

Les ingouvernables The Ungovernables

Marie-Ève Charron

Numéro 77, hiver 2013

Indignation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68367ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Charron, M.-È. (2013). Les ingouvernables. *esse arts + opinions*, (77), 40–45.

LES INGOUVERNABLES THE UNGOVERNABLES



Adrián Villar Rojas, *A Person Loved Me*, 2012.
photo : Benoit Pailley, permission de | courtesy of the
artist & kurimanzutto, Mexico

MARIE-ÈVE CHARRON

Si la seconde édition de la triennale du New Museum¹ s'est avérée si attrayante, c'est que sa thématique, *The Ungovernables* [Les ingouvernables], coïncidait parfaitement avec des préoccupations vives du moment. À tout le moins, pour moi, qui étais en visite à New York alors que la grève étudiante entrait dans sa quatrième semaine au Québec. Les événements qui allaient suivre ici – la mobilisation populaire élargie à une contestation du régime néolibéral – allaient aussi montrer la filiation moins souterraine qu'il n'y paraissait avec le mouvement Occupons qui, du square Victoria (rebaptisé place des Peuples) à Montréal au parc Zuccotti à New York, a marqué l'automne 2011. Malgré l'interdiction d'occupation des lieux par les autorités locales, l'indignation, même en sourdine, résonnait finalement encore et trouvait peut-être d'autres occasions de se manifester.

Le contexte de ma visite à New York était un prisme d'autant plus favorable à l'accueil de l'exposition de la rue Bowery que ce que l'on appelle la « semaine des arts » était en cours. Cet événement fait place en priorité aux activités commerciales des foires, de la prestigieuse Armory Show aux plus récentes, telles Pulse et Scope, qui bataillent pour une place dans un marché qui, lui, ne semble pas avoir souffert des crises financières – l'art s'étant révélé une valeur refuge idéale. Quiconque fréquente ce type d'événement en sait la teneur et doit admettre qu'il s'agit là, après tout, de la scène où se jouent les orientations de l'art à l'échelle mondiale. Évidemment, un musée comme le New Museum n'est pas étranger à ce marché², mais d'y voir une exposition regroupant des œuvres franchement critiques de réalités socioéconomiques et politiques donnait de l'espoir et contribuait à ne pas se laisser emporter par le cynisme.

Cette édition de la triennale, avec sa sélection de 34 artistes (y compris des collectifs) dans la trentaine provenant des quatre coins du monde et n'ayant jamais exposé aux États-Unis, contrastait aussi, par son ton incisif, avec la biennale en cours du Whitney Museum. La 76^e édition de cet événement phare de la création actuelle États-Unienne, symbole aussi d'une alliance prospère entre le marché et la consécration muséale des artistes, n'a soulevé aucune passion, malgré les efforts de présenter des projets risqués, critiques, même, de l'institution. Dans ce contexte, la proposition de la commissaire du New Museum, Eungie Joo³, ressortait gagnante, bien qu'elle ait été conçue, ainsi que les œuvres présentées, avant les vagues d'indignation. En réunissant des artistes nés dans les années 1970-1980, la commissaire a révélé des œuvres dont les préoccupations s'inscrivent dans l'après-coup des mouvements d'indépendance qui avaient marqué la décennie précédente. Loin des promesses de libération, ces révolutions ont parfois fait place à des régimes militaires dictatoriaux et au néocolonialisme, dans un monde qui allait de surcroît être presque totalement gagné par le capitalisme et, par conséquent, exposé aux crises financières.

Comme le précise Joo dans le catalogue de l'exposition, le titre renvoie à la fois au point de vue du colonisateur qui parle d'un peuple qui ne se laisse pas diriger et à celui des dissidents qui font appel à la désobéissance civile, refusant ce qui leur semble être une injustice. D'ores et déjà, ce double sens recouvre la pluralité de postures évoquées dans les œuvres des artistes qui, diversement, faisaient état d'action de résistance, de subversion, de transgression ou de délinquance.

