérialisme éclectique, le formalisme ludique, la figuration narrative, le réalisme et le retour des techniques de production en atelier). Bien qu'ils soient très conscients de l'héritage des avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle, ces artistes choisissent d'ignorer l'esprit négatif qui assombrit la réception critique

et la pratique de l'art contemporain en remettant à l'ordre du jour les propos refoulés des discours antérieurs. Pour Drucker, il faut étudier la *facture* avant la *forme*. Elle explique que les propriétés de la réalisation matérielle d'une œuvre incarnent l'idée que celle-ci s'inscrit dans un réseau de conditions et de circonstances de production et de perception. Autrement dit, le procédé de fabrication et le choix de matériaux sont des clés importantes de la signification de l'œuvre. La facture serait « le lien déictique par l'intermédiaire duquel les matériaux et la forme des objets esthétiques peuvent être lus en termes historiques, culturels, économiques ou politiques<sup>4</sup> ». Il va donc sans dire que la lecture de ces œuvres doit les intégrer — et non les isoler — dans la sphère contemporaine de la culture matérielle, car leur identité se définit par leur participation à ce dialogue plutôt que par le rejet ou le refoulement de celui-ci.

Adoptant des notions récemment développées par des chercheurs du domaine d'étude de la culture matérielle, Johanne Sloan analyse ce qu'elle nomme le « tournant matériel » en art contemporain. Ces théoriciens ont mis au point un langage ancré dans la théorie économique marxiste afin « d'étudier les marchandises,



*Ce nonobstant*, 2011  
Polystyrène expansé,  
enduit Foam Coat, mastic  
Magic Sculp, plâtre,  
bâton, peinture à l'huile  
270 × 164 × 86 cm

les produits, les objets, les choses, aussi bien que les diverses permutations de la matérialité en tant que telle<sup>5</sup> ». Comme Drucker, Sloan met de l'avant des moyens concrets de démontrer que les artistes se servent du quotidien pour réfléchir sur le phénomène de l'infiltration d'un réseau de relations sociales par les objets et les matériaux, et sur le fonctionnement de l'œuvre dans la société contemporaine.

Conséquemment, il semble primordial de s'attarder à la facture des œuvres de Blass — à leur fabrication et aux matériaux qui les composent — afin d'en saisir le sens<sup>6</sup>. Par le geste du faire, l'artiste participe aux discussions actuelles sur le statut de l'objet et sur la « différence » entre une œuvre d'art et une marchandise produite à la chaîne. Son travail est « un type de recherche esthétique, une manière d'interroger les circonstances matérielles de la vie de tous les jours<sup>7</sup> ». Blass choisit ses objets avec soin. Comme nous l'avons déjà constaté, elle est attirée par les animaux en céramique et les formes humaines, les vases et autres contenant vaguement anthropomorphes, ou encore tout ce qui comporte une référence à l'histoire de l'art, à la culture populaire ou au corps. Qu'elle s'intéresse à la forme, à la couleur, à la texture ou à la patine

d'un objet, elle en préservera toujours la référence au quotidien. Elle établit manifestement un lien tant esthétique qu'affectif avec ses matériaux, et ses œuvres visent à provoquer le même genre d'engagement de la part du spectateur, une approche que Drucker décrit comme une façon de placer

les objets matériels [...] au sein d'une construction organisée. Le geste affectif amène l'inerte à la vie, il re-humanise la matière — non pas au sens romantique, mais au sens productif. L'affect dote la matière de facultés d'intention et de forme, de sensibilité et d'action, il évacue la pure matérialité tout en s'y conjuguant, il modifie l'objet, il le rend actif. L'affect prend une matière qui paraissait déjà formée et s'en sert comme matière première pour générer un tout autre niveau d'organisation et de structure. [...] Les associations invoquées par l'identité fonctionnelle de ces objets vus comme matériaux font également partie intégrante de l'ensemble communicationnel de l'objet<sup>8</sup>.

Blass retire les objets de consommation usuels de la circulation et, faisant appel à diverses stratégies matérielles, elle crée

*quelque chose d'autre* qui tient compte des origines de ses fragments — la production de masse, la culture populaire — tout en affirmant son identité propre d'œuvre d'art. Chaque objet apporte avec lui une quantité d'associations possibles et de significations, mais aussi une matérialité qui contribue à la résonance communicationnelle de l'œuvre finie. Le contenant à lait en forme de vache est reconnaissable et évocateur en lui-même, mais il constitue également la gueule et le museau d'une créature insolite dont la réalisation suscite une quantité de songeries d'ordre sexuel, philosophique et sociologique qui enrichissent son sens. Blass indique qu'elle porte un intérêt quasi obsessionnel à l'aspect *infigurable* de l'objet esthétique<sup>9</sup>. Elle navigue de la figuration à l'abstraction, du reconnaissable à l'indéterminé, de l'affirmation à l'évocation, de manière à susciter une ambiguïté chargée de potentiel. Elle installe une confusion entre objet trouvé et objet créé, entre déqualification, production en chaîne et requalification, et elle ébranle les perceptions familières et les canaux de la connaissance assez profondément pour produire un moment de dissonance et de clairvoyance. En plaçant ses œuvres entre le rassurant et l'inconnu, le familier et l'étrange, Valérie Blass étire l'instant de



*For rêveur*, 2008,  
Plâtre Hydrocal FGR  
120 × 30,5 × 20,5 cm  
Collection du Groupe ALDO

leur révélation, obligeant le regardeur à décrypter leur masse de sens<sup>10</sup>.

### Radicaliser la tradition

À l'intérieur même de la matérialité débridée de l'atelier de l'artiste, où rien n'est dénué d'intérêt ni sacralisé, *Ce nonobstant* (p. 66-67), le monolithe noir évoqué en ouverture de texte, se distingue tant par son échelle — la sculpture fait près de trois mètres de haut — que par la simplicité de sa forme et de sa facture. Le côté radical de l'œuvre souligne la filiation paradoxale de Valérie Blass avec la tradition classique de la sculpture figurative, ce qui témoigne de la nature anachronique de sa pratique artistique. En effet, la monumentalité sans précédent de cette œuvre paraît aux antipodes de la quête de l'*infigurable* chez Blass, si l'on se rappelle que la sculpture monumentale classique visait à figer dans le temps un instant unique, chargé de sens. Noire et mate, sa forme rappelle un menhir mégalithique — il y a quelque chose de tout à fait primitif en elle qui évoque Stonehenge ou les monuments de l'île de Pâques. La surface ressemble à du graphite, mais comme

c'est souvent le cas, le matériau exact est impossible à identifier. À « l'arrière » du monolithe, un bras grisâtre brandit un bâton vers un assaillant invisible. Contournant l'objet, le spectateur verra se préciser ce qui, à distance, était une forme indistincte : il s'agit d'une coquille hébergeant une figure humaine captive. On ne s'en surprendra pas, étant donné que des formes corporelles se profilent même dans les sculptures les plus abstraites de Valérie Blass. Prisonnier de la stèle, ce corps semble vouloir s'en prendre à son tortionnaire, et il affirme sa vitalité fondamentale malgré les contraintes qui lui sont imposées. La lecture de l'œuvre se voit complexifiée par le contraste entre la délicatesse du bras arrondi, la vigueur avec laquelle il brandit son arme et la pâleur livide de sa pigmentation. Comment cet individu s'est-il retrouvé dans une si fâcheuse posture? Blass se serait-elle interrompue en plein milieu d'un moulage? Si tel est le cas, l'œuvre aurait-elle un lien de parenté avec l'énigmatique *For rêveur*? Cette dernière ressemble à un linceul et conjure une madone, mais elle se trouve être la coquille du moule d'une autre sculpture<sup>11</sup>. Sachant cela, il est intéressant de rappeler l'hypothèse voulant que les menhirs aient été utilisés

par les druides pour les sacrifices humains. L'extraordinaire incarnation d'Honoré de Balzac par Rodin revient aussi à l'esprit : le geste du bras jaillissant violemment hors de son enveloppe matérielle fait écho à la gigantesque tête de Balzac émergeant vigoureusement hors de sa cape. Ou peut-être sommes-nous plus près du personnage de Winnie dans la pièce *Oh! les beaux jours*, de Samuel Beckett : bien qu'enterrée jusqu'à la taille dans un monticule de terre, Winnie déclare avec force son désir de vivre chaque jour comme un jour nouveau.

Comme dans la tradition de la sculpture classique, chacune des figures créées par Blass exprime une caractéristique ou une émotion humaine, que ce soit le pathos, la résistance, l'agressivité, la confiance démesurée ou une sexualité exubérante. Loin d'être des exercices formels, ses figures en pied explorent la condition humaine et cherchent à exprimer l'essence de ce que signifie être en vie — ce qu'est un corps et de quelle façon il occupe l'espace. *L'Homme paille* (p. 62-63) sue le pathos : il se tient complètement affalé et semble opprimé malgré l'amplitude de son corps de yéti. Il est fabriqué avec des toiles de camouflage utilisées par les militaires ou les chasseurs pour dissimuler des hommes et des équipements, et sa



*Femme panier*, 2010  
 Mannequin en fibre de verre et résine, panier, collant résille, chemise en polyester, bois, plâtre Hydrocal FGR, acrylique  
 126 × 149 × 72 cm

matérialité est l'illustration de la virilité. Et pourtant, la détresse de ce « penseur » assis sur un socle minimaliste quelque peu disproportionné, un pied posé sur un buste du roi Tut-Ankh-Amon, a quelque chose de comique. De toute évidence, le personnage a eu une dure journée, et il semble implorer un peu de sympathie. À l'inverse, *Touche du bois* (p. 98-99) paraît très macho dans la gracilité de son corps phallique, composé de trois planches de « deux par quatre » revêtues d'un jean moulant. *L'Homme souci* (p. 58-59), quant à lui, irradie une confiance inébranlable. Manchot, sans tête, mais néanmoins bien présent, son corps ferme et musclé formé de mèches de cheveux artificiels d'un noir de jais est juché sur une paire d'escarpins Miu Miu. Rien de pathétique dans le travestissement de ce culturiste. Le protagoniste de *Mon bâton préféré tenu par l'homme ciment* (p. 81), dont la tête de Wookiee coiffe le torse d'un guerrier grec, maîtrise de toute évidence la situation. Sentinelle perchée sur son piédestal, il monte indubitablement la garde — mais sur qui, sur quoi ? Quant au satyre d'*Étant donné*, *le Loris perché sur son socle néo-classique* (p. 78-79), il cumule une pluralité ahurissante de références visuelles et textuelles. Avec des repères démultipliés — de l'installation homonyme de Marcel

Duchamp aux lions du *Magicien d'Oz*, en passant par les perruques extravagantes de Louis XIV et les personnages de la mythologie grecque — il est impossible de circonscrire la signification de ces deux hybrides soudés physiquement et pourtant si distincts l'un de l'autre, tant dans la pose que dans la facture.

*Femme panier* (p. 60-61), l'une des rares figures décidément féminines de Blass<sup>12</sup>, est une petite bonne femme agressive qui n'en est pas moins fragile. Privée de tête, les bras grands ouverts et vêtue d'une chemise à motifs ringards, elle brandit d'une main blanche un outil vert qui ressemble à un pic ; son autre main, noire, est digne d'Halloween. La femme-panier se tient obstinément droite, en position de résistance : « Ne vous approchez pas ! », semble-t-elle ordonner. Elle a cependant un petit côté très féminin. Un bas résille légèrement trop étroit s'ajuste mal à la fourche de ses fines jambes de mannequin d'enfant. Elle n'est pas sans affinités avec la petite ballerine de Degas dans la précision de sa posture et la façon dont ses vêtements définissent son identité. Elle camoufle sa sensibilité (qu'on perçoit par la fragilité de son torse formé de paniers tressés) derrière l'intransigeance de son geste et sa posture combative. On

peut se demander comment Blass, après avoir inventé toute une série d'hommes-animaux, en est venue à façonner une figure féminine aussi redoutable. Lorsqu'on lui pose la question sur l'identité sexuelle de ses œuvres, elle précise que si les titres sont vraisemblablement masculins — *Homme souci*, *Homme paille*, *Homme ciment* — il s'agit de l'« homme » en tant qu'humain, et que chaque sculpture doit être perçue comme un hybride. L'incontestable appartenance sexuelle de *Femme panier* fait saillir un aspect de la pratique de Blass qui est demeuré absent de ce texte, le fait que ces sculptures ont été réalisées par une femme, et malgré la prédominance masculine dans la tradition sculpturale, Blass s'inscrit dans la lignée directe des Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Betty Goodwin et autres Kiki Smith. *Femme panier* dirige l'attention vers les rencontres qui sont les fondements de sa pratique — entre son propre corps et ceux qu'elle crée, entre ses sculptures, et entre les corps physiques des spectateurs et ceux des œuvres dans le lieu d'exposition.

L'anachronisme à la base de la pratique de Valérie Blass, qui relève d'une double appartenance à des traditions sculpturales chronologiquement distinctes, n'est peut-être pas aussi explicite que je l'ai laissé

entendre. La facture de ses sculptures figuratives autoportantes n'est pas moins évocatrice que celle des œuvres d'assemblage, et elles est encodée avec une même complexité. Les longues mèches de *L'Homme souci* sont des rallonges de perruques achetées, qui donnent aussi forme à ce corps artistiquement musclé, à ses vêtements et à sa texture. Bien qu'ils soient tous des objets reconnaissables pour ce qu'ils sont, les paniers, la chemise, le bas résille et le mannequin réunis pour composer *Femme panier* déclenchent une foule d'associations. De la même façon, les assemblages les plus abstraits s'apparentent à des corps ou à des figures, parfois simplement évoqués ou vaguement suggérés. Orifices, mains, pieds, têtes bulbeuses et gestes expressifs sont courants dans les œuvres de céramique. L'ajout d'une simple rallonge au bas de *Comment se tenir debout* (p. 88-89) fait d'une colonne de petits carreaux une silhouette, tandis que le titre donne toute son humanité au drapé tricolore de *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller* (p. 80). *Étrangement*, *Cargo culte* (p. 64-65) rappelle les statues de dieux et de déesses indiens aux multiples bras, où chacune des mains représente un pouvoir donné. Et pourtant, la teneur symbolique des mains

de cette sculpture est on ne peut plus contemporaine.

Blass excelle en trompe-l'œil et en faux fini (même ses matériaux bruts sont polyvalents) et bien souvent, les apparences sont trompeuses. *Femme planche*, *Étant donné*, *Déjà donné* et sa nouvelle série d'œuvres « cubistes » sont toutes sculptées dans une mousse de polystyrène qui ressemble à s'y méprendre à du bois, du bronze, de la vieille poterie ou du marbre. Les objets et les matériaux sont à la fois eux-mêmes et leur semblant. Par ailleurs, ses titres peuvent paraître descriptifs ou taxonomiques, mais ils viennent accroître les possibilités d'associations, élargir l'éventail de significations et d'intentions encore indéterminées et provoquer la réflexion en engageant plus avant le regard du spectateur. Ils semblent exprimer la relation affective que Blass développe avec ses sculptures, tout en suggérant des avenues par lesquelles le spectateur peut établir son propre rapport à l'œuvre. En conjonction avec la facture et la forme, ces titres représentent une couche supplémentaire à décoder si l'on veut saisir entièrement les mécanismes qui opèrent dans ces sculptures complexes. C'est leur encodage double, triple, voire quadruple, renforcé par la manière dont Valérie Blass

manipule les conventions et les techniques de la tradition sculpturale, qui confère à ses œuvres une telle résonance. Aucun doute possible, nous sommes bien au royaume de *l'infigurable*.

TRADUCTION de Claudine Hubert



**1** On pourrait prétendre que c'est la *factory* d'Andy Warhol qui a pavé la voie à la déconstruction de la notion romantique d'atelier en tant que lieu de création privilégié. Dans son essai déterminant intitulé « Fonction de l'atelier » (1971), Daniel Buren décrit l'atelier comme un lieu d'origine du travail, un lieu privé qui peut aussi être une tour d'ivoire, un lieu fixe de création d'objets obligatoirement transportables, et il déclare dans la foulée son rejet de l'atelier et sa détermination à travailler *in situ*. Le concept du post-hors-atelier de Joe Scanlan vient rajouter l'atelier en tant que lieu de production où l'artiste s'allie à des collaborateurs et à des sous-traitants. Cf. *The Studio Reader: On The Space of Artists*, Mary Jane Jacobs et Michelle Grabner (dir.), Chicago : University of Chicago Press et The School of the Art Institute of Chicago, 2010, un recueil de textes d'artistes, d'historiens et de critiques d'art autour de la notion d'atelier. (Non traduit.)

**2** Les Canadiens Liz Magor, Shary Boyle, Brendan Tang, Stephen Schofield, David Altmejd, Luanne Martineau, Jake Moore et Fabienne Lasserre ne sont que quelques exemples d'artistes qui font usage de techniques de requalification.

**3** Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, Chicago : University of Chicago Press, 2005. (Non traduit.) Voir aussi son texte « Affectivity and Entropy: Production Aesthetics in Contemporary Sculpture », *The Craft Reader*, Glenn Adamson (dir.), Oxford et New York : Berg Publishers, 2010, p. 588-595. (Non traduit.)

**4** Drucker, *Sweet Dreams*, op. cit. note préc., p. 36. [Notre traduction.]

**5** Johanne Sloan, « Objets courants, matériaux énigmatiques », *La Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend*, traduction de Monica Haim, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 326. Sloan cite notamment Ajun Appadurai, Bruno Latour, Bill Brown et Jane Bennett.

**6** Mise à part la pléthore d'objets trouvés ou achetés incorporés dans ses œuvres, la diversité des matériaux employés par Blass est étonnante. Sur une liste non exhaustive figureront du polystyrène expansé et extrudé, du plâtre Hydrocal FGR, de l'enduit Foamcoat, du mastic Magic Sculp, du ciment, des métaux, du bois, du papier, de la peinture, du plâtre, du polyuréthane expansible, de la silicone, de la résine, de la paille, du floc, du gypse, de la toile de jute, du caoutchouc, de la céramique, des tubes thermorétractables, des carreaux de linoléum, de la colle, de l'adhésif à béton, des cheveux artificiels et du tissu.

**7** Sloan, op. cit. note 6, p. 327.

**8** Drucker, *Sweet Dreams*, op. cit. note 4, p. 173. [Notre traduction.]

**9** Tiré d'un texte de Valérie Blass rédigé dans le cadre de son exposition de fin de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, en 2005. Le texte m'a été fourni par l'artiste.

**10** Antérieurement, dans sa pratique, Blass faisait appel au doublage, soit la production de deux objets quasi identiques dont la différence résidait dans la taille, la texture, la couleur ou la matière, afin de représenter cet *infigurable* et d'étirer le moment

de la perception. Cf. Jean-Ernest Joos, « Le poids de l'infigurable. À propos du travail de Valérie Blass », *Esse arts + opinions : Dérives II*, n° 55, automne 2005, p. 54-55.

