Document généré le 6 juil. 2025 07:26

Espace
Art actuel

Marie-Andrée Godin, (Im)possible Labor

Jean-Michel Quirion

Numéro 123, automne 2019

URI : https://id.erudit.org/iderudit/92429ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Quirion, J.-M. (2019). Compte rendu de [Marie-Andrée Godin, (Im)possible Labor]. *Espace*, (123), 92–93.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Marie-Andrée Godin, *(Im)possible Labor*

Jean-Michel Quirion

DIAGONALE
MONTRÉAL
11 AVRIL –
8 JUIN 2019

(Im)possible Labor est la toute première exposition solo de Marie-Andrée Godin à Montréal, développée en partie à Espoo en Finlande où elle poursuit des études doctorales à l'Université Aalto. Ce projet s'inscrit à travers son corpus *WWW³ (WORLD WIDE WEB/WILD WO.MEN WITCHES/WORLD WITHOUT WORK)* qui porte parallèlement sur le féminisme et le post-capitalisme, et ce, avec une insoupçonnée touche de sorcellerie et de magie. Par *WWW³*, constitué d'installations et de séries d'actions performatives socialement engagées, Godin pose les questions suivantes : « Quels liens pouvons-nous tramer entre la magie et le post-capitalisme ? » ou « Comment concilier la création artistique, la politique et la pratique occulte ? ».

Le processus de conception de cette exposition a nécessité la transformation du corps de Godin en une véritable machine à travailler donnant lieu à une installation entièrement artisanale. Un métier à tisser à la disposition de l'artiste, dans les ateliers finlandais, lui a permis l'élaboration de ce projet ambitieux et laborieux. Objet fait main, le tapis, habilement fabriqué de fibres de coton, résulte ainsi de la performance par l'implication du corps de l'interprète et des actions répétées. La présence de celle-ci est pleinement ressentie.

D'après le journal de bord de Godin, c'est le labeur harassant et éprouvant des gestes avec la machine à tisser, de même que la monotonie, qui seraient les prémisses de ses réflexions sur les conditions de travail. Selon des lectures sur le Bauhaus (1919-1933), école d'architecture et d'arts appliqués, initiatrice d'un véritable mouvement artistique, située à Weimar en Allemagne, l'artiste s'interroge sur les pratiques vouées aux femmes. Le Bauhaus devait devenir une communauté sans distinction selon les sexes suivant une déclaration révolutionnaire sur l'égalité qu'a prônée le fondateur, Walter Gropius, lors de son discours d'inauguration en 1919. Rétrospectivement, il s'agissait pourtant d'un féminisme de façade. Les femmes étaient confinées à des travaux plus artisanaux, principalement bidimensionnels; des pratiques considérées comme accessoires. Bien que l'artiste précise que son projet n'est pas un travail à propos de l'intégration des femmes au Bauhaus, les références à leurs conditions et à leur inclusion, à travers son processus de création, sont indéniables. En outre, celles-ci travaillaient dans l'ombre et restaient constamment en marge des figures masculines de cette école.

Les formes dispersées çà et là sur l'immense pan de tissus étendu au sol et les draperies suspendues contre les murs résultent de *RevolutionResidency* (2017), exploration entamée pendant son passage à la résidence Haihatus, à Joutsa en Finlande, et plausiblement inspirée par les pratiques d'avant-garde d'illustres artistes féminines issues du Bauhaus : des regrettées Gertrud Arndt, Sonia Delaunay, Eileen Gray,

Marie-Andrée Godin, *(Im)possible Labor*, 2019. Vue partielle de l'exposition. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Lea Grantham.

Benita Koch-Otte et Gunta Stölzl, et de leur approche respective de la (dé)construction du textile. Motivée par leur cheminement, Godin se consacre à la manufacture de textiles et réactualise ainsi des techniques mises en péril par la montée perpétuelle du capitalisme et du consumérisme, comme la tapisserie ou le tissage notamment. Visant une réappropriation du savoir-faire, elle s'engage dans un processus créatif de façon signifiante par le prolongement de procédés du passé soustraits de la logique productiviste devenue la norme.

