

Vikky Alexander

Nordic Rock

Commissaire : Caroline Andrieux

Grande salle



NORDIC ROCK

Vincent Bonin

Lors d'un voyage à Chamonix, en France, au milieu des années 1980, Vikky Alexander a trouvé deux cartes postales de la grotte de la mer de Glace du Mont-Blanc. La première représente un paysage hivernal des plus banals. L'autre montre une vue incongrue : une pièce avec des canapés, une table à café et un foyer, sculptés dans la glace. Chaque année, les habitants du village creusent un tunnel qui permet aux touristes de pénétrer sous la masse d'eau figée depuis plusieurs siècles, et l'on façonne aussi de nouveau cette architecture du réconfort au cœur de la matière indifférente. Vikky Alexander a lancé en boutade qu'au moment de découvrir les images, elle aurait souhaité réaliser elle-même ces meubles en glace. Finalement, elle s'est inspirée de leur aspect générique afin de dessiner les plans axonométriques d'un mobilier qui allait être produit plus tard en assemblant des panneaux de verre. Lors de leurs présentations inaugurales en 1988, sous le titre *Glass Bed with Tables*, les sculptures ont été disposées sur des socles *ad hoc*, ou devant des fonds illuminés de manière théâtrale. Dans les circonstances où ces éléments semblables côtoyaient des œuvres d'autres artistes, leur variation limitée soulignait l'arbitraire de la co-existence d'objets pendant des expositions collectives. Paradoxalement, leur presque invisibilité faisait écho au motif de la galerie vidée qui avait été investi tant de fois au cours des années 1960 et 1970 par les artistes de la mouvance conceptualiste comme geste radical de refus de l'expressivité, mais dont l'articulation s'était imposée à la longue en

trouvant des formes résiduelles de pathos et de valeur ajoutée – un degré zéro de l'anthropomorphisme – contre l'écran du rien à voir. Lorsqu'elles sont documentées devant un fond neutre, sans références aux lieux d'exposition, comme ce fut le cas en 1988, les sculptures perdent un peu de leur lustre d'objets d'art et se rapprochent littéralement de l'iconographie des catalogues de vente de meubles. Elles font cependant aussi briller – par son absence – le fétiche de la marchandise elle-même, car les surfaces des chaises, tables et lits montrent l'« inhabitable », ou l'impossibilité de prendre place, plutôt que la fonctionnalité du design.

L'apparition de ces formes tridimensionnelles à la fin des années 1980 signalait l'abandon d'une analyse de la représentation médiatique du corps menée par Vikky Alexander depuis le début de cette même décennie. Ce passage vers la quasi-abstraction allait déboucher sur une recherche de longue haleine entreprise à partir des années 1990, ayant comme objet d'étude des lieux hétérotopiques ou des enclaves du divertissement (le West Edmonton Mall, Disneyland, Las Vegas, Vaux-le-Vicomte et Versailles, entre autres). Avant cette bifurcation, l'artiste rephotographiait alors surtout des pages de magazines de mode avec une caméra 35 mm, munie d'une lentille macro et installée sur un support de copie réglable. L'opération, qui consistait à recadrer les images en enlevant les légendes et les insignes de marque, lui permettait de défaire l'essentialisme des poses de mannequins (en majorité des sujets féminins), absorbés dans une jouissance feinte, uniquement offerte au regard masculin¹.

Par ailleurs, Vikky Alexander préférait ne pas produire de discours herméneutique sur son propre travail en utilisant les grilles théoriques de l'époque (celle du féminisme infléchi par la psychanalyse et la sémiotique). Elle laissait donc une trame ouverte, multipliant les possibilités de lecture ambivalentes des fragments médiatiques une fois extraits de leurs contextes d'origine, en conférant au regardeur la responsabilité de son inconscient. Bien que ces sculptures de 1988 évacuent la figure humaine, la permutation de leurs composantes convoque néanmoins de manière métonymique la cellule d'une forme-couple *in absentia*, en dessinant la silhouette d'un intérieur bourgeois. De la sorte, cette présence résiduelle du sujet au sein de ces propositions ramène les travaux d'appropriation antérieurs, plus particulièrement la série intitulée *Between Living and Dreaming*, réalisée en 1985. Vikky Alexander avait alors superposé des diapositives 35 mm de vues stéréotypées, mais malgré tout émouvantes, d'hommes et de femmes s'enlaçant, avec celles de paysages idylliques. Pour uniformiser la surface de la représentation, elle avait ajouté des pans de Plexiglas coloré sur ces épreuves. Il serait possible de dire que les objets de verre de 1988 devenaient une sorte d'extension holographique des écrans disposés sur ces photographies, en mettant l'emphase sur la transparence au lieu de l'opacité.