**11** Au sujet de cette œuvre, voir le texte de Jake Moore « Regardez ce que je pense et vous verrez ce que je ressens : création et sculpture chez Valérie Blass », *Valérie Blass*, cat. exp., Montréal : Parisian Laundry, 2011, p. 58-62.

**12** Parmi ses autres œuvres clairement féminines figurent *Une fois de trop*, 2008, *She Was a Big Success*, 2009, et *Femme planche*, 2010. D'autres œuvres font allusion à la féminité dans leur titre, notamment *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller*, 2008, et *Ta sœur*, 2009.





**Je crée des liens qui produisent quelque chose d'étrange, quelque chose qui se situe entre le figuratif et l'abstrait. [...] Lorsque l'on regarde un objet, on cherche à trouver des références pour le cristalliser et en faire quelque chose de rapidement reconnaissable. J'aime étirer ce moment pendant lequel on s'efforce de reconnaître une chose.**

— VALÉRIE BLASS, 2009



## Valérie Blass et la réanimation (fantaisiste) de l'inquiétante étrangeté

Amelia Jones

Dans son essai *L'inquiétante étrangeté*, écrit pendant la dévastatrice guerre de tranchées de 1914-1918 et paru en 1919, Sigmund Freud élabore une théorie sur les troubles de désorientation et de dissociation chez le sujet. En 1927, il propose, dans l'essai intitulé *Fétichisme*, une théorie pratiquement opposée au concept d'angoisse insondable associé à l'inquiétante étrangeté. Freud y introduit la notion de fixation, le fait d'objectiver la peur et l'angoisse profonde qui surviennent à un moment précaire du développement (en fait, lorsque le jeune garçon imagine prétendument sa propre castration après avoir découvert « l'absence » de pénis chez sa mère). Cette objectivation permettrait de refréner le sentiment d'étrangeté, source de désorientation, et de prévenir l'incidence de toutes sortes de comportements allosexuels (*queer*, en anglais) ou efféminés<sup>1</sup>.

Passant du caractère incertain de l'inquiétante étrangeté à la fixité conventionnelle du fétiche, les théories de Freud suivent les trajectoires du désir que les œuvres de Valérie Blass explorent également, mais de manière résolument espiègle et fantaisiste. Alors que Freud se tourne, dans son œuvre tardive, vers un fétichisme hétéronormatif rassurant, Blass

tente, dans sa pratique — comme elle l'énonce dans la citation en exergue<sup>2</sup> —, d'étirer le moment où l'on cherche à identifier ce qui est devant soi en nous privant cruellement des repères nécessaires à une réelle reconnaissance. Loin d'apporter les certitudes annoncées par le concept de fétiche chez Freud, Blass joue sur nos attentes par rapport aux objets et nous place dans une situation de malaise, voire d'étrange provocation.

L'étrangeté — soit « le terrible [...] ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante [...] l'effrayant [...] ce qui fait surgir la répulsion et autres sentiments pénibles » — est, pour Freud, explicitement une question esthétique, pour la simple et bonne raison qu'elle provient de notre confrontation avec une certaine essence de l'être impliquant une manifestation ou un retour : « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>3</sup>. » Freud fait tout un cas de l'étymologie du terme original dans son essai. En allemand, il emploie le terme *unheimlich* (le non-familier), rendu dans la première traduction française de son essai par celui d'inquiétante étrangeté. Freud associe le concept — non par hasard — au rapport qu'entretiennent ses

*L'Homme souci*, 2009  
Polystyrène expansé,  
cheveux artificiels,  
chaussures Miu Miu  
167 x 51 x 51 cm

patients masculins avec cette « antique terre natale [...], lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord<sup>4</sup> ». L'effroi, l'horreur et la répulsion éprouvés, écrit Freud, correspondent à l'angoisse de régression dans les affres de la « demeure » première, ces plis terrifiants (toujours selon Freud) et ces régions humides du corps maternel. Il est notoire que, dans *Fétichisme*, Freud lie cette angoisse aux structures hétéronormatives du désir. Il postule en effet que le sujet masculin, porté par le « choc terrible de la menace de castration causé par la vue des organes génitaux féminins », « perçus comme étant inférieurs », se tourne vers un objet de désir (le fétiche) pour pallier la menace et reporter le manque<sup>5</sup>.

Pourquoi introduire un essai traitant du travail fantaisiste et évocateur — sur le plan conceptuel autant que matériel — de Valérie Blass par les notions d'angoisse et d'objectivation misogyne du corps féminin qu'évoque Freud dans ses essais sur l'inquiétante étrangeté et le fétichisme ? Un élan de perversité peut-être, ces références ayant pour but stratégique de signifier les tensions latentes, le mélange de légèreté provocation, d'humour (ce qu'Helena Reckitt nomme l'« insouciance punk ») et d'« anxiété morbide », selon

l'expression de Freud, qui caractérisent l'œuvre *puissante* de Blass — et non pas simplement *séduisante*, comme pourrait le laisser entendre la seule référence à son côté fantaisiste<sup>6</sup>. J'emprunte à Freud les concepts d'inquiétante étrangeté et de fétichisme dans l'espoir de faire la lumière à la fois sur le territoire obscur d'une certaine angoisse endémique par rapport à la paternité au xx<sup>e</sup> siècle (établie par l'analyse, utile mais inquiétante, de Freud sur l'identification sexuelle) et sur les tensions exquises que l'œuvre de Blass met en jeu. J'utilise en outre les concepts freudiens pour contrecarrer la tendance de la critique d'art à ne voir dans son travail que la dimension humoristique, sans considérer les effets de sombre étrangeté que font naître ses formes souvent menaçantes, malgré leur caractère amusant.

Blass sape, en somme, la misogynie sous-jacente du concept freudien d'inquiétante étrangeté avec impertinence, virulence et humour noir, grâce notamment à des changements d'échelle et d'étonnantes juxtapositions. Son travail insufflé une touche féministe à la fascination surréaliste pour les associations hétérogènes (comme l'illustre la métaphore du comte de Lautréamont, « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de

dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>7</sup> », dont les surréalistes ont fait grand usage). Il engendre, ce faisant, de nouvelles significations, souvent psychiquement troublantes. Le recours à la figure du double, généralement obtenue par des moulages ou des jeux de miroir, constitue aussi une des stratégies fondamentales de Blass.

Le thème du double est l'un des exemples importants utilisés par Freud pour figurer l'expérience de l'inquiétante étrangeté. Découlant du narcissisme primaire, moteur de la pensée et de l'action humaine — consciente et inconsciente —, il permet une projection de soi hors de soi. Freud écrit que « l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte que l'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre<sup>8</sup>. » Évidemment, pour Freud, c'est le mâle qui est le sujet, implicitement ou explicitement, narcissique ou non. Le double est, par conséquent, une projection négative de l'ego « en dehors du moi » agissant comme mécanisme de défense<sup>9</sup>.

Chez Valérie Blass, le double a une portée à la fois sinistre et amusante ; il déstabilise et apporte une dimension

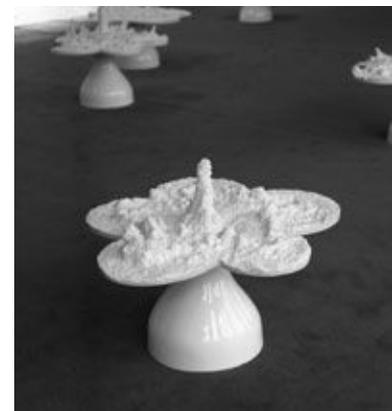
féministe qui permet d'étendre et de pervertir les codes liés aux genres comme à la sexualité. L'étrangeté, dans ses œuvres fondées sur le double, est détournée de façon à nous faire prendre conscience que nous tenons de l'entre-deux ; en tant qu'être (homme, femme ou autre), nous nous projetons toujours vers l'extérieur, mais jamais là où nous le croyons, ni en ce que nous croyons être. *Damien en gris et rose*, 2005, par exemple, repose explicitement sur l'idée du double. L'œuvre se compose de deux reliefs presque identiques représentant le visage expressif d'un personnage androgyne. Il s'agit du même visage, mais bizarrement déphasé sur le plan optique. En apparence tantôt convexes, tantôt concaves, ces reliefs sont en fait deux moules négatifs réalisés par l'artiste à partir d'une photographie de son fils. Comme le fait remarquer Blass, « certains pourraient considérer *Damien en gris et rose* comme une œuvre figurative, mais pour moi, elle parle de l'expérience consistant à modeler deux fois la même image. Ce qui est à gauche n'est pas important. Ce qui est à droite, non plus. Ce qui compte, c'est ce qu'il y a entre les deux<sup>10</sup>. » Sur le plan optique, notre système visuel et, par conséquent, notre appareil psychique cherchent à différencier



*Damien en gris et rose*, 2005  
Ciment, latex, pigments  
47 × 38 × 22 cm



MARCEL DUCHAMP  
*Feuille de vigne femelle*, 1950  
 Bronze  
 9 × 13,7 × 12,5 cm  
 Collection de la Tate Gallery, Londres  
 Achat, avec le soutien de la National  
 Lottery par l'entremise du Heritage  
 Lottery Fund, 1997  
 © Succession Marcel Duchamp/SODRAC  
 (2011)



les deux « côtés » accrochés à moins d'un mètre l'un de l'autre, mais au final, nous nous retrouvons dans un entre-deux, dans un étrange état de suspension. Cette sensation se « double » aussi de l'effet engendré par l'androgynie de la figure contemplée, laquelle n'est pas sans évoquer l'art de l'époque victorienne tardive, en ce sens qu'on peut y voir aussi bien le visage charnu d'une femme que celui d'un garçon efféminé.

Cette tête dupliquée témoigne aussi de l'inclination de Blass pour le moulage, procédé important dans ses manipulations et reconfigurations de matériaux trouvés. L'artiste a déjà mentionné sa curiosité pour le « moulage d'un vagin » réalisé par Marcel Duchamp, de même que pour l'idée du moulage que l'on pourrait faire de « la trace laissée en creux par l'urine [gelée] » d'une femme qui a uriné dans la neige<sup>11</sup>. Un moule constitue le double textuel et indexique, mais inversé, d'une chose concrète (potentiellement un liquide, gelé ou non) dans l'espace. Il double, mais sous la forme d'une « empreinte », comme le note l'historien d'art Georges Didi-Huberman : « Duchamp obtient que tout se renverse, simplement parce qu'il observe et prolonge en formes concrètes la réversibilité de toute chose<sup>12</sup>. »

*Feuille de vigne femelle*, 1950, de Marcel Duchamp, sans doute le « moulage d'un vagin » auquel Blass fait référence, est un objet à la fois dur et tendre, un bloc de bronze compact, rigide mais onduleux, représentant un morceau de chair frémissante. (La pièce a été refondue au début des années 1960 à partir d'une série de moules en plâtre de la « fente » entre les jambes du mannequin féminin figurant dans le tableau grandeur nature *Étant donnés*, sur lequel Duchamp a travaillé de 1946 à 1966.) L'ironie de cette sculpture découle du renversement dont elle procède, qui donne forme à une « absence ». Comme je l'ai déjà écrit ailleurs, le fait que la figure féminine apparaissant dans *Étant donnés* n'ait pas de vulve est absolument remarquable ; seule une entaille se profile entre ses jambes. Ce personnage incarne de manière littérale le concept de Freud selon lequel le corps féminin n'aurait « rien » à montrer au jeune garçon, outre le manque de phallus<sup>13</sup>. En renversant cette absence par le procédé du moulage, Duchamp rétablit habilement l'image de l'organe féminin du plaisir, mais sous une forme (doublement) disjointe<sup>14</sup>.

À la lumière des commentaires de Blass sur le moulage et sur les traces d'urine dans la neige, il est pertinent de rappeler qu'au

début des années 1990, l'artiste féministe britannique Helen Chadwick et son conjoint David Notarius ont effectivement moulé les traces « en creux » de son urine dans la neige et réalisé de petites sculptures semblables à des amoncellements de champignons, intitulées *Piss Flowers* (littéralement « fleurs d'urine »). Ces formes blanches et cristallines, tout droit sorties d'*Alice au pays des merveilles*, semblent avoir été confectionnées en plâtre, mais Chadwick, tout comme Blass et Duchamp, travaille la matière avec ruse : ses sculptures sont en réalité des bronzes recouverts d'une laque cellulosique. « Pisser » par terre est clairement une prérogative masculine, l'organe mâle en forme de tuyau d'arrosage (et selon Freud, supérieur par nature) étant indubitablement mieux adapté pour projeter l'urine au loin<sup>15</sup>. Toutefois, non seulement les *Piss Flowers*, 1991-1992, de Chadwick donnent-elles une forme positive au vide créé par le liquide chaud dans la neige, mais elles font également naître des « fleurs » féminines à partir d'une matière abjecte et constituent une revendication du rôle actif du corps de l'artiste (urinant et produisant de l'art) dans le processus.

Ce degré d'abjection se prolonge dans *Éléphant en vert et noir*, de Blass. L'œuvre,

HELEN CHADWICK  
*Piss Flowers*, 1992  
Bronze, laque cellulosique  
7 x 6,5 x 6,5 cm environ (chacune)  
Avec l'aimable permission de la Succession  
Helen Chadwick et de David Notarius

*Éléphant en vert et noir*, 2005  
Tissus, table socle, ciment, plâtre, cuir  
214 x 122 x 184 cm





LINDA BENGLIS  
*For Carl André, 1970*  
 Mousse acrylique  
 143 × 136 × 117 cm  
 Collection du Modern Art Museum  
 de Fort Worth, Achat, dotation du  
 Benjamin J. Tillar Memorial Trust  
 © Lynda Benglis/SODRAC (2011)



qui se compose de deux formes similaires, vaguement phalliques, et évoquant par ailleurs des monticules d'excréments, démontre combien l'effrayant (inquiétant) sexe féminin n'est rien en comparaison de la terrible protrusion de l'anatomie masculine, à laquelle il arrive parfois, eh oui!, de « merder » symboliquement. De là, l'impulsion vers le patriarcat, esquissée avec tant d'éloquence par Freud dans sa théorie du fétichisme, consiste à transformer le monde en un ensemble de projections qui permettent au sujet masculin de déjouer le risque de castration. Le double, en contrepartie, vient mettre en évidence le caractère chimérique de ces projections. Comme le suggère Didi-Huberman et comme l'illustre l'œuvre de Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, tout double et toute empreinte sont aussi des revers. En cherchant à projeter l'abjection vers l'extérieur, l'angoisse phallique se retourne sur elle-même, peut-être même sous la forme gelée d'un éléphant abstrait ou d'un étron géant.

L'artiste féministe Lynda Benglis traçait déjà la voie avec sa magnifique pièce coulée en mousse acrylique, *For Carl André, 1970*, réalisée en 1970 en « hommage » à l'artiste minimaliste. Tandis que nombre d'artistes masculins, de Pollock à André, ont été

élevés au rang de héros pour avoir vomi (ou encore uriné ou éjaculé) des formes innovantes sur des surfaces planes, Benglis (et Chadwick 20 ans plus tard) fait mieux en pissant métaphoriquement plus loin qu'eux dans la neige. Les éléphants de Blass font écho à l'immense tas d'excréments de Benglis ; ces œuvres rappellent toutes deux tristement que toute forme d'héroïsation d'une démarche artistique donnée ou de telle figure d'artiste a pour conséquence l'« abjection » ou l'exclusion d'autres démarches (et d'autres artistes). Ce fait, soulevé en premier lieu par les féministes dans les années 1960 et 1970, est l'« éléphant » dans la ménagerie de verre (manière de parler) du système de pensée moderniste et postmoderniste.

En plus d'exploiter nommément la figure du double, Blass recourt implicitement à cette stratégie dans ses explorations réitérées de formes humaines, grandeur nature ou de plus grandes dimensions. L'hirsute sculpture *L'Homme souci* (p. 58-59), par exemple, consiste en un « homme » bizarrement peu masculin, mais à la silhouette phallique, abondamment poilu et juché sur des talons aiguilles. La connotation sexuelle de l'œuvre se rattache à deux objets fétiches caractéristiques du modèle freudien,

selon lequel « le pied et la chaussure doivent leur attrait en tant que fétiches [...] aux circonstances dans lesquelles le garçon curieux jette son premier regard en direction du sexe féminin », seulement pour « voir », bien sûr, l'« horreur » de sa lacune génitale et ainsi être propulsé dans l'angoisse profonde de sa propre castration. Et Freud de poursuivre : « Fourrure et velours fixent [...] la vue de la toison génitale à laquelle aurait dû succéder celle, désirée, du membre masculin<sup>46</sup>. »

L'impressionnant corps « masculin » de sexe ambigu (auquel font écho d'autres personnages grandeur nature, réalisés à la même période, comme *L'Homme paille* [p. 62-63]) se dresse devant nous, et domine la figure de Blass, debout à côté de « lui », sur une photographie prise dans son atelier à la Fonderie Darling, à l'automne 2009. Il est certes phallique, mais ses formes turgides sont atténuées par sa toison rebelle. Il fait penser à une sorte de Lady Godiva moderne se moquant fabuleusement de la prétendue bravoure masculine (pas étonnant que l'« homme » soit « soucieux »). *L'Homme souci* est décidément la contrepartie allosexuelle d'un certain idéal masculin, une parodie fétichisant le fétichisme tant il en multiplie les codes (le corps phallique, les poils, les chaussures).

MILLIE WILSON  
*White Girl*, 1995,  
Cheveux artificiels, acier,  
bois, techniques mixtes  
213 × 91 × 91 cm  
Avec l'aimable permission de  
l'artiste



EDWARD KIENHOLZ  
*John Doe*, 1959  
Assemblage  
autoportant : peinture  
à l'huile sur partie de  
mannequin, poussette  
d'enfant, jouet, bois,  
métal, plâtre et  
caoutchouc  
100,2 × 48,3 × 79,4 cm  
Collection Menil, Houston

Les traits caricaturaux de *L'Homme souci* offrent une ressemblance avec une œuvre féministe déterminante des années 1990. Exécutée par l'artiste de Los Angeles Millie Wilson, *White Girl*, 1995, consiste en une imposante perruque argentée de plus de deux mètres de haut posée sur un porte-chapeau, garnie d'une collerette blanche, elle-même agrémentée d'un arrangement de fleurs artificielles<sup>17</sup>. Comme *L'Homme souci*, cette œuvre transforme le poil, ou la chevelure, en une sorte d'incarnation *queer*, féminine et fortement chargée, notamment d'une connotation raciale par l'emploi du qualificatif *white* dans le titre. Elle parodie à son tour le concept freudien du fétiche (« velours et fourrure ») en substituant l'objet aux organes génitaux soi-disant « absents » de la femme. Plutôt que de détourner évasivement l'attention du manque projeté sur le corps féminin, *L'Homme souci* et *White Girl* mettent toutes deux de l'avant des formes corporelles imposantes, plus grandes que nature, provocantes et de sexe ambigu. Ce faisant, elles contestent le binarisme sous-jacent des théories patriarcales de Freud sur la différenciation sexuelle.

