

Valérie Blass Inverser le regard

Bernard Schütze

Number 60, Summer 2002

La sculpture vêtue/dévêtue
Clothed/Unclathed Sculpture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9302ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schütze, B. (2002). Valérie Blass : inverser le regard. *Espace Sculpture*, (60), 38–39.

Valérie Blass : INVERSER LE REGARD

Les animaux ne sont pas critiques d'art, cela va de soi. Mais pour sa part, le critique d'art est une créature d'une espèce bien particulière, qui s'est spécialisée dans la contemplation et l'étude du royaume artistique contemporain. Quoi de plus différent en effet que le regard d'un aigle — décelant la présence d'une proie du haut des airs — et celui, inquisiteur et perplexe, du critique d'art face à l'œuvre ?

Dans sa dernière exposition, Valérie Blass lie ces deux regards territoriaux apparemment incommensurables en y mêlant des aspects du critique, du sublime et du ridicule. *Le regard des animaux*, présenté à la galerie Dare-dare en octobre 2001, apparaît *a priori* comme une exposition plutôt formaliste regroupant une série de sculptures abstraites, disposées de manière conventionnelle sur des socles ou fixées au mur. Ces objets, tout intrigants qu'ils soient par leur forme et leur matérialité, ne permettent pas d'emblée de conduire au regard de l'aigle. Le spectateur continue de pratiquer un regard esthétique salutaire et désintéressé, tel que prescrit par le Docteur Kant. Pour comprendre, il devra visionner la bande vidéo diffusée en boucle au fond de l'espace de la galerie. On y voit un aigle auquel on tente de montrer, avec une certaine insistance, une des sculptures de la galerie. Des mains humaines manipulent l'objet, qui est doucement présenté à l'oiseau. Celui-ci recule, mais la sculpture se rapproche toujours. On veut faire ingurgiter de l'art à ce spectateur malgré lui. Les réactions du noble animal vont du désintéret à la surprise, de l'irritation à l'incompréhension la plus totale. La sculpture en question s'inspire vaguement de diagrammes et de dessins scientifiques représentant des structures moléculaires. Toutefois, et peut-être de manière plus significative, cette sculpture — ainsi que toutes les autres

pièces de l'exposition — ont été conçues en fonction du regard de l'animal. Par exemple, cette sculpture en forme d'assemblage de molécules offre ici quelque ressemblance avec un tas d'œufs, forme image qui sans nul doute saurait susciter l'intérêt chez un aigle. Voilà la proposition singulière et originale qui sous-tend le projet de Valérie Blass — la création d'objets sculpturaux qui seraient avant tout destinés à être regardés par certains animaux sauvages bien précis.

Un art de la trappe qui utilise la sculpture comme leurre afin d'attirer le regard de l'animal et de provoquer une quelconque réaction — griffure, morsure, miction ou même l'ingestion complète de l'objet. Le but initial du projet était de réaliser plusieurs vidéos qui mettraient en scène différents animaux (lynx, cerf, castor, etc.) réagissant à des sculptures réalisées avec les particularités de chaque espèce en tête. Chacune des pièces de cette exposition non encore réalisée devait avoir pour contrepartie une bande vidéo. Les manipulations et interventions des animaux deviendraient les éléments de base des œuvres présentées en galerie. Malheureusement, la réalisation du projet fut compromise par une logistique complexe et l'absence de fonds. *Le regard des animaux*, farouchement prometteur, n'en est pas moins qu'un début.