Cela s'exprimait par la matière d'une saisissante sculpture de l'Argentin Adrián Villar Rojas – qui représentait son pays à la Biennale de Venise, à l'été 2011 – conçue *in situ* pour s'étirer du sol au plafond. Comme si elle avait été imbriquée là depuis toujours, la sculpture donnait à voir un engin robotisé hybride, peut-être d'exploration spatiale, en apparence fossilisé et dont l'argile qui se fissurait déjà contrastait

This second edition of The New Museum Triennial¹ owed much of its interest to the fact that its theme, “The Ungovernables,” coincided so perfectly with urgent preoccupations of the time. With mine, in any case, as I was visiting New York just as the student strike was entering its fourth week. Events that followed in Quebec, with the popular uprising broadening into a general protest against the neoliberal regime, would also reveal the not-so-underground connection with the Occupy movement that had marked the fall of 2011, from Victoria Square in Montreal (rechristened “Place des Peuples”) to Zuccotti Park in New York. Despite local authorities' ban on occupying venues, the outrage, even muted, finally resonated again and would find other occasions to manifest itself.

In addition, the context of my visit to New York offered another prism through which to view the Bowery street exhibition in a favourable light, since it took place at the same time as “Art Week,” an event that gives priority to the commerce surrounding art fairs, from the prestigious Armory Show to more recent fairs, such as Pulse and Scope, that are attempting to carve out a place in the market. Art, having become an ideal safe investment, does not seem to have suffered in the slightest from the economic crisis. Anyone frequenting such events is aware of their substance and willingly admits that it is here, after all, that art trends of the world are played out. Obviously, an institution such as the New Museum cannot be unconcerned,² but to see an exhibition of works openly critical of political and socioeconomic realities gave one hope and proved a good hedge against cynicism.

The incisive tone of this edition of the Triennial, with its selection of 34 artists (and artist groups) in their thirties from all over the world and who had never exhibited in the United States before, also contrasted with the Biennial going on at the Whitney Museum. In its 76th iteration, this major showcase of current American artistic production, and symbol of the propitious alliance between the art market and artists' consecration by museums, failed to raise the least fervency, despite efforts to present bold projects, some even critical of the institution. Eungie Joo, the New Museum's curator,³ managed a winning proposal in such a context, though the exhibition and the works comprising it had been conceived before the wave of indignation. In bringing together artists born in the 1970s and 1980s, the curator revealed works whose concerns come in the wake of the previous decade's independence movements. Far from their promise of liberation, these revolutions sometimes gave way to dictatorial military regimes and neocolonialism in a world, moreover, that would be almost completely taken over by capitalism, and thus exposed to financial crises.

As Joo explains in the exhibition catalogue, the title alludes at once to the colonizer's fulmination against an “ungovernable” people and the dissidents' call for civil disobedience, refusing what they perceive to be injustice. This dual meaning covers the multiplicity of stances taken by the artists, who variously put forward gestures of resistance, subversion, transgression, or delinquency.

This was expressed in the materials used in a stunning sculpture by Argentinian artist Adrián Villar Rojas, who had represented his country at the 2011 Venice Biennale. Produced *in situ* and stretching from floor to ceiling, it figured a hybrid and apparently fossilized robotic device, perhaps meant for space exploration, though it appeared to have been set there since the dawn of time. Its cracked clay contrasted with the museum's impeccable white cube. Conceiving an artefact in ruins, the artist engaged temporalities so as to confront the museum's vanity around conservation with the bursting possibilities and endless expansion of productivity

1. L'événement s'est tenu du 15 février au 22 avril 2012.

2. Katie Kitamura, dans un commentaire sur l'exposition, fait mention de l'histoire complexe des relations du musée avec le financement privé et corporatif, dans *Frieze: Contemporary Art and Culture*, n° 147, mai 2012, p. 219.

3. Eungie Joo est responsable du service éducatif et des programmes publics au New Museum; elle a été épaulée dans ce projet par Gabi Ngcobo.

1. The event took place from February 15 to April 22, 2012, at the New Museum in New York.

2. Katie Kitamura, in her comments on the exhibition, mentions the history of the museum's complex relationship with private and corporate financing in *Frieze: Contemporary Art and Culture*, No. 147 (May 2012), 219.

3. Eungie Joo is curator of education and public programs at the New Museum and was seconded in this project by Gabi Ngcobo.