Plusieurs figures dans la production de Blass, comme *L'Homme souci*, se

rattachent de près à certains assemblages de la fin des années 1950 et du début des années 1960 qui, pour plusieurs, traitent explicitement d'identité sexuelle — et résonnent, par conséquent, avec la charge féministe des corps androgynes de Blass. Dans son œuvre intitulée *John Doe*, 1959, l'artiste de Los Angeles Ed Kienholz place dans une poussette la partie supérieure d'un mannequin d'homme sans bras ; le torse et le visage sont couverts de dégoûlades de peinture de couleur sang, tandis que la poitrine présente un trou entouré d'éclisses, comme si le personnage avait été transpercé par une balle. Une autre œuvre, cette fois de la Franco-Vénézuélienne Marisol (Escobar), s'impose également à nous. *From France*, sculpture de la taille d'un grand enfant, composée de bois, d'objets trouvés et de moulages en plâtre, représente deux hommes masqués dans une boîte, les chevilles et les pieds (dont l'un manque) ballants. Ce sont, eux aussi, des hommes castrés, de stature phallique, mais en situation de faiblesse du fait qu'une partie de leur corps (leurs pieds), essentielle au combat comme à la fuite, présente des signes d'atrophie. À l'opposé de ce petit membre ferme du corps qui, soutient Freud, a le pouvoir de suppléer au pénis « manquant » de la

mère, ces extrémités racornies, flasques et visiblement inutiles tourment en ridicule le fétichisme du pied.

Blass est sur une bonne piste avec cette démarche assidue d'assemblage, de juxtaposition, de manipulation, d'intervention et de duplication. J'avancerais même qu'elle pousse plus loin les modes d'assemblage des années 1960, comme l'esthétique bric-à-brac de Kienholz, grâce à la stratégie contemporaine de l'appropriation qui permet de renouveler le concept même d'assemblage ; la parenté de son travail avec l'œuvre féministe phare des années 1990, *White Girl*, est un signe manifeste de cette nouvelle approche. Plutôt que de s'en tenir à de simples juxtapositions d'objets visiblement récupérés et manipulés crûment, Blass reformule et repense les formes trouvées : ses assemblages sont nettement plus achevés, plus élégants et plus harmonieux que ceux de Kienholz, de Marisol et d'autres artistes marquants de ce courant durant la période précédente. Cela lui permet de produire des œuvres qui se donnent plutôt d'un seul coup et, conséquemment, cela suscite notre attirance ou notre répulsion, sur le plan psychique, en mettant en mouvement un jeu nuancé de représentations délibérément hybrides et



*Cette jeune femme ne sait pas s'habiller*, 2008  
Tissus, cuirette,  
polyuréthane expansé,  
plâtre  
66 × 61 × 61 cm

indistinctes sur le plan du genre et de la sexualité (jeu souvent implicite sur ce point, inscrit dans les formes, dans l'échelle et dans l'attirail soigné des figures).

Parallèlement à ses personnages (eux-mêmes hantés par les notions freudiennes d'inquiétante étrangeté et de fétichisme), Blass réalise de mystérieux objets qui se distancient du franc dialogue avec le fétichisme et l'identification sexuelle, pour explorer et promouvoir une forme de visualité « haptique » que l'on a qualifiée de « bricolage intuitif »<sup>18</sup>. Cette forme de visualité survient non seulement par la mise en commun de divers matériaux pour créer des « bricolages » d'effets visuels, mais aussi grâce à l'exploitation particulièrement astucieuse d'une grande variété de matières qui engendrent des formes trompant toute attente. Ce travail inspiré conduit à l'effet d'étrangeté. Nous voilà à nouveau en suspension, mais de manière plus abstraite, entre le désir de s'en tenir aux apparences et le sentiment qu'il se passe autre chose.

*Cette jeune femme ne sait pas s'habiller* (p. 80) et *S'il te plaît* (p. 142-143) témoignent toutes deux de cette approche, fort bien maîtrisée par Blass, consistant à intégrer des objets trouvés dans des ensembles complexes, suggestifs et esthétiquement

puissants, additionnés de matériaux qui permettent de reformuler et de remodeler des objets, des formes et des symboles reconnaissables. *Cette jeune femme* semble taillée dans du roc. En même temps, elle présente les courbes d'un drapé de sculpture baroque exécutée à la hâte. Cet amalgame crée un objet d'aspect précieux à haute visée artistique. L'impression de solidité est cependant trompeuse. Les effets haptiques qui se révèlent lorsque l'on tourne autour de la sculpture, les contradictions que font naître ses curieuses couleurs et l'impression de légèreté qui s'en dégage occasionnent un étrange sentiment de dissonance entre ce qui, au départ, suggérerait la lourdeur du roc et ces surfaces qui supposent la légèreté, voire le vide à l'intérieur. Comme dans plusieurs de ses œuvres, Blass joue sur le rapport entre l'illusion de densité et le manque de substance, notamment par l'utilisation de vulgaires matériaux d'artisanat bon marché (dans une série récente, par exemple, l'artiste sculpte dans des blocs de polystyrène qu'elle colle des *Pietà* et autres figures symboliquement tarabiscotées). *Cette jeune femme* est en fait fabriquée de tissu, de cuirette, de polyuréthane expansé et de plâtre. La plaisanterie, aussi dérangeante que le sentiment éprouvé

devant l'inoffensif objet, se révèle, au final, à nos dépens.

*S'il te plaît* produit aussi un effet d'étrangeté. Rappelons que, selon Freud, le vide est l'image ou l'espace par excellence de l'inquiétante étrangeté, en ce sens qu'il évoque, pour un sujet masculin, le sexe et les entrailles redoutables de la femme. Les replis invaginés et les trous dont fait usage Blass pour susciter des tensions visuelles, tant sur le pourtour de l'œuvre que dans ses recoins intérieurs, viennent compliquer la formulation simpliste de Freud, reflet manifeste d'une perspective masculiniste. En ponctuant ici et là sa forme, autrement fermée, de fascinantes ouvertures, notamment les lèvres d'un rose chair suggestif qui se détachent sur la surface noire, Blass provoque de constants va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur. *S'il te plaît* est à la fois un objet cohérent et la mise en scène discordante de surfaces tactilement séduisantes, amalgamées et estompées par une couche de floc qui tempère les reflets de lumière tout en stimulant notre désir de toucher, déjà exacerbé par les trous délicats, tentants et judicieusement disposés à la surface.

Blass décrit magnifiquement ces jeux d'apparence et de visibilité complexes qui entrent en action dans son œuvre : « Il y a,

dit-elle, ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. Il y a ce que l'on ne voit pas et ce que l'on doit voir. Il y a ce que l'on veut voir et ce que l'on ne peut voir<sup>19</sup>. » Toute la force de son travail se situe dans cette tension constante entre différentes formes de regard : le désir, l'obligation et l'incapacité de voir. Comme dans la citation qui ouvre le présent essai, Blass illustre par ces mots le pouvoir de son œuvre à mettre en question les notions de vision et d'identification (c'est-à-dire de ce que l'on voit, et, en dernière analyse, de *qui l'on est*). Ses observations sur la vision amplifient ce sentiment, notamment lorsqu'elle expose ce que représente le fait de fabriquer des objets tridimensionnels à partir de résidus pour créer de nouveaux objets qui évoquent en tous points le corps humain. Les œuvres d'assemblage, particulièrement celles qui sont fondées sur la réorganisation et la reformulation, tout en camouflant parfois les signes de manipulation comme dans le cas de Blass, exposent notre relation paradoxale non seulement à l'« art », mais aussi à notre propre corps dans le monde. C'est ce paradoxe que résume le concept freudien d'inquiétante étrangeté au sein duquel l'écart entre l'animé et l'inanimé (ou ce qui est mort) demeure imprécis<sup>20</sup>.

Les œuvres tridimensionnelles composées d'objets qui nous entourent comme celles de Blass soulèvent le paradoxe d'une vision haptique toujours contrariée, une vision qui inspire un désir ardent de toucher, de « connaître » tout à la fois de l'intérieur (les orifices tentants de *S'il te plaît*) et au travers de ce qui se donne à voir en surface. Impossibles à saisir par la seule vision, les œuvres de Blass créent une étrange sensation d'inconfort et de perte de repères. L'intelligence artistique de l'artiste réside précisément en sa capacité à réanimer ce qui menace de rester à jamais inanimé, « mort », en maintenant constamment active la tension à la fois fantaisiste et menaçante de l'étrange. L'œuvre d'art est un corps mort auquel Blass donne momentanément la vie

TRADUCTION de Nathalie de Blois

**1** Le fétiche, écrit Freud, « reste le signe du triomphe sur la menace de castration et la protection contre elle, il épargne également au fétichiste de devenir homosexuel en conférant à la femme ce caractère par lequel elle devient supportable comme objet sexuel. » Sigmund Freud, « Fétichisme » (1927), *Œuvres complètes*, vol. 18, Paris, PUF, 1994, p. 127.

**2** Leah Sandals, « Valérie Blass: Particle Collider [Entrevue] », *Canadian Art*, automne 2009, vol. 26 n° 3, p. 112-115. [En ligne] [<http://www.canadianart.ca/art/features/2009/09/01/valerie-blass/>] (Consulté le 22 septembre 2011).

**3** Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215. [Trad. Bertrand Féron.]

**4** *Eod. op.*, p. 252.

**5** Sigmund Freud, « Fétichisme », *op. cit.* note 1, p. 126.

**6** Helena Reckitt, « Quand Valérie Blass se dévergonde », *Valérie Blass*, Montréal, Parisian Laundry, 2011, p. 27. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.* note 3, p. 13.

**7** Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, Paris, Bruxelles, 1874, p. 289-290 ; cité dans l'ouvrage classique de William Saitz, *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961, p. 40.

**8** Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.* note 3, p. 236. Freud s'inspire d'une étude

d'Otto Rank dans sa réflexion sur cet aspect de l'inquiétante étrangeté.

**9** *Ibid.*, p. 238.

**10** Leah Sandals, *op. cit.* note 2, p. 112.

**11** *Ibid.*, p. 114. Il convient de citer le passage en entier : « En sculpture, on peut produire des formes qu'on ne voit pas normalement. Par exemple, le moulage d'un vagin, comme celui qu'a réalisé Marcel Duchamp — on n'imaginerait jamais la forme d'un tel moule, pourtant l'objet existe. On regarde les choses très différemment avec un moule. Si une femme urine dans la neige et qu'on réalise un moulage de la trace laissée en creux par l'urine, cela donne un objet fantastique ! C'est quelque chose de réel qu'on ne voit pas normalement. »

**12** Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte* (cat. exp.), Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 149. Ce texte est cité et analysé dans l'article fort intéressant de Jean-Ernest Joos, « Le poids de l'infigurable. À propos du travail de Valérie Blass », *Esse arts + opinions : Dérives II*, n° 55, automne 2005, p. 54-55.

**13** Voir Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 191-204. [Notre traduction.]

**14** Comme je le mentionne dans mon ouvrage (cf. note ci-dessus), p. 90-93, cette œuvre de Duchamp ainsi que trois autres pièces des années 1950 représentant des « parties d'organes sexuels » ont laissé le public perplexe. Ces pièces étaient connues bien avant que ne soit dévoilée *Étant donné* au

Philadelphia Museum of Art, en 1969 seulement, un an après le décès de l'artiste. Ce sont ainsi les étranges répliques de quelque chose qui a été rendu public longtemps après leur production et leur exposition.

**15** Freud écrit que « le prototype normal du fétiche est le pénis de l'homme, tout comme celui de l'organe frappé d'infériorité est le petit pénis réel de la femme, le clitoris. » Sigmund Freud, « Fétichisme », *op. cit.* note 1, p. 131.

**16** *Ibid.*, p. 128.

**17** *White Girl*, de Wilson, est caractéristique du retour, dans les années 1990, en particulier chez les artistes féministes américaines et britanniques, à l'utilisation d'objets trouvés ou fabriqués pour créer des objets fétichistes raffinés, souvent imposants. Wilson, comme Lauren Lesko et d'autres, a souvent fait appel à des fabricants pour réaliser ses pièces magnifiquement exécutées, dont plusieurs font fonction de corps ou de pièces de mobilier.

**18** Pour une analyse plus approfondie sur la vision haptique dans l'œuvre de Blass, consulter Jake Moore, « Look at What I Am Thinking. See What I Am Feeling », *Valérie Blass* (cat. exp.), Montréal, Parisian Laundry, 2011, p. 53 ; et sur le bricolage, voir Marie-Ève Charron, « Questions d'apparence », *Le Devoir*, 22 janvier 2011, p. E6.

**19** Josée Bélisle et autres, *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008* (cat. exp.), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 66.

**20** Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.* note 3, p. 245.



**Amelia Jones** est professeure et titulaire de la *Grierson Chair in Visual Culture* de l'Université McGill, à Montréal. On lui doit de nombreux essais, notamment sur le travail de Marina Abramović (dans *TDR*), sur l'art féministe et le commissariat d'exposition, ainsi que sur la mise en histoire de la performance. Elle a récemment dirigé la publication de *Feminism and Visual Culture Reader* (2003 ; nouvelle édition 2010), et son ouvrage *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) sera suivi, en 2012, de *Seeing Differently: A History and Theory of Identification in the Visual Arts*. La parution d'un important volume intitulé *Perform Repeat Record: Live Art in History*, co-dirigé avec Adrian Heathfield, est également prévue en 2012.



## Valérie Blass : une entrevue avec Wayne Baerwaldt

**Wayne Baerwaldt** Je suis curieux de savoir ce qui t'a menée vers la sculpture. Qui sont les artistes qui t'inspirent, dont tu te réclames ? Y a-t-il un aspect en particulier de la sculpture et de la création artistique en général que tu trouves intéressant, stimulant ?

**Valérie Blass** Lorsque je suis entrée à l'université, je peignais et je dessinais. J'ai suivi des cours de sculpture sur bois et métal, de vidéo et de photo, mais c'est en prenant un cours de moulage que j'ai vraiment commencé à travailler principalement en sculpture. C'est l'empreinte et le transfert d'une forme dans un autre matériau qui m'avaient ouvert tout un nouveau champ de possibilités — qui m'apparaisaient, à l'époque, infinies. Dès ce moment, je me suis imposé une sorte de contrainte volontaire : essayer de faire des œuvres d'avant-garde en restant dans le champ de la sculpture traditionnelle ; c'est-à-dire fabriquer des objets esthétiquement autonomes. Tout simplement pour commencer sous une contrainte.

**WB** Comment décrirais-tu ton processus de recherche à travers la forme et les matériaux ?

**VB** Mes sculptures proposent des formes hybrides, étrangement familières, qui jouent sur la frontière entre figuration et abstraction. En réalisant des œuvres délibérément équivoques, je cherche à instaurer un dialogue sémantique entre l'objet et la sculpture, le sensible et le tangible, l'arbitraire et la logique. Parfois, des formes abstraites semblent, au premier abord, de nature formaliste, mais elles deviennent vite, lorsqu'on y regarde de plus près, anthropomorphes. Dans le but avoué et assumé de provoquer des comparaisons et des associations arbitraires qui défont les hiérarchies entre l'abstraction et la figuration, je veux que notre capacité d'identification soit piégée ou plutôt, que notre réflexe à référencer trop rapidement une œuvre soit enlisé dans une perte et dans un surplus de sens : mettre le regardeur sur la fausse piste du surréalisme, du minimalisme ou de la sculpture de genre.

**WB** Ta façon d'associer la céramique à d'autres matériaux (tels que le bois, le métal, la fausse fourrure) la place hors de son contexte (l'artisanat et les arts appliqués). Bien que, depuis 1970, la céramique ait fait partie de l'avant-garde artistique au Canada, elle s'est retrouvée tout à fait en dehors des courants majeurs

*She Was a Big Success*, 2009  
Polystyrène expansé, bois,  
cheveux artificiels, pigments  
96 × 32 × 32 cm  
Achat, Programme d'aide aux acquisitions  
du Conseil des Arts du Canada et don de Nick  
Tedeschi. Collection du Musée des beaux-arts  
de Montréal



Documents de recherche de l'artiste



en art contemporain, et notamment quant à l'art qui se définit comme avant-gardiste. Tu as ouvert une nouvelle voie pour l'usage de la céramique. Des artistes comme Eric Cameron, Damian Moppett et Grayson Perry, par exemple, l'ont utilisée comme une plate-forme conceptuelle pour élargir le discours sur la création artistique. Comment est-ce que tu envisages de façon critique ta propre relation avec l'argile ou la céramique ?

**VB** Je ne travaille pas vraiment la céramique. Je ne maîtrise pas cette technique. Mon père était un céramiste très connu au Québec, mais il n'a pas eu le temps de me léguer ses connaissances. Lorsque je me sers de la terre, c'est pour faire des modelages que je moule ensuite pour les transférer dans une autre matière.

Mon travail réfléchit sur tous les objets esthétiques qui nous entourent ; ceux qui sont faits avant tout pour être regardés, du bibelot au jouet, de la sculpture classique à la peinture minimaliste. Parmi les objets de cette nature, il y a beaucoup de céramique. Dans ce sens, je pense que ma façon d'aborder la céramique ressemble plus à celle de Damian Moppett. J'adore sa série *Untitled (Stabile)* : un élément en métal qui

ressemble aux sculptures de Calder et qui supporte des poteries qu'il a fabriquées.

**WB** Ton travail peut être à la fois très provocateur, ouvert et vivant, et en même temps, il semble couper court aux attentes des observateurs, en dissimulant les surfaces sous des matériaux comme la fausse fourrure ou les faux cheveux. *She Was a Big Success*, 2009, par exemple, présente une incroyable combinaison de matériaux. En quels termes décrirais-tu cette œuvre ? Je me demande notamment comment tu vois le produit fini, les décisions que tu as prises avant d'arriver à sa forme finale, et à quel moment tu as estimé que c'était « achevé » (si du moins c'est le cas) ?

**VB** Cette pièce est définitivement terminée. Dans cette œuvre, les cheveux ne sont pas une matière qui recouvre l'objet. C'est plutôt la tension même des cheveux tirés de chaque côté d'une sphère qui donne la forme. Cela compose un motif qui ressemble à un muscle.

J'aime organiser des situations de médiation qui engendrent des formes où le hasard est à demi contraint. Durant le processus de production de mes sculptures,

je m'arrange pour que les différentes parties formant l'œuvre finale, une fois agencées, donnent un résultat qui me surprenne moi-même. La sculpture devient ainsi une expérimentation. En raison de la multiplicité des facteurs formels, il y aura une part d'aléatoire — contrôlée bien sûr — dans l'œuvre. Le spectateur, de son côté, sera alors soumis à une expérience proche de la mienne. Il sera mis en face d'un objet singulier dont il cherchera à comprendre la formation, sans qu'il puisse savoir comment l'artiste a fait pour en arriver à ça. L'étrangeté de l'objet produira l'effet d'une véritable énigme insoluble pour le spectateur, et celui-ci fera donc de la réception de l'œuvre une véritable expérience.

Dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman fait intervenir des concepts qui me rejoignent tout particulièrement, comme la traduction, le surplus, la perte et le caractère expérimental. En parlant du processus de l'empreinte, Didi-Huberman se réfère à Gilbert Simondon : « L'homme qui travaille prépare la médiation, mais il ne l'accomplit pas ; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées ; aussi, bien que l'homme soit



Sans titre, 2010  
Techniques mixtes sur papier  
35 × 23 cm

très près de cette opération, il ne la connaît pas<sup>1</sup> [...] ». Je compose ainsi une forme à l'aide de plusieurs référents dont je ne connais pas moi-même la logique.

Pour réaliser cette sculpture, j'ai commencé par faire très rapidement un modelage d'une sorte de tête monstrueuse. Ensuite, j'ai copié la forme en gros dans la styromousse. Après, j'ai rajouté les cheveux tendus sur des demi-sphères. C'est par la suite, une fois que la tête a été terminée, que j'ai juxtaposé devant mes yeux des images qui traînaient depuis longtemps dans mon atelier. L'étape suivante a consisté à sculpter les jambes à l'échelle voulue pour que l'image devienne un objet 3D. Puis il ne me restait plus qu'à ajuster les deux éléments ensemble.



**Wayne Baerwaldt** est vice-président intérimaire de la recherche et des études ainsi que directeur/conservateur des expositions au Alberta College of Art + Design à Calgary. Il a été directeur du Power Plant à Toronto, de 2002 à 2005, et il était commissaire de la Biennale de Montréal, *Remuer ciel et terre*, en 2007. Parmi ses nombreux commissariats d'exposition sur la scène nationale et internationale, mentionnons la présentation officielle du Canada à la 49<sup>e</sup> Biennale de Venise (2001), avec *The Paradise Institute*, de Janet Cardiff et George Bures Miller ; *Glenn Ligon: Death of Tom and Minnesota Massacre* (2009-2010) ; *Adam Pendleton: BAND* (2010) ; *Iran do Espirito Santo: Wall Drawings* (2011) ; et *Stephen Andrews: subject* (2011).



<sup>1</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Éd. Aubier, coll. « R.E.S. L'Invention philosophique », 1989 [1958], p. 243. Cité par Georges Didi-Huberman dans *L'Empreinte*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 27.









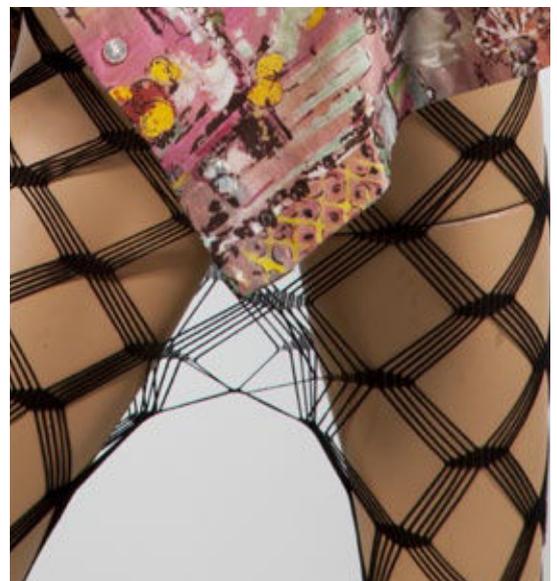
**ŒUVRES**

L'HOMME SOUCI, 2009



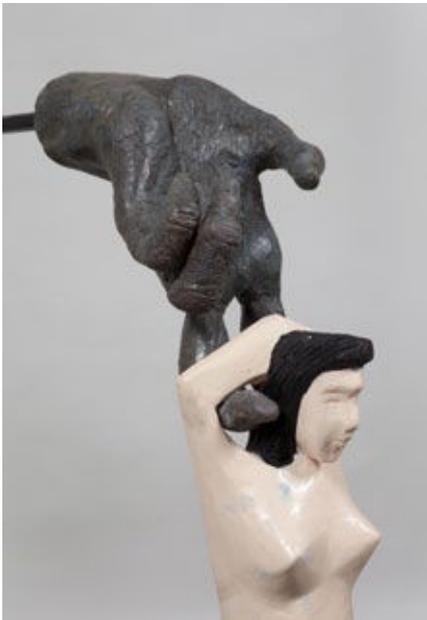


















TENTATION MÉDIÉVALE, 2010











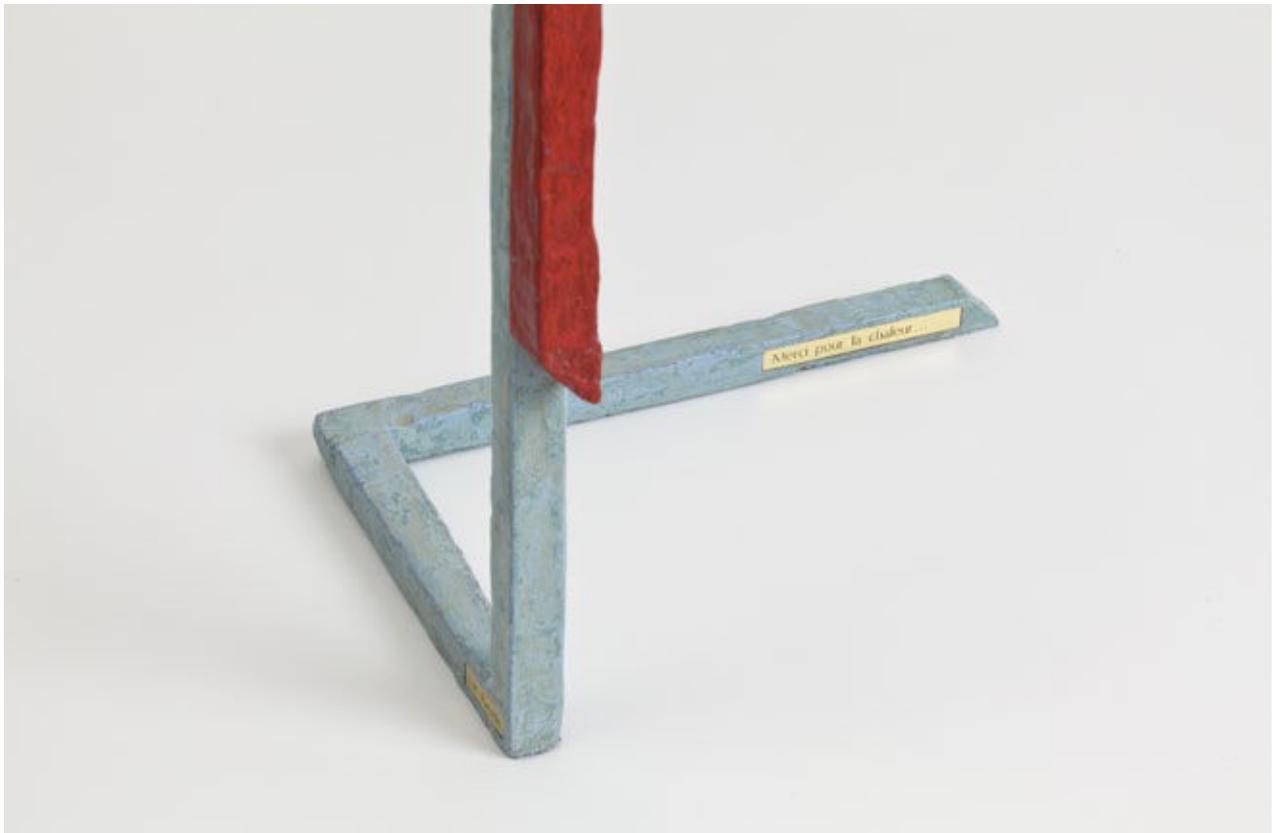






MERCI POUR LA CHALEUR, 2011







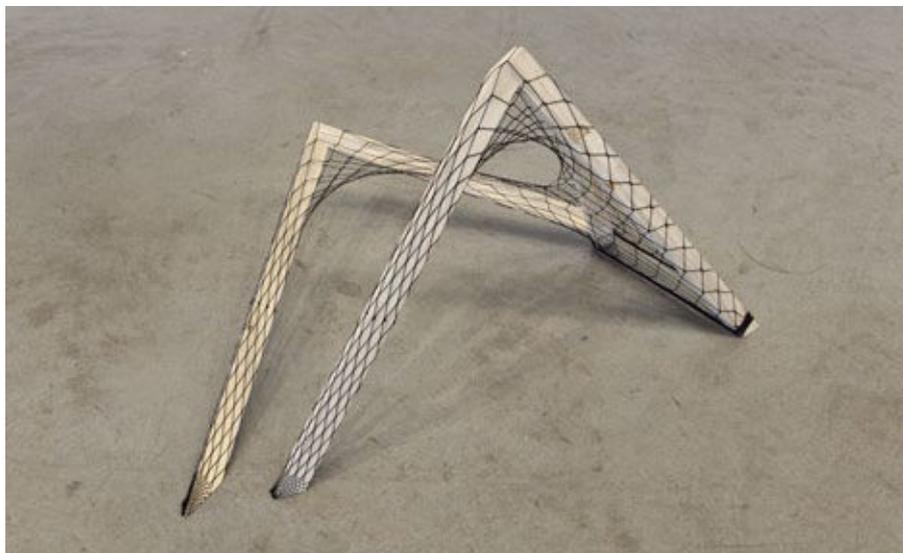




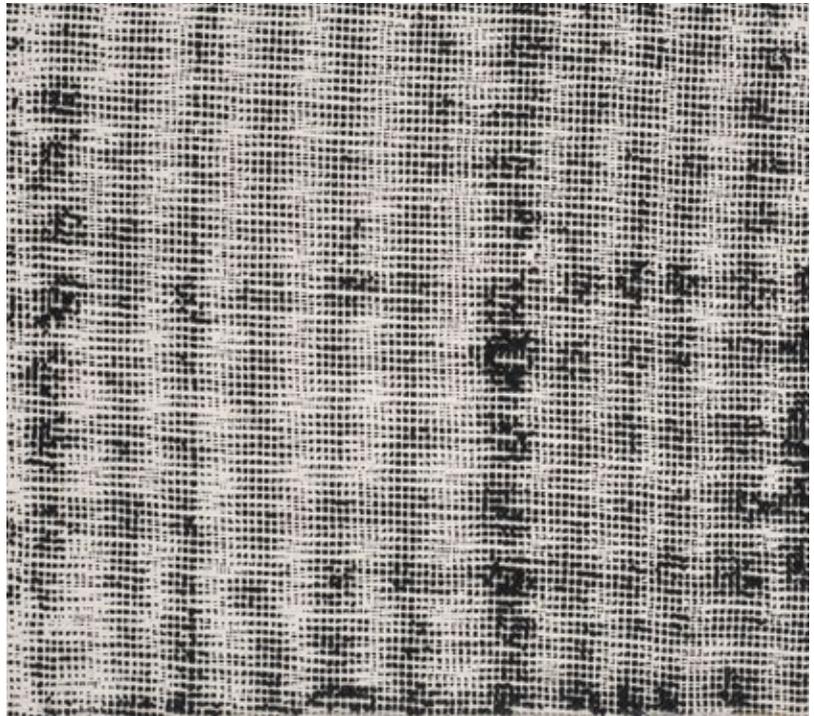
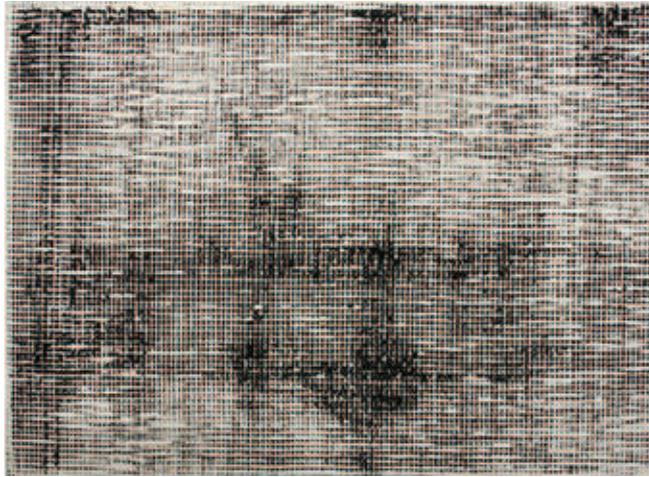


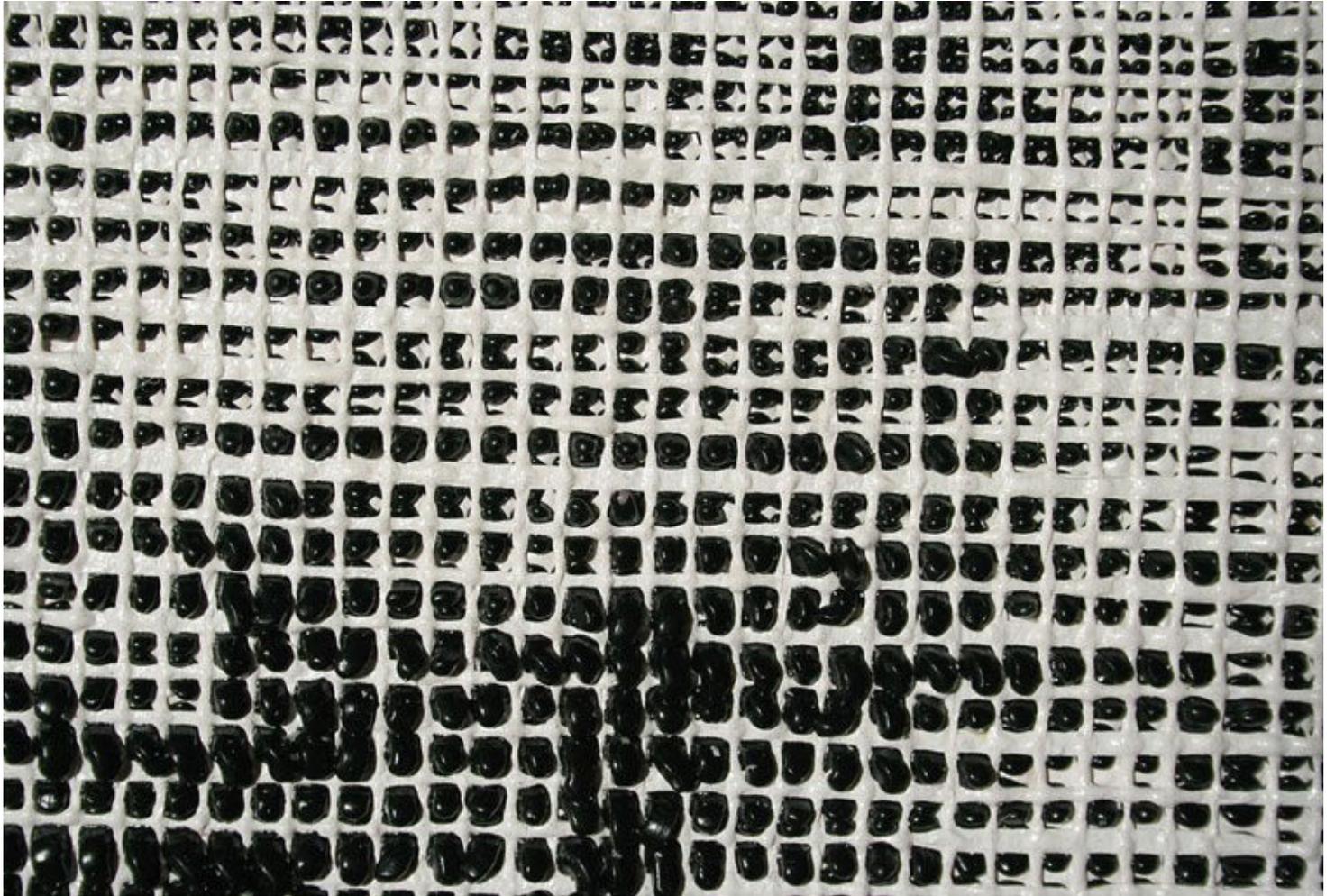






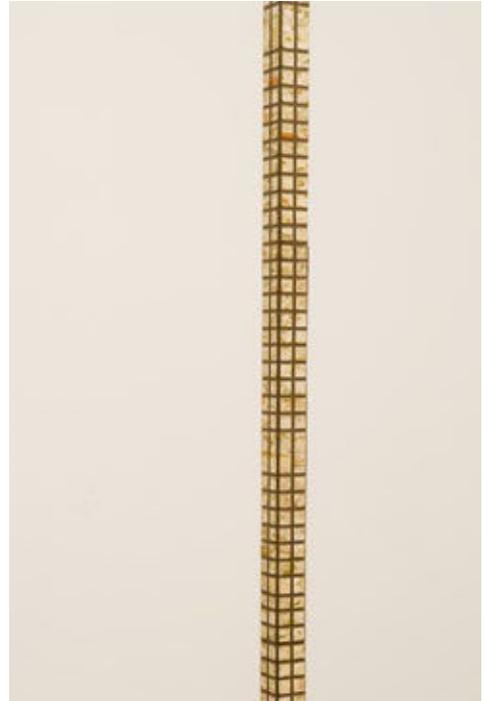


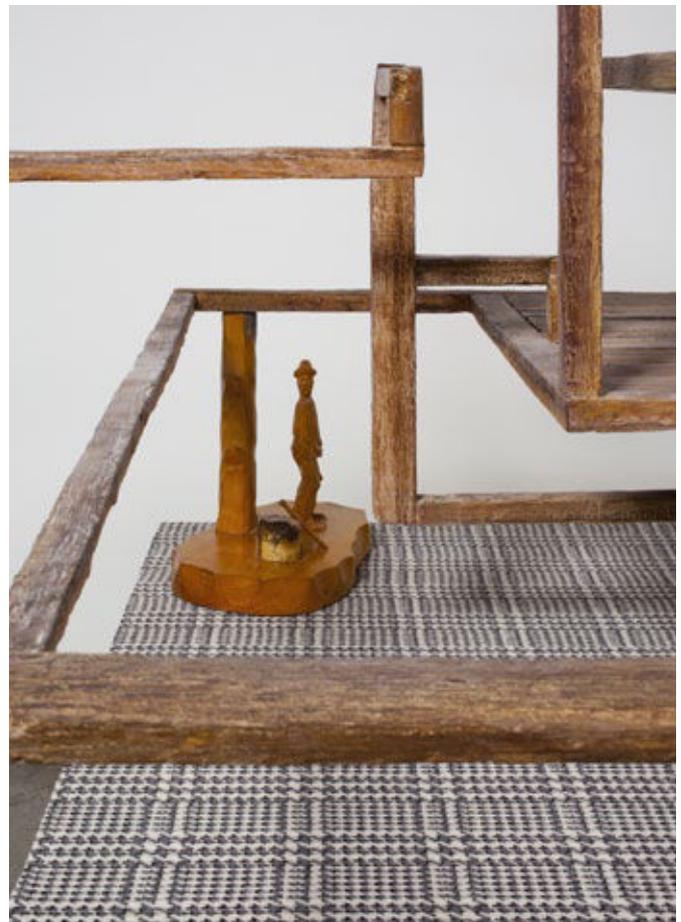






COMMENT SE TENIR DEBOUT, 2006











VALÉRIE BLASS ET LUC PARADIS  
THE FREAK WAS CLEAN | SPLIT THE TAKE | COCONUT BOMB, 2010

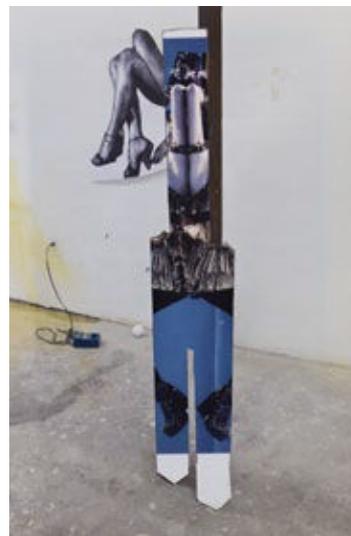






MESURER EN PIED, EN JAMBE ET EN QUEUE 2, 2011













COMME DANS L'AN QUARANTE, 2011





**VALÉRIE  
BLASS**





## Foreword

An encounter with the works of Valérie Blass seems to conjure the possibility of a life far freer and richer than ordinary existence could ever be. Since Blass's participation in the first *Québec Triennial* in 2008, her practice has been of particular interest to us. In fact, three pieces acquired by the Musée have served as the starting point of this exhibition of some thirty works. Experiencing the largest exhibition ever devoted to this artist also offers viewers the chance to explore a new facet of present-day art. The power of her work lies principally in its capacity to “trigger arbitrary comparisons and associations between abstraction and figuration”—a goal she freely admits and fully assumes. The highly compelling result renders everything visible, yet dissimulates. This dichotomy involves a dynamic alliance between the components of each work, which becomes a terrain for the study of form and non-form. It is an art that suggests an evasion into the realm of sculpture but invariably implies a continuity rooted in and dependent upon the ambiguity and expressive ideality associated with formal dissonance.