Il faut également mentionner que l'intérêt de Vikky Alexander pour le pouvoir de subversion de la décoration s'est manifesté bien avant cette bifurcation vers des préoccupations avant tout spatiales. Depuis la fin des années 1970, elle a tenté de brouiller la séparation entre la fonctionnalité du design, intégré au principe de l'offre et de la demande, et l'autonomie intellectuelle prétendue du conceptualisme. Entre 1979 et 1980, avec sa collaboratrice Kim Gordon, elle a ainsi formé une firme, Design Office, à New York,

afin de proposer des services aux pairs, souvent sans que ce besoin ait été exprimé explicitement par ceux-ci. Ces travaux (repriser des habits, repeindre illicitement une façade, concevoir des cartes de visite) devenaient humoristiquement un matériau spéculatif sur la valeur fantôme du labeur invisible de certains acteurs du champ de l'art. Dans *Lake in the Woods* (1986), Vikky Alexander a poursuivi cette stratégie de produire des objets hybrides et des signifiants flottants, en recouvrant un mur de la galerie Cash/Newhouse de New York d'une tapisserie de paysage exotique achetée en quincaillerie, semblable à celles que l'on trouvait dans les salles d'attente de cliniques médicales ou de banques. En vis-à-vis, elle a placé des bandes de faux bois avec de petits miroirs. Ce dispositif qui brisait la fascination du spectacle par le truchement de surfaces réfléchissantes mitoyennes, se déployait déjà dans certaines des œuvres de sa série de rephotographies de pages de magazines du début des années 1980. Les clichés répétés ou recadrés étaient souvent greffés de zones sombres redoublant l'espace de l'institution, ainsi que les corps. Cette fois, en s'observant en train de voir dans *Lake in the Woods*, le regardeur pouvait isoler un pan de paysage et éliminer tous les repères contextuels, comme s'il était transporté ailleurs. Parallèlement au déplacement de la logique du design dans le périmètre du champ de l'art, l'une des contributions de Vikky Alexander a consisté à augmenter la visée d'une mise à profit des caractéristiques stylistiques de l'architecture commerciale générique, d'abord expurgées par le modernisme au profit d'un fétichisme de la structure portante de l'immeuble². Or, Alexander ne valorisait pas ces attributs dits vernaculaires pour ensuite les ennoblir et les intégrer aux lexiques déjà institués une fois neutralisés. Elle indiquait plutôt comment un vocabulaire corporatif de la gestion de l'espace et des corps contrôlait – sous le couvert de l'accès aux fantasmes – notre conception de l'usage de ces lieux de

transit ou de divertissement, et définissait les liens sociaux, surtout transactionnels, que l'on y tissait³.

Depuis une dizaine d'années, Vikky Alexander a réactualisé des œuvres de son corpus. Par exemple, elle a produit de nouvelles séries de ses photographies de pages de magazines interceptées des années 1980. Or au-delà de cette procédure, assez commune, de la réimpression, elle s'est également intéressée à la possibilité de greffer un supplément de sens aux vies ultérieures de son travail antérieur. Dans certaines instances, elle a choisi d'en modifier l'aspect ou l'échelle. Les sculptures réunies à la Fonderie Darling procèdent de ce léger déplacement de la première configuration d'objets réalisée entre 1988 et 1990, qui porte avec elle l'histoire de son inscription dans le discours de l'art de cette période⁴. L'acte de rephotographier les pages de magazines restait contemporain de la disponibilité de ces images au sein des médias des années 1980 (Alexander, contrairement à Barbara Kruger et d'autres artistes de son groupe affinitaire, n'utilisait jamais d'iconographie datée). En retirant stratégiquement une partie de l'affect, les sculptures constituaient également un contrexemple critique aux réinvestissements réactionnaires de la subjectivité masculiniste dans la peinture néo-expressionniste. Lorsque les œuvres réapparaissent aujourd'hui, on lit le décalage entre leur réactualisation sous le présent régime du néolibéralisme, et la condition postmoderne d'hier. Cette version récente du cycle présentée à la Fonderie Darling réitère toute la séquence de la permutation des éléments de la première mouture en y ajoutant le verre dichroïque, qui rend encore plus perceptible la lumière ambiante filtrée par les immenses fenêtres de la Grande salle. L'utilisation de cet amalgame de multiples couches d'oxydes métalliques colorés crée également l'illusion d'un changement de l'aspect de l'objet au gré des mouvements du regardeur.

Il s'agit d'un matériau relativement nouveau, qui dispose d'un coefficient d'étrangeté lors d'une première rencontre. De plus, la réapparition de ces œuvres à plusieurs années d'intervalle de leur présentation inaugurale répond aux possibilités et aux contraintes du site de la fonderie lui-même, ainsi qu'au contexte économique de la spéculation immobilière et de l'embourgeoisement urbain de Montréal.