Abigail DeVille, *Dark Day*, 2012.
photo : Benoit Pailley, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

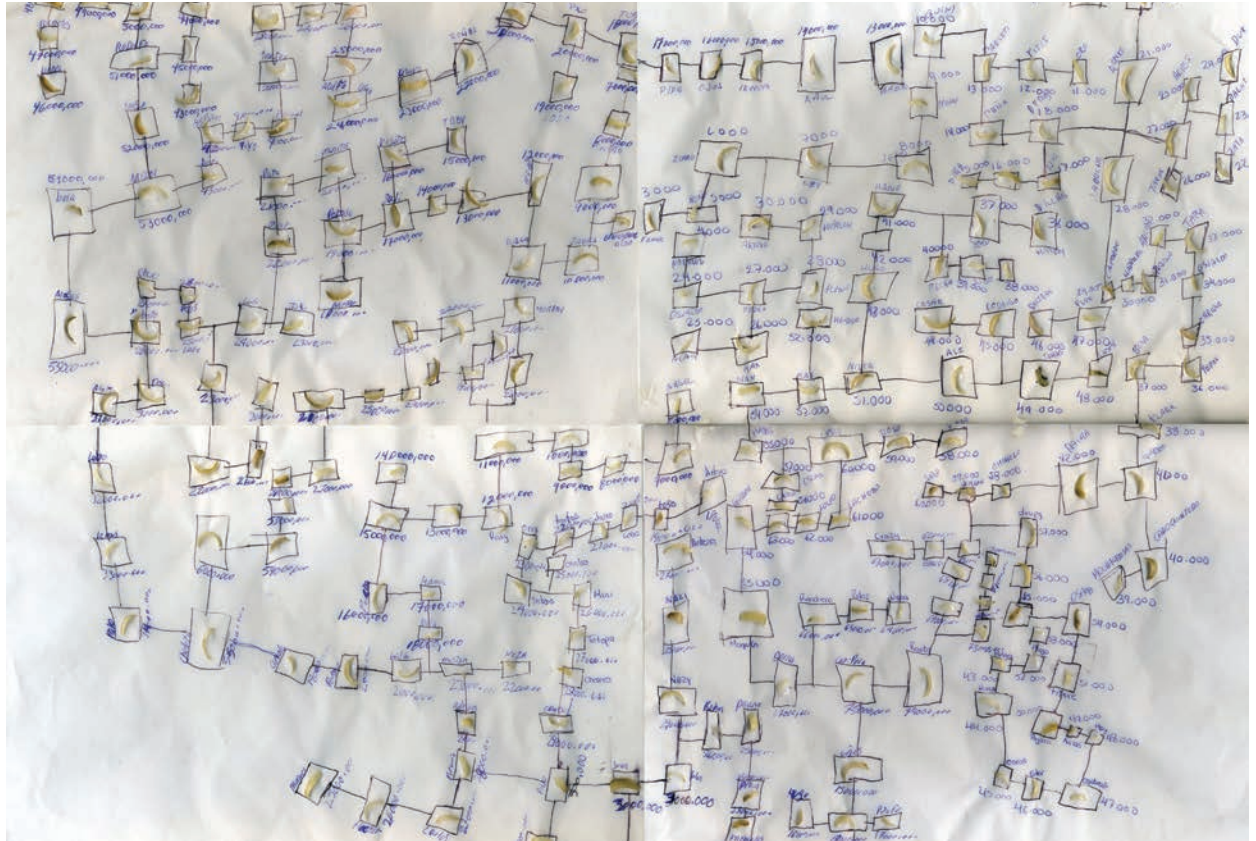
avec le cube blanc muséal, intact. Imaginant pour le musée un artefact en ruine, l'artiste a contracté les temporalités de manière à confronter la vanité muséale pour la conservation aux débordements possibles d'une expansion sans fin de la productivité ou de la spéculation financière – l'appétit de Wall Street, par exemple⁴. Dans une alcôve, aux abords d'un escalier, l'installation in situ d'Abigail DeVille, de New York, était quant à elle davantage ancrée dans une actualité de la survie au quotidien, avec pour matériaux des déchets trouvés, vestiges cette fois de l'urbanité vécue par les sans-abri que l'itinérance et l'indigence poussent à recycler. Ce Mertzbau revisité se voulait plus franchement révélateur de la provenance des matériaux, plus enclin donc à entremêler l'art à ce que la vie a d'immonde, et à s'éloigner ainsi, malgré le contexte muséal, du concept d'œuvre d'art total et de son fantasme d'insularité. Les surplus des uns s'avèrent ainsi, parfois, le minimum vital des autres. Si, ailleurs dans l'exposition, il était plutôt question de dépense et de gaspillage, c'était également dans une perspective de subversion, pour évoquer une productivité contrée ou ralentie. Dans sa vidéo, Cinthia Marcelle, originaire du Brésil, cadre d'un plan fixe en plongée une rue qui s'emplit progressivement d'objets et d'outils de travail lancés du hors champ. Le fatras bruyant s'impose comme un geste de rébellion à l'encontre de la bonne marche de l'économie, qui voit sa croissance symboliquement minée par le refus de travailler ou de se livrer à des activités normales. Que les auteurs de ces gestes soient absents souligne d'ailleurs la qualité de quasi-sujet des objets, qui témoignent de ce que leur monde exerce sournoisement une suprématie.