How is the visionary world of this sculptor constructed, and how does she succeed in drawing us into her temporality? The answers are revealed through the work, for her sculpture insinuates itself into our memory field. Since she first exhibited at Centre Clark in 1996, the artist has produced a wide range of sculptures, paintings and collages that continue to explore and redefine

their own materiality while questioning what it means to produce an artwork. Her approach has been by turns poetic, playful and psychological, encouraging a perception of the work itself as a manipulation of the affectivity of space. Blass strives to offer the viewer impressions that dissolve the established order of things—but phenomenologically, rather than conceptually. Thus does she aim to interiorize the very essence of life. Her work has the effect of maximizing sensorial knowledge and forcing attention onto the continuity between object and space in order to destroy an existing paradigm. Sometimes the object is monochrome, resonating with the non-verbal; sometimes it is polychrome, establishing a dialogue with fiction and the sensations of unreality.

Valérie Blass's work is full of hybrid forms composed of objects that she appropriates, recycles, reconstructs and metamorphoses into a new order. Her pieces intrigue, forcing us into a critical and sensorial exchange with both object and material. Through her unique vision, she opens contemporary sculpture up to a new field of exploration: the apparent simplicity of her works coupled with the perplexing sense of antagonism they generate vastly extends the range of possibilities.

I am very grateful to Valérie Blass, whom I thank for having given us the opportunity to present a series of new works. I would also like to

acknowledge the work of Lesley Johnstone, curator of the show, who has skilfully assembled a selection of the artist's creations that provides a coherent reading of her work as a whole. My gratitude, too, to Amelia Jones, who authored one of the catalogue essays. I would like to thank Jeanie Riddle, Megan Bradley and Dacil Kurzweg of Parisian Laundry for their collaboration during the preparation of the exhibition and the catalogue. Mention must also be made of the generous contribution of the Illingworth Kerr Gallery of the Alberta College of Art + Design, co-publisher of the catalogue. The publication includes an enlightening interview with the artist conducted by the Gallery's director, Wayne Baerwaldt. Special thanks go to RBC for their financial support of the catalogue, and to Robin Anthony, curator of the RBC collection. To you, dear readers, I extend an invitation to step into the fascinating world of Valérie Blass.

PAULETTE GAGNON, Director







## Anachronic Contemporary

Lesley Johnstone

A huge black monolith looms large over Valérie Blass's studio, dominating dozens of finished or half-finished works and a vast assortment of raw materials, bought and found objects of all types, fragments of earlier works, accidents, experiments, traces of failures and sculptures in a state of becoming. The artist's studio provides a glimpse of works in progress but also reveals her artistic process, the things she is looking at and thinking about, what inspires her. Though the studio exposes something essential about artists, it often remains absent from critical discussions of their work. In Valérie Blass's case it is central, as it clearly identifies her as a sculptor. It bespeaks an artist who actually makes her works rather than conceiving them on paper or computer and sending the designs out to be fabricated by skilled technicians. In an era when the romantic image of the studio as the privileged locus of individual creative genius has unravelled, largely supplanted by the factory, the office, the workshop, the design studio, the collaborative atelier, the link in a global network, it is a significant thing when an artist maintains a studio, goes to it every day, and produces work there that is intended for exhibition elsewhere. Coming after the phenomena of the factory, the post-studio and the post-post

studio,<sup>1</sup> current reinvestment in the studio coincides with the reaffirmation of the handmade, the revival of craft and the reskilling that are all so prevalent in twenty-first-century artistic practices.<sup>2</sup>

Blass tends to work on up to ten sculptures at a time, and she may have between thirty and forty research projects on the go simultaneously. The studio is for her a place of exploration, where new materials are tried out, where objects of all description may lie around for years before finding their place in a sculpture. There is a density in her work that reflects a desire to render visible, to materialize the multiplicity of images, ideas and atmospheres making up her mental space. Her work is grounded in finding material solutions to formal problems, and emerges out of experimentation, determination, trial and error, play and sheer effort. Her challenge is to continually surprise herself, and she adheres to a self-imposed rule of embracing the accidents and chance occurrences that arise during the creation of a work, of transforming and integrating, rather than abandoning, "mistakes."

Since discourses relating to contemporary sculpture generally speak of the contingent, the un-monumental, the *informe* and the immersive, Valérie Blass has staked out a terrain quite distinct from



*Midnight Viper*, 2009  
Ceramic objects, glue  
38 × 33 × 28 cm

the majority of her fellow sculptors. For the most part, she makes free-standing, vertical, figurative, handmade, human-scale, autonomous sculptures. The character of her studio points to an aspect of her practice that is often overlooked and that reflects her grounding in two distinct sculptural traditions. On the one hand, the diversity of her materials and the plethora of mass-produced, bought and found objects indicate an engagement with the traditions of assemblage and bricolage. The antique shop, the flea market, the hardware store and the street are her suppliers, and decorative arts museums are important sources of inspiration. On the other hand, the statue, the monument, the bust and the pedestal are the foundations of her formal vocabulary, which locates her work squarely within the classical tradition of figurative sculpture. The impact of Blass's work resides precisely in the anachronistic way she navigates between these two distinct sculptural traditions. Through the processes of assemblage and bricolage, Blass expresses an enthusiastic engagement with the material culture of the twenty-first century, while the classical influence is felt in her use of such techniques as carving, modelling, casting and moulding.

### Objects Objectified

Assemblage and bricolage have their roots in the surrealist practice of juxtaposing incongruous objects and images in order to trigger unconscious associations, but also in Marcel Duchamp's notion of the ready-made, which radicalized the very concept of the art object. Employed by artists in the 1950s and 1960s to infuse their works with evidence of the real world, assemblage is, in Blass's hands, a tool for amalgamating recognizable mass-produced objects into communicative wholes that both retain the cultural and material associations of their components and provoke new and indeterminate meanings. She employs the approach as a way of drawing out the instant of perception and engaging the viewer in a complex process of decoding. The visual intricacy of *Midnight Viper* (p. 138-139), for instance, resides in the dual function of each of its elements. Reminiscent of Giuseppe Arcimboldo's portraits of the seasons, which depict faces made of fruit, vegetables and flowers, Blass's sculptural bust is composed of (among other knick-knacks) a teapot, ceramic cats and kittens, vases and animal-shaped milk jugs and gravy boats. Each

object is identifiable as what it is and thereby retains its functional or purely decorative past, but it also becomes an ear, a mouth or a grotesque protuberance. The elephant-man-like monster that emerges from this bricolage is both whimsical and disturbing: our feelings waver between fascination, disgust and delight as we recognize the familiar and progressively decode the multiple layers of meaning and references at play. The glazed monochrome black finish serves to formally unify the diverse objects, but it also endows the sculpture with a patina that would justify its inclusion in any decorative arts display. By contrast, the surface of *S'il te plaît* (p. 142-143) is covered in black flocking, which produces a skin-like effect that makes the piece more anthropomorphic than decorative. However, the ceramic fragments used to form this gnome-like creature are just as distinguishable as those of *Midnight Viper*. We can discern the entreaty hand reflected in the title, but also a cow-shaped milk jug—used to form the pink orifice-mouth and snub nose—a swan, a duck and other animals. *Comme dans l'an quarante* (p. 102-103), one of Blass's most complex assemblages to date, is likewise composed of a wide array of ceramic objects, including an Egyptian



*Déjà donné*, 2011  
 Styrofoam, epoxy finish,  
 fibreglass, Hydrocal FGR  
 gypsum cement, pigments  
 153 × 140 × 140 cm

bust with a swan protruding from its mouth, a poodle, a boot, a hand, the legs of a feline and a figurine of a reclining female nude. The “original” assemblage was three-dimensionally scanned and then mechanically carved in Styrofoam at a scale three times the original size, thus producing a second work, entitled *Déjà donné* (p. 144-147). This process of enlargement gives the work an undeniably sculptural quality, with the fragments of recognizable objects becoming at once more grotesque and (strangely) more elegant. The larger scale and very different surface treatment tip the work away from the decorative effect of the smaller piece and explicitly declare its status as a sculpture.

The interest in contemporary material culture reflected in Blass’s assemblage works aligns her with a trend mapped out by Johanna Drucker in *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*.<sup>3</sup> Drucker eloquently describes what she calls the “affirmative gesture” of a wide range of artists who acknowledge that the art object is obliged to compete with a host of “things” but who—in their effort to differentiate fine art from the so-called culture industry—refuse to adopt an aesthetics of negativity (characterized by formally esoteric and notoriously difficult work) and

declare themselves active participants in the consumer-driven commodity culture. The author traces a variety of strategies that have emerged since the early 1990s and that distinguish these artists from their predecessors, including eclectic materialism, ludic formalism, narrative figuration, realism and a revival of studio techniques. Keenly aware of the historical legacy of the twentieth-century avant-garde, these artists nonetheless push aside the shadow of negation that has hung over contemporary art and its critical reception by reviving what was repressed in earlier discourses. Drucker calls for an examination of *facture* rather than *form*, explaining that the properties of its making reveal how a work is embodied in a network of conditions and circumstances of production and perception: how a work is made and what it is made of are important inroads to understanding its significance. *Facture*, she states is “the indexical link by which the materials and forms of aesthetic artifacts can be read in historical, cultural, economic, political terms.”<sup>4</sup> These artworks are emphatically to be read as things of, rather than apart from, the world of contemporary material culture, and they gain their identity by engaging in that dialogue rather than by refusing or repressing it.

Johanne Sloan has recently adopted notions developed by scholars in the field of material culture studies to analyze what she identifies as a “material turn” in contemporary art. These theoreticians have developed a language based in Marxist economic theory to “study commodities, objects, things and various permutations of materiality” that exceed “the semantically fixed object.”<sup>5</sup> Like Drucker’s, this approach provides a means of demonstrating that artists are exploring the quotidian in order to reflect on how objects and materials permeate a network of social relations and how the artwork itself functions in contemporary society.

Paying attention to the *facture* of Blass’s works, then—to how they are made and what they are made of—is paramount to grasping their significance.<sup>6</sup> It is through making that the artist participates in current discussions about the status of the object and the “difference” between a work of art and a mass-produced object. Ultimately, her work is a form of “aesthetic research, a way of interrogating the material circumstances of everyday life.”<sup>7</sup> Blass selects her objects carefully. As we have seen, she is drawn to ceramic animal and human figures, vaguely anthropomorphic vases and containers,



*Ce nonobstant*, 2011  
 Styrofoam, Foam Coat,  
 Magic Sculpt putty,  
 plaster, stick, oil paint  
 270 × 164 × 86 cm

anything with a reference to the history of art, popular culture or the body. Things may be chosen for their form, their colour, their texture or their patina, but they always retain their quotidian referentiality. She is evidently engaged both aesthetically and affectively with her materials, and her works aim to provoke the same kind of engagement on the part of the viewer. This “affective gesture” is described by Drucker as a way of putting

material objects ... into an organized construction. The affective gesture brings the inert to life, it rehumanizes material, not in the romantic sense but in a production sense. Affectivity gives material a sense of intention and form, of sentience and action, it shifts it out of the mere material while engaging with it, tweaking the stuff, making it active. Affectivity takes what looked like matter already formed and uses it as simple matter to give rise to another level of organization and structure.... The associations invoked by the functional identity of these objects-as-material are also part of the final communicative whole of the piece.<sup>8</sup>

Blass takes everyday consumer objects out of circulation and, through a variety of material strategies, creates a new *thing*

that acknowledges the mass-produced, pop-cultural origins of its fragments yet also declares its identity as an artwork. Each individual object brings with it a range of associations and meanings, as well as a materiality that participates in the communicative resonance of the final work. The cow-shaped milk jug is perceptible and evocative as such, but it also forms the mouth and snout of an uncanny creature whose realization provokes a multiplicity of sexual, philosophical and sociological musings that enrich its meaning. Blass has what she describes as an obsessive interest in the *infigurable* (a term that translates unsatisfactorily as “unrepresentable”) aspect of the aesthetic object.<sup>9</sup> She navigates the terrain between figuration and abstraction, the recognizable and the indeterminate, the declared and the evoked, in order to create a duality that is charged with potential. She generates confusion between the found and the made, the de-skilled, the mass-produced and the reskilled, jarring familiar perceptions and cognitive channels long enough to produce a moment of dissonance and insight. By locating her works between the reassuring and the strange, the familiar and the uncanny, Blass draws out the moment of recognition, forcing the viewer to decipher the mass of meaning.<sup>10</sup>



### Tradition Radicalized

Within the unbridled materiality of the artist’s studio, where nothing is either sacred or without interest, *Ce nonobstant* (p. 66-67)—the monolith alluded to earlier—distinguishes itself not only by its scale (it is almost three metres high), but also by the simplicity of its form and facture. The radicality of this work points, paradoxically, to Valérie Blass’s affiliation with the classical traditions of figurative sculpture, thereby testifying to the anachronistic nature of her practice. Unprecedentedly monumental, it is perplexing when one recalls that the aim of classical monumental sculpture was to fix a single significant moment; this seems quite at odds with Blass’s quest for the *infigurable*. The mat black form suggests a megalithic menhir—there is something almost primeval about it that evokes Stonehenge or the monuments of Easter Island. The surface looks as though it could be graphite, but (as so often) it is impossible to identify the materials definitively. A grey arm emerges out of the “back” of the monolith, pointing a wooden stick at some unknown assailant. As the viewer circles the work, what appeared from afar to be an abstract form is transformed into a shell enclosing



*For rêveur*, 2008  
Hydrocal FGR gypsum cement  
122 × 30.5 × 20.5 cm  
ALDO Group Collection

an entrapped human figure. Since even the most abstract of Blass's sculptures may be read as bodies, this comes as no surprise. Imprisoned in the stele, the figure seems to be lashing out at its tormentor, attempting, despite physical constraint, to assert its life force. The delicacy of the curved arm, the vigour with which it proffers its weapon and the deathly pallor of its pigmentation complicate the reading. How did the figure find itself in this position? Did Blass perhaps decide to stop in the midst of casting a new work? If so, can the piece be related to the enigmatic *For rêveur*, which looks like a shroud and conjures a madonna but is in fact the exterior shell of the cast of another sculpture?<sup>11</sup> The fact that one of the hypotheses concerning the function of menhirs is that they were used by Druids for human sacrifice is compelling. Rodin's extraordinary personification of Honoré Balzac also comes to mind, for the gesture of the arm bursting violently out of its material casing echoes Balzac's huge head emerging forcefully from beneath his cape. Or perhaps we are closer to Samuel Beckett's character of Winnie, from *Happy Days*, who though embedded up to her "big bosom" in a mound of earth, wilfully declares her urge to forge ahead and begin each morning anew.

In keeping with the traditions of

classical sculpture, each of Blass's figures embodies a human characteristic or emotion: pathos, defiance, aggressivity, unbridled confidence, unfettered sexuality. Her standing figures are not formal exercises but explorations into the human condition, attempts to express the essence of what it means to be alive—what a body is and how it occupies space. *L'Homme paille* (p. 62-63) exudes pathos, for he sits slouched over, looking (despite his massive, yeti-like body) quite downtrodden. Made with the camouflage burlap used by the military or hunters to dissimulate men and equipment, he has a materiality that epitomizes masculinity. But this *Thinker*, seated on a somewhat too-large minimalist plinth, one foot perched on a bust of King Tut, is slightly comical in his distress. He has clearly had a hard day and seems to be begging for sympathy. By contrast, *Touche du bois* (p. 98-99) manages to cut a pretty macho figure despite the frailty of his phallic body, which consists of three wooden beams clothed in a pair of sexy stretch jeans. *L'Homme souci* (p. 58-59), for his part, radiates confidence. Armless, headless, but nonetheless very present, his tight muscular body, formed out of flowing strands of artificial black hair, stands squarely on Miu Miu stiletto heels. There is nothing pathetic about this body builder's

cross-dressing. The character central to *Mon bâton préféré tenu par l'homme ciment* (p. 81), whose Wookiee-head tops a Greek warrior's torso, is also clearly in control of the situation. Sentinel-like on his pedestal, he is obviously standing guard—but over whom or what? The satyr-like figure of *Étant donné, le Loris perché sur son socle néo-classique* (p. 78-79) expresses a mind-twisting multiplicity of visual and textual references. With their myriad conjurings—Marcel Duchamp's homonymous installation, the lion from *The Wizard of Oz*, the extravagant wigs of Louis XIV, figures from Greek mythology—it is impossible to fix the meaning of these two hybrid beings, attached to one another physically but so separate in pose and facture.