Ici, ces sculptures nous font aussi penser au parachutage des « objets spécifiques » modulaires de Donald Judd dans les vastes salles de la Dia Beacon : une ancienne usine de boîtes Nabisco réaffectée. Vikky Alexander a ajouté d'autres éléments aux configurations de meubles, qui pervertissent encore plus le sublime de l'architecture industrielle recyclée. Tous les détails révélant la fonction initiale du site, intégrés aux murs, au sol et au plafond de l'aire impartie à l'exposition, disposent de la même intensité malgré la variation de leurs dimensions. Par exemple, l'immense fournaise se fusionne aux aspérités minuscules de la brique. Ces détails constituent les insignes fantomatiques d'un passé superficiellement regagné, une histoire pourtant inaccessible au plan de la lutte des classes. En produisant des collages rudimentaires, gonflés sur du vinyle afin de s'assujettir en mode « all over » aux portions des panneaux de gypse la Grande salle, Vikky Alexander souhaite infléchir les présupposés de la phénoménologie de la réalité virtuelle, elle aussi déterminée par une simulation de l'authentique. De façon générale, la modulation de ces grilles cybernétiques derrière le casque déplie une étendue perspectiviste continue, sans ruptures. Au lieu de l'immersion, on trouve dans les œuvres des non-sites composites, où rien ne semble au bon endroit. Ainsi, une première murale surdimensionnée montre une bande abstraite, à l'instar d'un rideau tiré ou de l'éblouissement de l'éclair, tandis qu'une vue de la mer découpe illusoirement une échappée. Une seconde

intervention juxtapose des échantillons de texture artificielle de pierre et de bois avec un fragment de paysage océanique semblable au premier. La transition de ces trompe-l'œil vers la superficie de l'enceinte architecturale fait entrevoir la possibilité que la patine d'un site patrimonial puisse relever aussi de l'ordre de la fabrication. Il est facile désormais de recréer d'une manière précise la « vérité des matériaux ». Bien que très photogéniques, les meubles de verre de Vikky Alexander font, quant à eux, tache au sein de cet environnement chaud, en mettant au-devant de la scène des surfaces froides et intouchables. Émanant de derrière les fenêtres translucides, la valeur ajoutée de la lumière du soleil vient choir contre ces pans de couleur iridescents, déjà ruinés, qui sont pourtant sans signes d'usure, comme figés dans un éternel présent. Ils s'interposent désormais entre notre corps, la fonderie, et le dehors, créant un site imaginaire de la complicité spéculative.

Dans une pièce de 1970, l'artiste Robert Barry plaçait en lettres de vinyle sur le mur des galeries une citation d'Herbert Marcuse : « *Some place to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do"* ». L'énoncé pourrait sembler naïf aujourd'hui. Barry, comme d'autres membres de sa génération, croyait que ces lieux pouvaient servir aussi de parenthèses de la réflexivité et de l'agentivité. Dès les années 1980, il s'est avéré qu'un tel discours n'était plus tenable. Prémunie de tout cynisme, Vikky Alexander a essayé de cerner la perversion de ces espaces de la fuite qui nous promettent des rituels d'émancipation, une idylle avec nous-mêmes, en rejetant nos corps au-dehors après usage. Au lieu d'offrir des écrans sur lesquels nous pouvons projeter quelque chose – un site utopique regagné –, elle met en exergue nos tentatives ordinaires et paradoxales de se déprendre du capitalisme dans des enceintes architecturales coupées du monde social. En revanche, ses œuvres nous font prendre acte que ces fantasmes

renforcent précisément la capture de ce système d'accumulation et d'extraction qui produit de l'abstraction, en engloutissant un territoire réel où la vie collective, plutôt que le rêve individuel, aurait pu prendre son essor.

Notes

¹ Sur la pratique de re-photographie de Vikky Alexander, voir Leah Pires, « Double Takes », dans *Vikky Alexander: Extreme Beauty*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, Figure.1, p. 51-64.

² Brian Wallis décrit cette contribution en l'associant à un dépassement de l'approche de Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour dans leur projet de 1972, *Learning from Las Vegas*. Voir : Brian Wallis, "Vikky Alexander," dans *Vikky Alexander* (Calgary : Stride Gallery, 1998), n. p.

³ Au sujet du travail de Vikky Alexander sur l'espace et l'architecture, voir Vincent Bonin, « Vikky Alexander : Beyond the Seduction of Enclosures », dans *Vikky Alexander: Extreme Beauty, op. cit.*, p. 99-118.

⁴ L'amorce de cette réactualisation précède l'exposition de la Fonderie Darling, car en 2000, Vikky Alexander avait produit *Mirror Chair*, qui reprenait un élément de la série.