Dans l'espace, le journal de bord qui atteste de l'élaboration de l'exposition est présenté, sans artifice, sur l'un des murs en une travée de pages blanches. La disposition linéaire de celles-ci mène à l'arrangement théâtral que propose Marie-Andrée Godin. Le tapis de différentes teintes de gris clair est partiellement encadré d'un rideau opaque qui couvre deux des murs de la galerie. Cette tapisserie bleu foncé, ponctuée de formes arrondies à la palette pastel, enveloppe les visiteurs et agit directement sur l'expérience spectatorielle. Le rideau incite à prendre place sur le tapis qui accapare la majorité du sol de la galerie et le recompose en une aire de décontraction et, de surcroît, de réflexion et de discussion. Il est la jonction entre l'espace privé et public d'après son statut d'objet domestique qui, toutefois, s'avère ici démesuré. Durant les événements de la programmation de Diagonale, les visiteurs se rassemblent et, instinctivement, s'assoient en rond, les uns devant les autres, comme lors d'un rituel ou d'une cérémonie de magie — de sorcellerie. Au-delà de leurs utilités respectives, le tapis et le rideau deviennent des objets d'évocation avec de nouvelles significations et fonctions symboliques. Dès lors, l'espace est un théâtre d'objets dans lequel les visiteurs sont simultanément acteurs et spectateurs.

(Im)possible Labor contribue à des considérations novatrices relatives à la place des femmes et aspire à une distanciation des principes capitalistes au moyen d'une série d'interventions qui édifient un espace entièrement investi du savoir-faire de Marie-Andrée Godin. Par l'utilisation occulte de son corps comme instrument de conception et de transmission, l'artiste représente ses valeurs féministes et le dur labeur de pratiques artisanales invisibles. Elle exerce le pouvoir de son imagination qui agit à l'instar de la « magie de la nécessité » que décrit le philosophe italien Federico Campagna dans son livre *Technic and Magic: the Reconstruction of Reality* (Bloomsbury, Londres, 2018). Allégories matérielles, les pièces de textiles relèvent, au final, d'un travail ardu, mais possible; tout comme celui de faire valoir la parité des sexes au sein de la société actuelle.

Jean-Michel Quirion, détenteur d'une maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO), est auteur et commissaire indépendant. Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7, situé à Gatineau, à titre de coordonnateur artistique. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO (Collections et impératif évènementiel/The Convulsive collections). En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à *ESPACE art actuel*, *Inter art actuel*, ainsi qu'à *Ciel variable*.

Jo-Anne Balcaen, Any Gallery, Anywhere

Edwin Janzen

DYNAMIQUE INTERNE/INTERNAL DYNAMICS
OPTICA
MONTRÉAL
APRIL 13 –
JUNE 15, 2019

Much ink has been spilled over the "white cube" since Brian O'Doherty's 1976 essay in Artforum gave a name to a mode of exhibiting art that was by then decades old. But while the white cube as exhibition space has been argued to death, comparatively little has been said about the white cube as workspace. With her latest exhibition *Internal Dynamics*, at Optica, Jo-Anne Balcaen seeks to ameliorate this dearth. Having supported her artistic practice as an exhibition coordinator for various art institutions, this is familiar ground for Balcaen.

Internal Dynamics consists of sixteen digital prints, photographs she shot at galleries in New York's Chelsea district such as Zwirner, Cooper, Gagosian, and others. A voiceover in French and English completes the installation.

The spaces depicted in Balcaen's photos comprise variations on the white cube, but portray not exhibition areas but workspaces. A white woman is visible behind a reception desk, while in the chamber beyond is a white man in a blue suit jacket, his back to us. The apparent normalcy or orderliness of the scene rests, perhaps, on our assumptions about art spaces: the paradigmatic female cultural worker, the male gallerist, and the overall whiteness—in the racial sense—of the "neutral" white cube.

Mostly, though, the workers remain unseen. Standing open a crack, stainless steel doors simultaneously beckon the visitor and turn her away. Pale light glows beyond one sliding door left slightly open behind a thin yet somehow imperious stanchion. Here and there, an aluminum iMac exoskeleton. Despite a focus on detail (fixtures, furniture, lighting and so on), what is most remarkable is the apparent normalness, sameness, of the spaces depicted.

It is a world of white and stainless steel, bathed in luminous monitor blues and the track light's astringent glare. In one image, an open glass door reveals a large black-and-white painting on an office wall above a low bookshelf. Opposite, reflected in the glass, the figure of a shorthaired worker perches over a monitor's glow. Above, a framed image of a shirtless, tattooed young man sporting a trucker cap returns the visitor's gaze. In such scenes, it is striking how the white cube's power—to isolate a work from other objects, thereby coalescing the viewer's focus—operates equally well in the offices as in exhibition spaces. One high-relief wall piece in gaudy yellows, pinks, and oranges, for example, practically jumps out at the viewer. So, with some humour, do stacks of colourful art books, a candy-shelf of Taschen, Phaidon and the MIT Press.