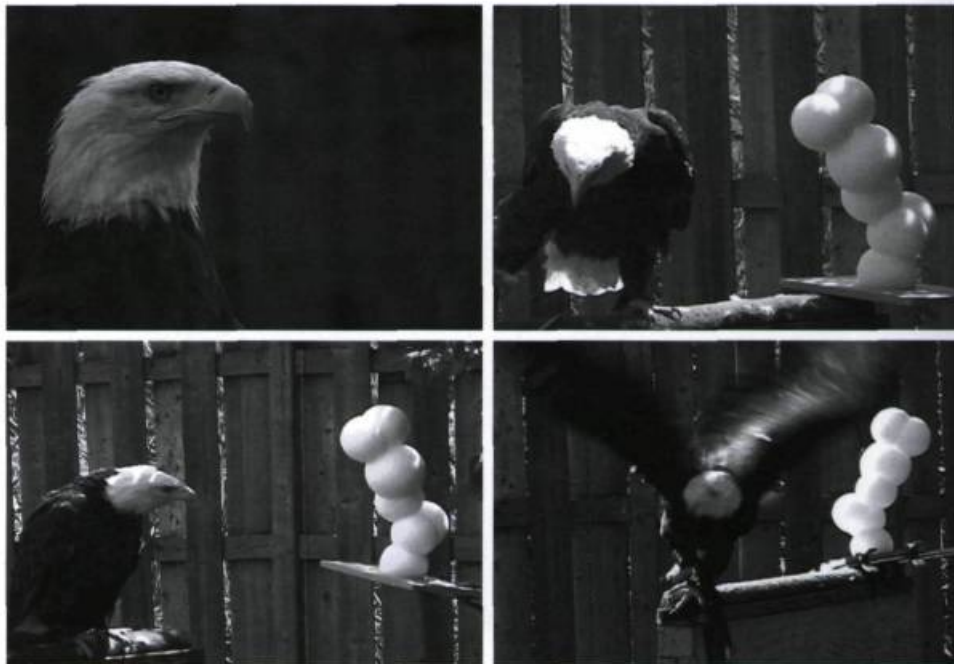
Les sculptures comme telles combinent traits animaux et éléments moléculaires, minéraux ou végétaux. L'artiste parvient à unifier la matérialité des objets — ou leur corporalité, selon ses mots — et produit des sculptures abstraites dont la dynamique des matériaux sert également la figure, l'image. On ne voit pas seulement un objet, on perçoit aussi à travers les matériaux qui le composent les forces physiques qui ont participé à son élaboration. L'une d'elles se démarque à cet égard. Une pièce rectangulaire rouge, qui semble faite de caoutchouc, est fixée au mur.

Sa surface est marquée de curieuses empreintes rappelant des pétroglyphes (minéral, dur) ou encore des veines souples, charnelles et comestibles. Ces sculptures ne sont pas exclusivement destinées au regard, elles sont haptiques et invitent au toucher, à la manipulation. Mais ici, la présence est donnée aux animaux et l'amateur d'art urbain devra patienter pendant qu'ils accomplissent leur besogne artistique. Juste retour des choses, compte tenu de la propension historique de l'art à piéger les animaux, iconographiquement parlant. Ici, c'est d'abord l'animal qui évalue les œuvres et qui décide, au besoin, de les modifier.

On peut aisément comparer ce

cause le point de vue anthropocentrique et désintéressé du spectateur. La force et l'originalité de ces œuvres proviennent de leur déplacement, de leur statut d'objets d'art en transit. Elles ont à la fois connu la galerie et un milieu vivant où errent des animaux, continuellement à la recherche de choses intéressantes. C'est également en ce sens que le projet s'avère à la fois critique, ridicule et sublime.

Suivant le vieil adage, Valérie Blass a démontré que les artistes et les poètes ont le privilège particulier de pouvoir en un instant passer du sublime au ridicule, et inversement. *Le regard des animaux* est critique dans la mesure où le projet met en cause la



travail, ainsi que les projets antérieurs¹ de Valérie Blass, aux affinités totémiques de Beuys avec les lièvres ou sa veille avec un coyote, aux portraits canins anthropomorphiques de Wegman ou encore aux hybrides cerf / gaz ludiques et ironiques d'Oppenheimer. Toutefois, par certains aspects, ce projet se fraie un autre chemin. L'œuvre s'active à travers le regard et l'intervention de l'animal, remettant ainsi en

manière dont nous regardons les œuvres, en situant l'origine de ce regard chez l'animal, dans toute son étrangeté. Ce faisant, le statut même de l'objet d'art et celui du cube blanc, ce lieu d'exposition si exclusif, n'est plus que bouillie pour les chats sauvages.

Le projet est ridicule, car le spectacle absurde d'un aigle qui tente d'appréhender un objet incongru est excessivement drôle. Le ridicule ne doit toutefois pas

VALÉRIE BLASS, *Le regard des animaux*, 2001. Vue partielle de l'exposition. Photo : Patrick Bodnar.