*Femme panier* (p. 60-61), one of the few fully assumed female figures Blass has made,<sup>12</sup> is an aggressive little thing, but not without vulnerability. Headless, arms flung wide, dressed in a kitschy patterned shirt, one hand, white, brandishing a green pickle-like tool, the other black and Halloween-horrific, she is, in her stance, clearly defiant. Don't come any closer, she declares. But she also has her feminine side. The child-sized mannequin legs are fitted with just slightly too-small fishnet stockings that droop at the crotch. In the way she is presented—the precision of her pose, the importance of



*Femme planche*, 2010  
Styrofoam, paint, ceramic,  
shovel  
89 × 170 × 41 cm

clothing in defining her identity—she has something of Degas’s little ballet dancer. But she hides her sensitivity (conveyed by the fragility of the woven basket that forms the torso) behind the belligerence of her pose and gesture. Why, one wonders, after a long series of animal-man hybrids, did Blass decide to make such a strong female figure? When asked about the gender of her works, the artist admits that her apparently masculine titles—*Homme souci*, *Homme paille*, *Homme ciment*—refer in fact to mankind. These figures are to be read as hybrid beings. There is, however, no ambiguity about the gender or sexuality of *Femme panier*. The piece actually embodies an aspect of Blass’s practice so far unmentioned: that her works are those of a female sculptor, and that despite the patriarchal domination of the sculptural tradition, she is a genuine descendant of such women as Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Betty Goodwin and Kiki Smith. *Femme panier* directs attention to the encounters that are the foundation of her practice—between her own body and those she creates, between one sculpture and another, between the physicality of her viewers and that of the works in an exhibition space.

Clearly, the anachronism underlying Blass’s practice, her anchoring in two

chronologically distinct sculptural traditions, is not as straightforward as I may have intimated. The facture of her free-standing figurative sculptures is no less evocative than the assemblage works, and they are encoded with the same complexity. The flowing locks of *L’Homme souci* are purchased wig extensions, but they are also the base material for an artistically formed muscular body, its clothing and its texture. The basket, shirt, stockings and mannequin used to create *Femme panier*, all recognizable for what they are, assume many new associations within the context of the sculpture. Likewise, even the most abstract of the assemblages can be read, if only through evocation or suggestion, as bodies or figures. Orifices, hands, feet, bulbous heads and expressive gestures abound in the ceramic works. The minimal addition of a horizontal extension on the bottom of *Comment se tenir debout* (p. 88-89) transforms a tiled column into a footed figure, while it is the title of *Cette jeune femme ne sait pas s’habiller* (p. 80) that gives humanity to its tricoloured drapery. In an odd way, *Cargo culte* (p. 64-65) calls to mind statues of multi-armed Indian gods and goddesses, whose hands each signify a particular power—yet the symbolic thrust of its hands could hardly be more contemporary.

Blass is a master of *trompe l’œil* and the *faux-fini* (even her raw materials are multivalent), and we are often tricked into seeing things that are not what they seem. *Femme planche*, *Étant donné*, *Déjà donné* and a new series of “cubist” works are, for instance, carved out of Styrofoam masquerading as wood, ancient pottery, bronze, plaster or marble. Objects and materials are both what they are and more than they appear to be. Her titles, which on first reading seem descriptive or nominative, also serve to complexify the associations, opening up indeterminate avenues of meaning and intention, provoking reflection and deepening the viewer’s engagement. They seem to express the affective relationship Blass has developed in the process of making the work but at the same time suggest routes via which viewers can establish their own rapport to the piece. They represent, in fact, along with the facture and the form, yet another level that must be decoded if the mechanisms at work in these complex sculptures are to be fully grasped. It is their double, triple, even quadruple encoding, enhanced by the way Blass manipulates the conventions and techniques of the sculptural tradition, that gives her works such resonance. We are indeed within the realm of the *infigurable*.

**1** It is arguably Andy Warhol's factory that paved the way to the undoing of the romantic notion of the studio as the privileged place of creation. In his seminal 1971 essay entitled "The Function of the Studio," Daniel Buren described the studio as a place where the work originates, a private place—perhaps an ivory tower—and a stationary place where portable objects are produced, while simultaneously declaring his rejection of the studio and his commitment to working *in situ*. Joe Scanlan's idea of the post-post studio rejuvenates the studio as a site of production by enlisting the help of collaborators and outsourcing the labour of making art. See Mary Jane Jacob and Michelle Grabner, eds., *The Studio Reader: On the Space of Artists* (Chicago: University of Chicago Press and The School of the Art Institute of Chicago, 2010) for a selection of texts by artists, art historians and art critics on the subject of the studio.

**2** Canadians Liz Magor, Shary Boyle, Brendan Tang, Stephen Schofield, David Altmejd, Luanne Martineau, Jake Moore and Fabienne Lasserre are just a few of the artists working in the terrain of the reskilled.

**3** Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity* (Chicago: University of Chicago Press, 2005). See also her text, "Affectivity and Entropy: Production Aesthetics in Contemporary Sculpture," in Glenn Adamson, ed., *The Craft Reader* (Oxford and New York: Berg Publishers, 2010), p. 588-595.

**4** Drucker, *Sweet Dreams*, p. 36.

**5** Johanne Sloan, "Everyday Objects, Enigmatic Materials," in *La Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2011), p. 374. Sloan cites the writings of Arjun Appadurai, Bruno Latour, Bill Brown and Jane Bennett, in particular.

**6** Aside from the plethora of bought and found objects that Blass's works incorporate, the diversity of her materials is impressive. A merely cursory list includes Styrofoam, cement, metal, wood, paper, paint, plaster, expandable polyurethane, silicone, straw, FGR gypsum, burlap, rubber, ceramics, polystyrene, shrinkable tubing, linoleum tiling, glue, concrete adhesive, artificial hair and fabric.

**7** Sloan, "Everyday Objects," p. 374.

**8** Drucker, *Sweet Dreams*, p. 173.

**9** From a text by Valérie Blass deposited at the time of her Master's thesis exhibition at the Université du Québec à Montréal, held in 2005 (made available to me by the artist).

**10** Earlier in her practice, Blass employed a strategy of doubling—producing two almost identical objects, different only in scale, texture, colour or materiality—as a means of representing the *infigurable* and suspending or drawing out the "moment of recognition." See Jean-Ernest Joos, "Le Poids de l'infigurable. À propos du travail de Valérie Blass," *Esse arts + opinions: Dérives II* 55 (Fall 2005), p. 54-55.

**11** See Jake Moore's text on this work: "Look at What I Am Thinking. See What I Am Feeling," in *Valérie Blass*, exhib. cat. (Montréal: Parisian Laundry, 2011, p. 52-56).

**12** Other explicitly female works include *Une fois de trop*, 2008, *She Was a Big Success*, 2009, and *Femme planche*, 2010; there are also pieces whose feminine gender is alluded to only in the title, such as *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller*, 2008, and *Ta sœur*, 2009.





**I create relationships, and this produces something strange, something between the figurative and the abstract.... When you look at an object you want to find a reference point for stabilizing it, for recognizing it, very quickly. I like to stretch out that moment of trying to recognize.**

— VALÉRIE BLASS, 2009



## Valérie Blass and the Reanimated (Whimsical) Uncanny

Amelia Jones

In his 1919 essay “The ‘Uncanny,’” written amid the devastation wrought across Europe by the trench warfare of WWI, Sigmund Freud articulated a theory of the disoriented, dissociated subject. In his 1927 essay “Fetishism,” he proposed a theory that functions almost as a reversal of the anxious open-endedness associated with the uncanny; in “Fetishism,” Freud theorized the fixing of a precarious moment of open-ended fear and anxiety (when the male subject supposedly imagines his own potential castration after seeing the “absence” of genitalia in relation to his mother’s body) in a state of objectification that closes off the disorientation of the uncanny, preventing all sorts of queer and feminizing potential relations from occurring.<sup>1</sup>

From the uncertainty of the uncanny to the conventional fixities of the fetish, Freud’s theories trace trajectories of desire that Valérie Blass’s works also navigate, but in overtly perverse and playful ways. While Freud moved toward the security of the heteronormative fetish in his later work, Blass’s practice—as she notes in the quotation opposite<sup>2</sup>—functions by stretching out the moment of trying to recognize the thing before us, tantalizingly refusing to provide the closure of final

recognition. Far from delivering the certitude promised by Freud’s idea of the fetish, Blass plays with our expectations regarding objects and suspends them in a relation of unease and potentially “uncanny” provocation.

The uncanny—“all that is terrible ... all that arouses dread and creeping horror ... what is fearful ... [that which evokes] feelings of unpleasantness and repulsion”—is, for Freud, explicitly a question of aesthetics. It is a question of aesthetics because it arises from our encounter with some human-made entity, involving a haunting or a return: “The ‘uncanny’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once familiar.”<sup>3</sup> Freud makes a great deal of etymology in his essay. In its German form the uncanny is the *unheimlich* (unhomely), linking it within the minds of his male patients—not incidentally—with the “former *Heim* [home] of all human beings,” the “female genital organs.”<sup>4</sup> The dread, horror and repulsion of the uncanny, Freud writes, is an anxious return to the fearful horrors of the male patient’s original “home,” the (Freud argues) terrifying folds and wet spaces of his mother’s body. In “Fetishism,” notoriously, Freud sutures this anxiety into heteronormative

*L’Homme souci*, 2009  
Styrofoam, synthetic hair,  
Miu Miu shoes  
167 × 51 × 51 cm



*Damien en gris et rose*, 2005  
Cement, latex, pigments  
47 × 38 × 22 cm

structures of desire by positing that the male subject, motivated by the “terrifying shock of threatened castration at the sight of the female genitals,” which are “felt to be inferior,” takes up an object of desire (a fetish) that palliates the threat of castration by deferring the lack.<sup>5</sup>

Why would I introduce an essay about the whimsical, and conceptually and materially evocative, works of Valérie Blass with the strangely anxious haunting and the misogynistic objectification of the female body which Freud evokes in his essays on the uncanny and fetishism? A stroke of perversity in its own right, perhaps, this reference to the uncanny and fetishism is strategically aimed at evoking the simmering tension, the brew of titillation, humour (what Helena Reckitt has termed “punkish insouciance”) and (in Freud’s words) “morbid anxiety” that make Blass’s work powerful rather than simply *cute*, as a singular reference to the whimsical would imply.<sup>6</sup> I am wresting the uncanny and fetishism from Freud via the work of Blass in the hopes of illuminating both the dark spaces of a kind of male anxiety endemic to patriarchy in the twentieth century (typified in Freud’s useful but worrisome mappings of gender identification) and the exquisite tension Blass’s work puts into play. I am

in turn using Freud’s concept to wrest the work of Blass away from the tendency in the critical writing about it to focus on its humour while disavowing the darker uncanny effects of its often minatory, if also comical, forms.

Ultimately, Blass undermines the misogyny of Freud’s uncanny in the most sassy and cuttingly, darkly funny ways, often through shifts of scale and disorienting juxtapositions. Her work extends and expands to feminist effect the surrealist interest in juxtaposing unlike elements (Lautréamont’s “chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table,” of which the surrealists made great use) to provoke new, often psychically unsettling, meanings.<sup>7</sup> Another key strategy for Blass is doubling, often through moulding or mirroring.

Doubling is one of Freud’s key examples of experiences that evoke the uncanny. Springing from the archaic narcissism that motivates all human thought and action, conscious and unconscious, doubling is a means of projecting one’s self outward so that, Freud writes, “the one possesses knowledge, feeling and experience in common with the other, identifies himself with the other person, so that his self

becomes confounded, or the foreign self is substituted for his own.”<sup>8</sup> For Freud, of course, it is implicitly or explicitly the male who is the subject, narcissistic or not. The doubling of the self is thus a negative projection of the ego “outward” as a defence.<sup>9</sup>

For Valérie Blass, doubling is an effect both sinister and amusing; it is unsettling and also wields a feminist edge in its potential to open out or subvert codes of gender and sexuality. In her doublings, the uncanny is hijacked in a way that makes us aware of our in-betweenness, of the fact that we (men, women and otherwise) are always projecting outward, but never where or who we think we are. *Damien en gris et rose*, 2005, for example, explicitly plays on doubling, presenting two almost identical reliefs of the emoting head of an androgynous figure—the heads are the same, but they seem eerily out of sync optically; they are actually negative moulds made from a photograph of Blass’s son, but hover between appearing convex and concave. As Blass has noted: “Some might consider *Damien en gris et rose* a figurative work. But for me, it’s about modelling the same picture twice, the experience of that. What’s on the left is not important, what’s on the right is not important—it’s



HELEN CHADWICK  
*Piss Flowers*, 1992  
 Bronze, cellulose lacquer  
 Approximately 7 × 6.5 × 6.5 cm each  
 Courtesy The Helen Chadwick Estate and David Notarius



MARCEL DUCHAMP  
*Female Fig Leaf*, 1950  
 Bronze, 9 × 13.7 × 12.5 cm  
 Collection of the Tate Gallery, London  
 Purchased with assistance from the National  
 Lottery through the Heritage Lottery Fund, 1997  
 © Succession Marcel Duchamp/SODRAC (2011)

what's in-between."<sup>10</sup> Optically, our visual complex and thus our psychic structures of identification struggle to differentiate the two "sides," which are hung a few feet apart, but in the end we find ourselves in between, in a state of uncanny suspension. This sensation is also "doubled" by the effect of the undecidability of the gender of the figure we contemplate (suggestive of the late Victorian period, the androgyny of the face allows it to be interpreted as either a fleshy woman or an effeminate man).

This doubled head also relates to Blass's interest in working with moulds, a strategy central to her manipulation and refashioning of found materials. She has mentioned her interest in Marcel Duchamp's "mould of a vagina," as well as the idea of a woman pissing in the snow and the possibility of "mould[ing] the form the piss makes" as it freezes.<sup>11</sup> The mould makes a literal and indexical, but obverse, double of a concrete (or fluid/frozen) thing in space: it doubles but reverses into an "imprint," which in the words of art historian Georges Didi-Huberman, marks "the passage from matter to matter [which] reverses all," revealing the "reversibility of all things."<sup>12</sup>

Duchamp's *Female Fig Leaf*, 1950, which is presumably the "mould of a vagina" to

which Blass refers, is a hard but tender object, a block of obdurate bronze (the object, recast in the early 1960s, was made from a series of plaster casts moulded from the "slit" between the legs of the female mannequin in his life-sized tableau *Étant donnés*, which he worked on from 1946 to 1966); the hard but undulating bronze block models a quivering sliver of flesh. The irony of Duchamp's object is that its reversal actually gives form to an "absence": as I have written elsewhere, the female figure in *Étant donnés* is notable for its complete lack of labia and clitoris—there is simply a gash between the legs. The figure thus literalizes Freud's insistence that the female body has "nothing" for the boy to see except a lack of a penis.<sup>13</sup> By reversing this lack through the moulding process, Duchamp slyly returns the organ of female pleasure to the picture, as it were, but in an estranged (doubled) way.<sup>14</sup>

Significantly, in light of Blass's comments on moulding and pissing in the snow, in the early 1990s the British feminist artist Helen Chadwick urinated in the snow and moulded the resulting "hollows" into mushroom-like mounds, which she called "Piss Flowers." These Alice-in-Wonderland forms are white and crystalline—they appear to be shaped out of plaster—but,

paralleling Duchamp's and Blass's subtle trickery with materials, they are moulded in bronze and covered with white cellulose lacquer. Pissing on the ground is, of course, a male prerogative, as the hose-like urinary organ of men's bodies (for Freud the inherently superior penis) is indubitably more suited to propelling piss outward.<sup>15</sup> Chadwick's *Piss Flowers*, 1991-1992, thus not only give positive form to the void produced by the spraying of hot liquid into cold snow, they also produce feminine "flowers" from abject materials and make a claim for the agency of this artist's particular (pissing/art-making) female body.

This level of abjection is followed through in Blass's *Éléphant en vert et noir* (p. 43), which doubles two vaguely phallic or shit-like mounds, reminding us that the fearful (uncanny) female genitals have nothing on the terrifying protrusions of the male anatomy, which (yes) sometimes symbolically turn to shit. For if the impulse of patriarchy, so eloquently outlined by Freud in his theory of fetishism, is to transform the world into a series of projections that allow masculine subjects to disavow their potential castration, then doubling exposes these projections as chimeras. As Didi-Huberman's insights and Duchamp's *Female Fig Leaf* make clear, any



LINDA BENGLIS  
*For Carl André, 1970*  
 Acrylic foam  
 143 × 136 × 117 cm  
 Collection of the Modern Art  
 Museum of Fort Worth Museum  
 Purchase, The Benjamin J. Tillar  
 Memorial Trust  
 © Lynda Benglis/SODRAC (2011)



MILLIE WILSON  
*White Girl, 1995*  
 Synthetic hair, steel,  
 wood, mixed media  
 213 × 91 × 91 cm  
 Courtesy the artist

doubling or imprint is also a reversal. Phallic anxiety, attempting to project abjection outward, returns to itself—perhaps even in the frozen form of an abstracted elephant or a giant turd.

So much the feminist artist Lynda Benglis sketched with precision in her wonderful acrylic foam pour-piece produced in 1970 in “homage” to the minimalist sculptor Carl André, *For Carl André, 1970*. If male artists from Jackson Pollock to André were heroized for spewing (pissing? ejaculating?) creative forms onto horizontal surfaces, then Benglis (like Chadwick twenty years later) could do them one better by metaphorically pissing into the snow further than they. Blass’s elephants resonate with Benglis’s huge pile of shit—both are abject reminders of how models of heroizing one kind of action as high art, one kind of subject as artist or genius, always “abject” or expel other models (and other subjects). This knowledge, brought to the surface by feminists first in the 1960s and 1970s, is the “elephant” in the room (so to speak) of modernist and postmodernist value systems in art discourse.

In addition to explicit doubling, Blass could be said to make implicit doubles with her reiterative turn to life-size (or larger than life-size) human forms in her

works. With the hirsute *L’Homme souci* (p. 58-59), for example, Blass produces an oddly non-masculine yet phallic “homme” with voluminous hair and spike-heeled shoes—both relating to typical fetishes in Freud’s model. Freud claims that “the foot or shoe owes its attraction as a fetish ... to the circumstance that the inquisitive boy used to peer up the woman’s legs towards her genitals,” only of course to “see” the “horror” of her lack of genitals and thus to be launched into an acute fear of his own potential castration. And, he continues, “velvet and fur reproduce ... the sight of the pubic hair which ought to have revealed the longed-for penis.”<sup>16</sup>

Blass’s impressive, equivocally sexed “male” body—which echoes several life-size figures in straw made around the same time (for example, *L’Homme paille* [p. 62-63])—looms above us, and above Blass in a photograph of her standing next to “him” taken in her studio at the Darling Foundry in fall 2009. He is certainly phallic, but the turgid form of his body is softened by his mane of unruly hair; he becomes a latter-day Lady Godiva, poking immense fun at the pretensions of masculine prowess (no wonder the “man” is “worried”). *L’Homme souci* is most definitely a queer doubling of some kind of masculine ideal, a fetishizing

parody of fetishism in its doubling and tripling of the codes of Freudian fetishism (the phallic body, the hair, the shoes).

This parodically fetishistic and queer dimension of *L’Homme souci* recalls a key feminist work from the 1990s: Los Angeles-based artist Millie Wilson’s 1995 *White Girl*, a massive seven-foot-high silver wig on a stand, adorned with a white ruff and a display of fake flowers.<sup>17</sup> *White Girl*, like *L’Homme souci*, turns hair itself into a form of queer, feminine (“girl”) and here racially charged (“white”) embodiment, again parodying Freud’s concept of the fetish (“velvet and fur”) standing in for the supposedly “absent” genitals of the female. Rather than coyly diverting attention from whatever lacks might be projected onto the female body, both *L’Homme souci* and *White Girl* assert massive, larger-than-life, sassy, sexually ambiguous forms of corporeality, refusing the binarism that underlies Freud’s patriarchal models of sexual difference.

Such Blass figures as *L’Homme souci* also compare closely with historical assemblage works from the late 1950s and early 1960s, some of which introduced an explicit commentary on gendered identity and thus resonate with the feminist potential of Blass’s androgynous bodies. A work by Los Angeles-based artist Ed Kienholz, *John*



EDWARD KIENHOLZ  
*John Doe*, 1959  
 Free-standing  
 assemblage: oil paint on  
 mannequin parts, child's  
 perambulator, toy, wood,  
 metal, plaster and rubber  
 100.2 × 48.3 × 79.4 cm  
 The Menil Collection, Houston

*Doe*, 1959, places the top half of a male mannequin on a child's perambulator, covering his armless torso and face with drips of bloodlike paint and piercing his chest with a hole surrounded by shards, as if it had been blown open by a bullet. Constructed of wood with additional found and cast plaster objects, *From France*, by Venezuelan-French artist Marisol (Escobar), stands the height of a large child; it is composed of two masked men in a box, their feminine ankles and feet (one of which is missing) dangling beneath them. These, too, are castrated men, phallic in stature, but disempowered through the withering of the very part of their bodies (feet) necessary to fight or flee. The withered feet mock the idea of a foot fetish, as they seem flaccid and useless—the opposite of the taut little body part Freud wants to argue can substitute for the “lacking” penis of the mother.

Blass is onto something with her continual process of putting together, juxtaposing, playing, replaying, doubling. I would argue that she moves beyond 1960s modes of assemblage, such as Kienholz's junk aesthetic, applying contemporary strategies of appropriation to refashion the very concept of assemblage—the affinity with Wilson's classic 1990s feminist

work makes this shift clear. Rather than raw juxtapositions of clearly found and aggressively manipulated objects, Blass remakes and rethinks her found forms: her assemblages are far more finished, more elegant, less cacophonous than those of Kienholz, Marisol or other key assemblage artists from the earlier period. This enables her to produce works that function more in a single stroke and thus encourage our psychic bonding or repulsion by putting in motion a nuanced play with deliberately crossed and confused tropes of gender and sexuality (at this point often implicit, worked into the forms, scale and detailed accoutrements of the figure).

Complementary to Blass's figures (which seem themselves haunted by Freud's notion of the uncanny and theory of fetishism) are her haunting objects—works that veer away from the direct dialogue with fetishism and sexual identification to explore and promote a mode of “haptic” visibility through what has been called an “intuitive bricolage.”<sup>18</sup> This mode of visibility is evoked not only through the bringing together of materials in a “bricolage” of visual effects, but through an extremely canny working of a range of materials that results in forms that belie expectations. The canny working leads to uncanny effects.

We find ourselves again, this time in more abstract ways, suspended between a belief in appearance and a suspicion that something else is going on.

Works such as *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller* (p. 80), and *S'il te plaît* (p. 142-143) exemplify Blass's highly crafted approach to integrating found objects into complex, provocative and aesthetically powerful objects using other materials to reframe and recast recognizable things, shapes and references. *Cette jeune femme* appears to be solid “rock” and yet is shaped like hacked-out sections of drapery from baroque sculpture, glued together into a gem-like object with high-art pretensions. Our presumption of its solidity, however, is dubious; walking around it, through the haptic effects of its revealed edges and the contradictions put in play by its odd coloring and seeming lack of weight, we are launched into a sense of uncanny mismatch between what is initially proposed as heavy and rock-like and surfaces that imply lightness or even an inner void. As with many of Blass's works, there is a play between apparent solidity and weight and the emptiness of actual voids or lightness of cheap craft-shop materials (in a new series, for example, she carves Pietàs and other symbolically



*S'il te plaît*, 2009  
Ceramic objects, glue,  
flocking  
71 × 43 × 30 cm

overwrought figures from blocks made of glued-together layers of Styrofoam). *Cette jeune femme* is, in fact, made from fabric, urethane, leatherette and plaster. The joke, uneasy as this innocuous object has made us feel, is on us.

*S'il te plaît* also produces an effect of the uncanny. We remember that the void is, as per Freud, the ultimate uncanny space or image (reminding the male subject of the dreaded womb and female genitalia). Blass's use of invaginating folds and holes to create a visual play around and in relation to the interior of the piece complicates Freud's simplistic formulation, obviously sketched from a masculinist point of view. Punctuating this otherwise closed form with tantalizing openings here and there (with lips that stand out from the black surface, coloured suggestively like rosy flesh), Blass plays with the continual flow between inside and outside. *S'il te plaît* is both a coherent thing and a cacophonous play of visual surfaces that become haptically enticing. The surfaces of this array of things massed together are blended and smoothed with a shadowy layering of flocking, which both mutes the play of light on the piece and further encourages our desire to touch, exacerbated by the fragility and enticing quality of the suggestively placed holes.

Blass has described a complex play of appearance, visibility, seeing and not seeing that her works all set in motion in one way or another; her words roll forth beautifully in their original French locution: "Il y a ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. Il y a ce que l'on ne voit pas et ce que l'on doit voir. Il y a ce que l'on veut voir et ce que l'on ne peut voir."<sup>19</sup> The power of her practice is the continual play—and continual tension—it sets up among these modes of seeing, wanting to see, being forced to see, and not being able to see. As with the quotation that opens this essay, Blass points through her words to the capacity of her work to bring vision, and identification (of what one is seeing, and ultimately of *who one is*), into question. Her remarks about vision amplify this effect, referencing the crux of what it means to make three-dimensional objects out of detritus and produce new objects that refer to the human body at all points. Assemblage works, perhaps particularly those (like Blass's) that refashion and reshape, sometimes covering over the signs of construction, put in play the paradox of our relationship not only to "art" but to our own bodies in the world. It is a paradox summed up by Freud's notion of the uncanny, where the line between the animate and inanimate (or dead) body is unclear.<sup>20</sup>

Three-dimensional artworks made (like Blass's) from things in the world can open up the paradox of a vision that is haptic and yet always thwarted, a vision that sets in motion a yearning to touch and to "know" both from the inside (those orifices in *S'il te plaît* are enticing) and from what can be apprehended only as a surface effect. Blass's works manifest themselves as impossible to know fully through vision; they generate an uncanny sensation that makes us feel always a little disoriented and uneasy. Keeping this tension of the whimsical yet menacing uncanny always in play, Blass's artistic intelligence is to reanimate what threatens to be forever inanimate, "dead." The work of art is a corpse but, momentarily, Blass brings it to life.

**1** The fetish, Freud writes, “remains a token of triumph over the threat of castration and a safeguard against it; it also saves the fetishist from being a homosexual by endowing women with the attribute which makes them acceptable as sexual objects.” Sigmund Freud, “Fetishism” (1927), trans. Joan Riviere, in *Sexuality and the Psychology of Love* (New York: Macmillan, 1963), p. 216.

**2** From an interview with Leah Sandals, “Valérie Blass: Particle Collider,” *Canadian Art* 26, 3 (Fall 2009), p. 112-115. Available online at: <http://www.canadianart.ca/art/features/2009/09/01/valerie-blass/>; accessed September 22, 2011.

**3** Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” (1919), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, trans. James Strachey with Anna Freud, Alix Strachey, Alan Tyson (London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1955), p. 219-252; see especially p. 219-220. I have modified the translation slightly according to another widely published translation of “The ‘Uncanny’”; see, for example, David Sandner, ed., *Fantastic Literature: A Critical Reader* (Westport, Conn.: Praeger Publishers, 2004), p. 74-95.

**4** Freud, “The ‘Uncanny,’” *The Standard Edition*, p. 245.

**5** Freud, “Fetishism,” p. 216.

**6** Helena Reckitt, “Down and Dirty with Valérie Blass,” in *Valérie Blass*, exhib. cat. (Montréal: Parisian Laundry, 2011), p. 27. Freud, “The ‘Uncanny,’” p. 13.

**7** In the original French: “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” Le Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror* (Paris/Brussels: n.p., 1874), p. 289-290; cited in William Seitz’s classic catalogue *The Art of Assemblage* (New York: Museum of Modern Art, 1961), p. 40.

**8** Freud, “The ‘Uncanny,’” p. 234; translation modified per Sandner, ed., *Fantastic Literature*, p. 85. Freud draws extensively on the work of Otto Rank in discussing this aspect of the uncanny.

**9** *Ibid.*, p. 236.

**10** Leah Sandals, “Valérie Blass,” p. 112.

**11** *Ibid.*, p. 114. Blass’s entire quotation is worth citing: “In sculpture you can produce forms that you can’t necessarily visualize. Think about Marcel Duchamp’s moulds of a vagina—you’d never think of the shape of that mould, but that object is still real. You can see reality very differently through moulds. If a woman pissed on the snow and you moulded the form the piss makes in the snow, you’d see such a fantastic object! It’s a reality you can’t usually see.”

**12** Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Seuil, 1992), p. 194 (my translation). This text is cited and analyzed in direct relation to Blass’s work in the very interesting article by Jean-Ernest Joos, “Le Poids de l’infigurable. À propos du travail de Valérie Blass,” *Esse arts + opinions: Dérives II* 55 (Fall 2005), p. 54-55.

**13** See my book *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 191-204.

**14** Notably, as I discuss in *ibid.* (p. 90-93), Duchamp mystified his public with this and three other “sex part” pieces from the 1950s; these pieces became known long before the revelation of *Étant donné* itself, which was only installed in the Philadelphia Museum of Art in 1969, after Duchamp’s death the previous year. The sex part pieces are themselves thus uncanny repetitions of something that was only known some time after they were produced and released to public view.

**15** As Freud notes: “The normal prototype of all fetishes is the penis of the man, just as the normal prototype of an organ felt to be inferior is the real little penis of the woman, the clitoris.” Freud, “Fetishism,” p. 219.

**16** *Ibid.*, p. 217.

**17** Wilson’s *White Girl* is typical of the turn in the 1990s among particularly feminist artists in the u.s. and the u.k. toward the use of found or made objects to produce sleek fetishistic objects, often massive in scale. Wilson, like Lauren Lesko and others, often hired manufacturers to produce these gorgeously fabricated objects, some of which stand in for bodies or furniture.

**18** For more on Blass and “haptic” vision, see Jake Moore, “Look at What I Am Thinking. See What I Am Feeling,” in *Valérie Blass* (see note 6), p. 53; and on bricolage, see Marie-Ève Charron, “Questions d’apparence,” *Le Devoir* (January 22, 2011), p. E6.

**19** In Josée Bélisle et al., *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008* (Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal, 2008), p. 66. Given in the English version of this catalogue as: “There’s what you see and what you don’t see. There’s what you don’t see and what you should see. There’s what you want to see and what you can’t see” (*Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed: The Québec Triennial 2008*, p. 66).

**20** Freud, “The ‘Uncanny,’” p. 226-230.



**Amelia Jones** is Professor and Grierson Chair in Visual Culture at McGill University in Montréal. Her recent publications include major essays on Marina Abramović (in *TDR*), on feminist art and curating, and on performance art histories, as well as *The Feminism and Visual Culture Reader* (2003; new edition 2010), which she edited. Her book *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) will be followed in 2012 by *Seeing Differently: A History and Theory of Identification in the Visual Arts*, and another major volume, *Perform Repeat Record: Live Art in History*, co-edited with Adrian Heathfield, is also due to appear in 2012.



## Valérie Blass: An Interview with Wayne Baerwaldt

**Wayne Baerwaldt** I'm interested to hear how you came to the process of making sculpture. Which artists inspire you, who are your mentors? Is there a particular aspect of sculpture or of art making in general that intrigues and stimulates you?

**Valérie Blass** When I started studying art in university, my practice was focused on painting and drawing. I took sculpture classes centred on wood and metal, as well as courses in video and photography, but sculpture became my main focus after I took a casting class. I was fascinated by the process of moulding a form and transposing it into another material; it opened up a new field of possibilities that at the time seemed to me infinite. It was then that I adopted a self-imposed constraint: I would try to make avant-garde works while remaining in the field of traditional sculpture—in other words, I would strive to create objects with their own aesthetic autonomy. The idea was simply to begin with a constraint.

**WB** How would you describe your investigation into form and materials?

**VB** My sculptures are strangely familiar hybrid forms that straddle the line between the figurative and the abstract. By creating

works that are deliberately ambiguous, I am initiating a semantic dialogue between object and sculpture, between what is perceived and what is real, between the arbitrary and the logical. Some of the abstract shapes appear at first to belong to formalism, but as soon as one looks closer they take on an anthropomorphic quality. My purpose is, I openly admit, to trigger arbitrary comparisons and associations that undermine the hierarchies of abstraction and figuration; I want to upset our ability to identify, or rather I want the tendency to automatically link a work to a set of pre-established references to be submerged by a simultaneous loss and surplus of meaning. I want to set the viewer on the false tracks of surrealism, minimalism or genre sculpture.

**WB** Your approach to integrating ceramics with other materials (such as wood, metal or faux fur) extracts the medium from its artisanal, craft history. Although ceramics was once part of the artistic avant-garde in Canada, since the 1970s it has been largely absent from mainstream contemporary art, or certainly from so-called cutting-edge art. You've established a new focus for ceramics. Artists like Eric Cameron, Damian Moppett and Grayson Perry, for example, have used



Artist's research documents



ceramics as a conceptual platform to open new discourses on art making. How do you critically view your own relationship with clay or ceramics?

**VB** I don't really work with ceramics. I'm not an expert in the technique. My father was a renowned Québec ceramist, but he was not given the time to pass his knowledge on to me. I use clay to model a form that I then turn into a mould, so I can transfer the form into another material.

My work reflects on all the aesthetic objects that surround us, the ones that are designed primarily to be looked at, from bibelot to toy, from classical sculpture to minimalist painting. A lot of these objects are ceramic. In this, I think my approach to ceramics is similar to Damian Moppett's. I love his *Untitled (Stabile)* series, where a metal prop reminiscent of Calder's sculptures is used to support the ceramics he has created.

**WB** Your work can be very sexy, open and alive, while simultaneously appearing to shut down your viewers' expectations by obscuring surfaces with material like faux fur or hair. *She Was a Big Success*, 2009, for instance, shows an incredible collision of materials. Can you describe this work for

me? I'm interested in how you see the end product, the decisions you made in arriving at the final form, and when you felt it was "finished"—is it in fact complete?

**VB** The piece is definitely finished. In this work the hair is not a material covering the object; rather, it is the tension of the hair pulled tightly over many hemispheres that creates the shape. The result is a form that resembles a muscle.

I like to set up situations of mediation that generate forms in which chance is partially constrained. During the creative process, I play with the different parts of the sculpture so that, once assembled, the result is a surprise even to me. Making a sculpture becomes an experiment. Given the multiplicity of formal elements, there is a random aspect—controlled, obviously—to each work. This means that the viewer's experience will be similar to mine. Viewers will be confronted by an unusual object whose genesis they will try to understand, without being able to grasp how the artist arrived at the result. Because of the strangeness of the object, the work will strike the viewer as an unsolvable enigma, which will make its reception a real experience.

In the catalogue of the exhibition *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman uses various concepts that have particular significance for me, such as translation, surplus, loss and experimentality. Speaking of the process of imprint, Didi-Huberman quotes Gilbert Simondon: "The man at work prepares the mediation, but he does not accomplish it: mediation accomplishes itself once the conditions have been created; thus, although the man is very close to this operation, he is not conversant with it."<sup>1</sup> Similarly, I build a form based on a number of referents without understanding their inner logic.

To create this sculpture, I started by making a quick clay model of a kind of monstrous head. Then I did a rough copy of the head in Styrofoam. After that, I added the hair, bound tightly over half spheres. It was only later, once the head was finished, that I juxtaposed it visually with images that had been in my studio for a while. The next step was to sculpt the legs to the right scale, so that the image became an object in 3D. Then I simply had to fit the two elements together.



*She Was a Big Success*, 2009  
Styrofoam, wood, synthetic  
hair, pigment  
96 × 32 × 32 cm  
Canada Council for the Arts Acquisition  
Assistance Program and gift of Nick  
Tedeschi. Collection of the Montreal  
Museum of Fine Arts

**Wayne Baerwaldt** is Acting Vice President for Research and Academic Affairs, as well as Director/Curator, Exhibitions at the Alberta College of Art + Design in Calgary. He was the director of The Power Plant in Toronto from 2002 to 2005, and served as the curator of the 2007 Biennale de Montréal, *Crack the Sky*. Baerwaldt has curated or co-curated many exhibitions both in Canada and internationally, including Janet Cardiff and George Bures Miller's *The Paradise Institute*, at the 49th Venice Biennale (2001); *Glenn Ligon: Death of Tom and Minnesota Massacre* (2009-2010); *Adam Pendleton: BAND* (2010); *Iran do Espirito Santo: Wall Drawings* (2011); and *Stephen Andrews: subject* (2011).

<sup>1</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Éd. Aubier, "R.E.S. L'Invention philosophique" series, 1989 [1958]), p. 243 (trans.). Quoted by Georges Didi-Huberman in *L'Empreinte*, exhib. cat. (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997), p. 27.

## Biobibliographie

### Valérie Blass

Née à Montréal, en 1967.  
Vit et travaille à Montréal.

L'astérisque (\*) signale une publication.

#### Expositions individuelles

##### 2011

*Petit losange laqué veiné*, Parisian Laundry, Montréal.

##### 2009

*Dos-à-dos / Face-à-face*, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke. \*

*Une fois de trop*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto.

##### 2008

*La plus pure apparence*, Parisian Laundry, Montréal.

##### 2005

*Elle-même*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal. \*

*Presque ça*, Galerie B-312, Montréal. \*

##### 2001

*Le regard des animaux sur la figure*, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal. \*

##### 1999

Philippe Bézy – Valérie Blass : *Arrête de phoquer l'chien dans la tête (avec ton mental)*, L'Œil de poisson, Québec.

##### 1998

*Apex*, Centre Clark, Montréal. \*

##### 1997

*Le Jardin des délices*, Belgo, Montréal.