Claudio Rivera-Seguel: *infoMatic*

être pris à la légère. On ne rit pas de l'animal, mais du fait de regarder un être regarder un objet sans le comprendre. Au moins, l'aigle ne feint pas la compréhension. Il n'est pas critique d'art, après tout. L'animal le plus ridicule sera toujours l'humain.

Le projet touche au sublime en ce qu'il capte et transmet le moment ineffable de la rencontre avec un animal sauvage. La rencontre impressionnante avec le cerf, la loutre ou l'ours, dont on croise un instant le regard. Ce regard est réciproque et nous réalisons à ce moment précis, et bien que nous pensions nous être éloignés d'eux, que nous, humains, sommes des animaux parmi les animaux. Sublime aussi parce que contrairement à la beauté, la terreur est toujours possible. Une rencontre nocturne avec un grizzly peut être sublime tout en étant terrifiante; ou plutôt, elle est sublime parce que terrifiante. La beauté repousse la terreur, le sublime l'adore, l'englobe. Dans *Le regard des animaux*, ces trois modalités de l'expérience esthétique sont habilement interreliées et nous invitent à emprunter des sentiers non balisés. En définitive, il ne s'agit pas ici de capter le regard de l'animal, mais plutôt de rappeler au spectateur que c'est bien lui qu'on distrait si facilement, et de toutes sortes de manières. Dans notre civilisation [*sic*] de cent millions d'yeux et d'oreilles électroniques, le travail de Blass tombe à point. Un territoire sauvage de l'art s'est ouvert. ■

Valérie Blass,
Le regard des animaux
Galerie Dare-dare, Montréal
Octobre 2001

NOTE

1. Voir en particulier *Phoque Le Chien*, une sculpture-installation-œuvre sonore créée en collaboration avec Philippe Bézy et montrée à la galerie L'Œil de poisson, Québec, 1999.

Actively sanctioned public art for sometime, Claudio Rivera-Seguel has devised an ingenious project—*infoMatic*. Contemporary media practices are used by the artist to send duplicitous, often challenging messages about the state of the world. Photoshop-produced, freehand-synthesized images address current issues such as Chernobyl, the earth's depleting ozone layer, nuclear power and other adjuncts of post-modern civilization.

Details alluding to ecological disasters and general mistreatment of the planet are neatly inset into billboard and panel structures Rivera-Seguel has discreetly and simultaneously integrated into five public spaces around the world: Galleria Animal in Santiago, Chile; Festival Frestas in Porto, Portugal; Pati Manning at the Contemporary Art Museum in Barcelona, Spain; Plaza Santa Maria in Trastevere, Rome; the

Kenkeleba Sculpture Garden in New York's lower east side. After the billboard signs have been taken down, Rivera-Seguel leaves behind medium-sized, permanent panels. They remain as evidence of the event, expressing the same messages in perpetuity.

These images have also been put into a micro postcard format. Rivera-Seguel hands them out during performances that accompany the installation openings. They include the typical touristic view designed to grab the escapist imagination of First World middle and upper classes, to attract them to faraway, so-called exotic places. They all have the same banner headline. It reads: "Would you like to enjoy a great vacation?" One has a panoramic view of a beatific mountain and lake view in the las Torres del Paine region in the south of Chile. What could be more attractive? Strange subliminal cues begin to surface in the visual subtext of these scenes. In this one, we discover a partially submerged oil tanker in the foreground. Fused into the waters

of the lake are strangely abstract images of deformed fetuses from pregnant women in Chernobyl, Ukraine. The subtext (much less visible) states: *Creating social systems of autonomous communities with decentralized power structures.*

Another open and treed landscape and stream image of the Magallanes region, also in southern Chile, has a neatly inset scene of a Norwegian whaler going to work on a dead whale. The grassy shore and beach has strange luminescent glowing colours. Is this irradiated, or are toxic materials leaching into the soil? This subtext reads: *Understanding life as a holistic process evolving towards a universal destiny.* In the third image we see a snow capped mountain—the Volcan Villarica in Chile—centrally placed in what yet again looks like a beatific park scene. But to the left we can see an emaciated bird covered in oil (presumably from an oil tanker spill). The bird looks awkwardly onto the scene. He's not so beautiful anymore. Dead centre of the



CLAUDIO RIVERA-SEGUEL, *infoMatic*, 2001. Installation in Chile. Photo courtesy of the artist.