#### Expositions collectives

##### 2010

*C'est ce que c'est. Acquisitions récentes d'art actuel canadien*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. \*

*Chimère / Shimmer*. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. \*

*Splendeurs barbares*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

##### 2009

*Incroyables et Merveilleuses, 27<sup>e</sup> Symposium international d'art contemporain de Baie Saint-Paul*, Baie-Saint-Paul. \*

*Nothing to Declare: Current Sculpture from Canada*, The Power Plant, Toronto.

*The Way I Are*, Blackwood Gallery, Mississauga.

##### 2008

*Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. \*

##### 2006

*Archipel*, Parisian Laundry, Montréal. \*

*Jumelages : L'espace et son double*, Centre d'art public, Montréal [exposition itinérante dans les Maisons de la culture].

##### 1999

*Salon de l'agglomérat (groupe UDO)*, Centre Clark, Montréal.

##### 1998

*Les Bricolos*, Centre Clark, Montréal. \*

##### 1996

*Exposition de jeunes artistes*, Centre Clark, Montréal.

#### Repères bibliographiques

##### 2011

Campbell, James D. « The Debris of the Aura: Valérie Blass at Parisian Laundry », *ETC*, n° 93 (juin/juill./août/sept. 2011), p. 60-62

Charron, Marie-Ève. « Questions d'apparence », *Le Devoir*, (22 janv. 2011), p. E6

Mavrikakis, Nicolas. « Pour le coq-à-l'âne », *Voir* (27 janv. 2011), p. 39

Petrowski, Nathalie. « Valérie Blass : Le mélange des genres », *La Presse*, (8 janv. 2011), p. A53

Pohl, John. « Sculptor Is Master of the Lost Art », *The Gazette*, (Jan. 22, 2011), p. E8

Schwabsky, Barry. « Valérie Blass: Parisian Laundry », *Artforum*, vol. 49, no. 10 (Summer 2011), p. 414-415

*Valérie Blass / directrice de publication*, Jeanie Riddle ; auteures, Jake Moore et Helena Reckitt ; traduction, Emmanuelle Bouet, Montréal : Parisian Laundry, 2009, 2011 (2<sup>e</sup> édition), 83 p.

##### 2010

*C'est ce que c'est : acquisitions récentes d'art actuel canadien / Josée Drouin-Brisebois, Greg A. Hill, Andrea Kunard*, avec des contributions de Heather Anderson [et al.], Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2010, 160 p. Aussi disponible en anglais

*Chimère = Shimmer / Anne-Marie Ninacs*, commissaire, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2010, 95 p.

##### 2009

Chaîney Gagnon, Vicky. « A Solo Exhibition », *The Record* (Sherbrooke), (Jan. 23, 2009), p. T16

Foster, Ashlyn. « Dos-a-Dos/ Face a Face », *The Campus*, (Feb. 4, 2009), p. 17

*Incroyables et Merveilleuses = Unbelievable and Marvelous : 27<sup>e</sup> Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul / commissaire Martin Dufresne*, [Baie-Saint-Paul] : [le Symposium], [2009], 33 p.

Petit, Matthieu. « Jouer le jeu », *Voir Estrie* (5 févr. 2009), p. 8

Sandals, Leah. « Valérie Blass: Particle Collider: Interview with Valérie Blass », *Canadian Art*, vol. 26, no. 3 (Fall/Sept. 2009), p. 112-15

Skene, Cameron. « Valérie Blass: Parisian Laundry, Montreal », *Canadian Art*, vol. 26, no. 1 (Spring 2009), p. 110-111

*Valérie Blass : Dos-à-dos / Face-à-face / Geneviève Chevalier, commissaire, Sherbrooke : Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop, 2009, [10] p.*

*Vendu – Sold. Regard sur la collection et le marché de l'art = Insights into collecting and the art market / direction de la publication, Sylvette Babin ; traduction, Gabriel Chagnon [et al.], Montréal : Éditions Esse, 2009, 216 p.*

#### 2008

Black, Heather. « Leopold Plotek; Valérie Blass and David Humphrey », *Westmount Independent*, (Nov. 18, 2008), p. 16

Daigneault, Gilles. « La Triennale qui fait boum ! », *Espace sculpture*, n° 86 (hiver 2008-2009), p. 25-27

Delgado, Jérôme. « L'éclat des apparences », *Le Devoir*, (1<sup>er</sup> nov. 2008), p. E9

Grande, John K. « Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed », *Vie des Arts* (English edition), vol. 52, no. 212 (Fall 2008), p. 8-9

Grande, John K. « Valérie Blass: it's a surface situation », *Sculpture*, vol. 27, no. 9 (Nov. 2008), p. 36-37

Lepage, Jocelyne. « Voir ou ne pas voir, telle est la question », *La Presse*, (7 nov. 2008), p. A52

Lévy, Bernard ; Connolly, Jocelyne. « La Triennale québécoise : un air de légèreté », *Vie des Arts*, vol. 52, n° 211 (été 2008), p. 78-85

Mavrikakis, Nicolas. « Valérie Blass / Adrienne Spier : Contre le beau », *Voir*, (30 oct. 2008), p. 42

*Parisian Laundry*, Montréal : Parisian Laundry, 2008, 69 p.

Poulin, Patrick. « La Triennale québécoise 2008 : transformeurs / transformeuses / transformateurs », *ETC*, n° 84 (déc. 2008/ janv.-févr. 2009), p. 40-43

*Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008 / Josée Bélisle ; Paulette Gagnon ; Mark Lanctôt ; Pierre Landry, commissaires, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, 211 p.*  
Aussi disponible en anglais

Ross, Jean-Michel. « Valérie Blass », *C Magazine*, no. 98 (Summer 2008), p. 46-47

#### 2006

*Archipel / Annie Lafleur, texte ; Katherine Baker, traduction, Québec : Galerie Lacerte art contemporain ; Montréal : Galerie Orange ; Parisian Laundry, 2006, 47 p.*

Fisette, Serge. « Accueillir " l'autre " = Accepting " the Other " », *Espace sculpture*, n° 75 (printemps 2006), p. 5-6, [8]

Ross, Jean-Michel. « La sculpture dédoublée = Sculpture and Its Double », *Espace sculpture*, n° 75 (printemps 2006), p. 15-19

#### 2005

Blass, Valérie. *Valérie Blass : Elle-même, sculpture abstraite*, Montréal : Circa, 2005 [4] p.

Joos, Jean-Ernest. « Le poids de l'infigurable : À propos du travail de Valérie Blass », *Esse arts + opinions*, n° 55 (automne 2005), p. 54-55

Mavrikakis, Nicolas. « Valérie Blass et Frédéric Lavoie : Le bruit des choses vivantes », *Voir*, (27 janv. 2005), p. 16

Verdier, Jean-Émile. *Valérie Blass : Presque ça*, Montréal : Galerie B-212, 2005, feuillet

#### 2002

Schütze, Bernard. « Valérie Blass : Inverser le regard », *Espace sculpture*, n° 60 (été 2002), p. 38-39

#### 2001

Joos, Jean-Ernest. *Valérie Blass : Le regard des animaux*, Montréal : Dare-dare, 2001, feuillet

#### 1998

*Les Bricolos / commissaires Nicolas Baier et Emmanuel Galland*, Montréal : Galerie Clark, [1998], affiche-dépliant

Duhamel, Patrice. *Valérie Blass – Maria Sheriff*, Montréal : Galerie Clark, 1998, feuillet

## Liste des œuvres

Sauf indication contraire, les œuvres exposées sont reproduites avec l'aimable permission de la Parisian Laundry et font partie de la collection de l'artiste.

**Apex**, 1998  
Plâtre et plastique  
86 × 112 × 5 cm  
Collection particulière, Joliette

**Berg : cris de mort de loulou dans loulou**, 2009  
Objet en céramique et capuchon de sécurité en métal  
37,5 × 33 × 15 cm  
p. 149

**Cargo culte**, 2011  
Statif en métal, objets en bois, rotin, métal, plastique et céramique, plâtre  
Hydrocal FGR, acrylique, peinture émail  
154,5 × 122 × 127 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
p. 24-25, 64-65

**Ce nonobstant**, 2011  
Polystyrène expansé, enduit Foam Coat, mastic Magic Sculp, plâtre, bâton, peinture à l'huile  
270 × 164 × 86 cm  
p. 30, 66-67, 114

**Ce qui fait rire les idiots**, 2011  
Objets en céramique, base en plexiglas  
53 × 27 × 18 cm  
p. 100

**Cette jeune femme ne sait pas s'habiller**, 2008  
Tissus, cuirette, polyuréthane expansé, plâtre  
66 × 61 × 61 cm  
Collection de la Banque Nationale Groupe financier  
p. 46, 80

**Comme dans l'an quarante**, 2011  
Objets en céramique et verre, floc  
76,5 × 69 × 67 cm  
Collection d'Ertaskiran et Dupéré, Montréal  
p. 1, 29, 102-103

**Comment se tenir debout**, 2006  
Métal, linoléum, coulis de céramique  
151,5 × 12,5 × 2,5 cm  
Achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, CP2007.30  
p. 88-89

**Damien en gris et rose**, 2005  
Ciment, latex, pigments  
47 × 38 × 22 cm  
p. 41, 122

**Déjà donné**, 2011  
Polystyrène expansé, fini époxy, fibre de verre, plâtre  
Hydrocal FGR, pigments  
153 × 140 × 140 cm  
Dimensions avec socle  
190 × 140 × 140 cm  
p. 113, 144-147

**Distorsion et alignement animalier 1 et 2**, 2007  
Tubes thermorétractables, acrylique, bibelots  
N° 1 : 200 × 12 × 10 cm  
N° 2 : 148 × 12 × 10 cm  
Collection Tedeschi, Montréal  
p. 140

**Distorsion et alignement animalier 3**, 2007  
Tube thermorétractables, acrylique, bibelots  
169 × 12 × 10 cm  
Collection de la Banque Royale du Canada  
p. 141

**Étant donné, le Loris perché sur son socle néo-classique**, 2008  
Polystyrène expansé, colle à béton, papier, pigments  
173 × 62 × 53 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
p. 12-13, 78-79

**Femme panier**, 2010  
Mannequin en fibre de verre et résine, panier, collant résille, chemise en polyester, bois, plâtre  
Hydrocal FGR, acrylique  
126 × 149 × 72 cm  
Achat grâce au Symposium des collectionneurs 2010, Banque Nationale Gestion privée 1859, Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
p. 32, 60-61

**Femme planche**, 2010  
Polystyrène expansé, peinture, céramique, pelle  
89 × 170 × 41 cm  
Collection particulière, Montréal  
p. 82-83, 116

**Françoise**, 2011  
Bois, objets trouvés  
68,5 × 23 × 15 cm  
p. 91

**L'Homme paille**, 2008  
Mannequin en fil et peluche couvert de mousse synthétique, ruban adhésif entoilé, filet en ficelle et jute cordé ; buste en plâtre peint ; base en mousse de matelas et grillage couvert de plâtre Hydrocal FGR et de peinture  
140 × 120 × 60 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Acheté en 2009  
p. 62-63

**L'Homme souci**, 2009  
Polystyrène expansé, cheveux artificiels, chaussures Miu Miu  
167 × 51 × 51 cm  
Collection de Joe Friday, Ottawa  
p. 38, 58-59, 120

**Merci pour la chaleur**, 2011  
Aluminium, polystyrène, enduit Foam Coat, plâtre, pigments, serre-joint en métal  
106 × 34 × 39 cm  
p. 76-77

**Mesurer en pied, en jambe et en queue 2**, 2011  
Objets en céramique, verre, bois et plastique, polystyrène expansé, enduit Foam Coat, plâtre, mastic Magic Sculp, acrylique, socle en contreplaqué  
199 × 94 × 16 cm  
Dimensions avec socle  
199 × 94 × 38 cm  
p. 96-97

**Midnight Viper**, 2009  
Objets en céramique, colle  
38 × 33 × 28 cm  
Collection de José Parlà, New York  
p. 28, 112, 138-139

**Mon bâton préféré tenu par l'homme ciment**, 2008  
Ciment, bois, métal  
127 × 61 × 46 cm  
Collection d'œuvres d'art de la Ville de Montréal  
p. 81

**Mon objet contondant**, 2012  
Bois, fibre de verre et résine polyuréthane, cordelettes, floc, peinture  
90 × 101 × 76,5 cm  
p. 150-151

**Ne faire qu'un, ni même deux**, 2011  
Tissu, apprêt à base de gomme laque, plâtre Hydrocal FGR, polystyrène extrudé, polyuréthane expansé, plâtre  
74 × 94 × 57 cm  
p. 72-75

**Noise 1**, 2005  
Latex et textile  
48 × 56 cm  
Collection Tedeschi, Montréal  
p. 86

**Noise 2**, 2005  
Latex et textile  
43 × 61 cm  
Collection Tedeschi, Montréal  
p. 86-87

**Noise 3**, 2005  
Latex et textile  
43 × 61 cm  
Collection particulière, Montréal

**Où j'ai connu la beauté**,  
2011  
Objets en bois et céramique  
43,5 × 15 × 18 cm  
Collection Claridge, Montréal  
p. 148

**Pas que des êtres  
magnifiques**, 2011  
Plâtre, pigments  
69 × 15 × 30 cm  
p. 152

**Pont à poutre en  
porte-à-faux**, 2009  
Bois, collant résille  
60 × 73 × 100 cm  
Collection de Nadir et  
Shabin Mohamed, Toronto  
p. 84-85

**Sans titre**, 2005  
Mousse, plâtre, bois,  
peinture  
46 × 46 × 5 cm  
Collection particulière, Montréal

**S'il te plaît**, 2009  
Objets en céramique, colle,  
floc  
71 × 43 × 30 cm  
Collection de Jessica Bradley et  
Geoffrey James, Toronto  
p. 126, 142-143

**Snoop Dog**, 2009  
Objet en céramique,  
polyuréthane expansé,  
plâtre, cheveux artificiels,  
chaîne de métal doré  
60,5 × 31 × 11,5 cm  
p. 101

**Tableaux – objet de forêt**,  
2005  
Écran sérigraphique encre  
d'uréthane expansible et  
objets en caoutchouc  
117 × 267 × 20,5 cm  
Achat pour la collection Prêt  
d'œuvres d'art du Musée national  
des beaux-arts du Québec  
CP.2007.34  
p. 70-71

**Ta sœur**, 2009  
Objets en céramique, colle  
51 × 51 × 58 cm  
Collection de Lonti Ebers, New York  
p. 92-93

**Tea Pot**, 2011  
Calebasse, objets en  
céramique et grès  
31,5 × 46 × 16 cm  
p. 148

**Tentation médiévale**, 2010  
Polystyrène expansé,  
pigments, couteau  
70 × 25 × 50 cm  
p. 68-69

**Touche du bois**, 2009  
Bois, pantalons, pigments  
91 × 27 × 10 cm  
Collection de Guy Knowles, Toronto  
p. 98-99

ŒUVRES EN COURS DE  
RÉALISATION

**Dans la position très  
singulière qui est la  
mienne**, 2012  
p. 7-9

**Dans l'oreille d'un sourd**,  
2012  
p. 10

**Double Dripping ( Porte-  
crayon)**, 2012

**Pied, tête, main**, 2012  
p. 11

ŒUVRES REPRODUITES  
AU CATALOGUE MAIS NON  
EXPOSÉES

**For rêveur**, 2008  
Plâtre Hydrocal FGR  
122 × 30,5 × 20,5 cm  
Collection du Groupe ALDO  
p. 31, 115

**Éléphant en vert et noir**,  
2005  
Table socle, ciment, plâtre,  
cuir  
214 × 122 × 184 cm  
p. 43

**Quel regret**, 2010  
Aluminium, polystyrène  
expansé, objets en bois,  
bois, peinture  
170 × 124 × 99 avec le socle  
p. 90

**Sans titre**, 2010  
Techniques mixtes sur  
papier  
35 × 23 cm  
Collection particulière  
p. 53

**Sans titre**, 2010  
Techniques mixtes sur  
papier  
35 × 23 cm  
Collection particulière  
p. 98

**She Was a Big Success**,  
2009  
Polystyrène expansé,  
bois, cheveux artificiels,  
pigments  
96 × 32 × 32 cm  
Achat, Programme d'aide aux  
acquisitions du Conseil des Arts du  
Canada et don de Nick Tedeschi  
Collection du Musée des beaux-  
arts de Montréal  
p. 50, 133

Valérie Blass et Luc Paradis  
**Coconut Bomb**, 2010  
Techniques mixtes sur  
papier  
30 × 23 cm  
Collection particulière  
p. 95

Valérie Blass et Luc Paradis  
**Split the Take**, 2010  
Techniques mixtes sur  
papier  
30 × 23 cm  
Collection particulière  
p. 94

Valérie Blass et Luc Paradis  
**The Freak Was Clean**, 2010  
Techniques mixtes sur  
papier  
30 × 23 cm  
Collection particulière  
p. 94

## Photographies

Jessica Bailey : p. 88-89

Valérie Blass : p. 7

Éric Cardinal : p. 81

Michel de Broin : p. 4-9,  
14-15, 26, 34, 70-71, 86,  
108-110, 130, 150-151

George Hixson, Houston :  
p. 45, 125

David Jacques : p. 50, 133

Guy L'Heureux : p. 1, 10-13,  
16-17, 28-30, 36-37, 43, 46,  
54-55, 58, 66-67, 72-77, 82-87,  
89-90, 92-103, 110, 112-116,  
118-119, 120, 138-147, 152

Richard-Max Tremblay :  
couvertures, p. 24-25, 31-32,  
60-61, 64-65, 68-69, 78-80,  
90-91

MBAC : p. 62-63

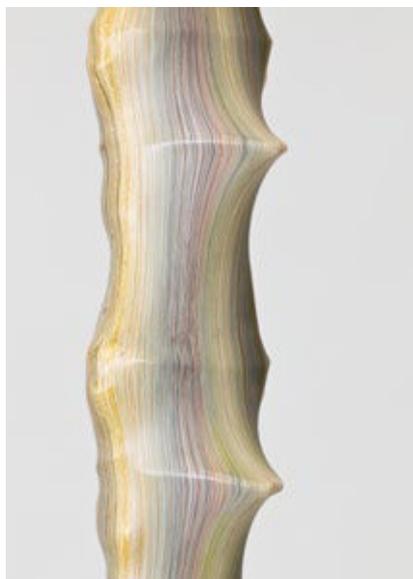
Tate London/Art Resource,  
New York : p. 42, 123

© Succession Marcel  
Duchamp/SODRAC (2011) :  
p. 42, 123

© Succession Linda Benglis/  
SODRAC (2011) : p. 43, 124











S'IL TE PLAÎT, 2009



















Handwritten note on a white piece of paper with a green tab at the top. The text is mostly illegible but appears to contain a list or notes.



PAS QUE DES ÊTRES MAGNIFIQUES, 2011