⁴. En relation avec la sculpture exposée au New Museum, l'artiste a d'ailleurs réalisé une intervention in situ au World Financial Center, un ensemble de tours situé au cœur du quartier financier.

and financial speculation—Wall Street's greed, for instance.⁴ In an alcove near a staircase, New York artist Abigail DeVille's site-specific installation was instead rooted in the context of day-to-day survival, its materials consisting of found refuse, vestiges of city life as experienced by the homeless, whose itinerancy and poverty compels them to recycle. This Merzbau revisited intended to be more revelatory of the provenance of the materials, more inclined to mix art with the squalid, and thus to forgo, despite the museum context, the concept of the total work of art and its fantasy of insularity. The excess of some may therefore become others' bare essentials. While it may have been a matter of expense and waste here, the exhibition was also cast in a subversive perspective that countered or forestalled notions of productivity. In her video, Brazilian artist Cinthia Marcelle uses a high-angle fixed shot to frame a street scene that gradually fills with objects and tools thrown in from off-screen. The clamorous jumble becomes a gesture of rebellion against the well-oiled economic machinery, its growth symbolically undermined by labourers' refusal to work or comply with normal activities. That the authors of these actions are absent underscores the objects' quasi-subject status, testifying to their surreptitious dominance of the world.

For Pilvi Takala, interfering in the non-artistic working world means disrupting it from within. In *Trainee* (2008), recreated in the gallery in the form of video and emails, the Helsinki-born artist passed herself off as an intern in an accounting firm where she sat back, did nothing, and waited. She documented her coworkers' growing unease as they confronted her obstinate refusal to take action, claiming to be doing cerebral work.

⁴. In tandem with the sculpture exhibited at the New Museum, the artist created a site-specific intervention at the World Financial Centre, a complex of office towers at the heart of the financial district.



José Antonio Vega Macotela, *Time Exchange 321*
(El Kamala), *Time Divisa*, 2010.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



José Antonio Vega Macotela, *Time Exchange 148*
(El-superaton), *Time Divisa*, 2008.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Cinthia Marcelle & Tiago Mata Machado. *O Século*
[The Century], 2011.
photo : permission de | courtesy of the artists &
Galeria Vermelho, São Paulo.

Pour Pilvi Takala, entraver le monde du travail non artistique signifie y faire intrusion pour le dérégler de l'intérieur. Dans le projet *Trainee* (2008), restitué en salle sous forme de vidéo et de courriels, l'artiste née à Helsinki s'est fait passer pour une stagiaire dans une firme comptable, où pendant un mois elle n'a rien fait du tout, se croisant les bras et attendant. Les documents présentés montrent le malaise croissant de ses collègues devant son refus obstiné de s'activer, tandis qu'elle prétexte un travail cérébral. Celui-ci, il me semble, indispose particulièrement à cause de son caractère abstrait, puisqu'il ne peut pas faire l'objet d'une gestion comptable, comme il en est de toutes les activités d'une entreprise dont l'existence passe par le rendement et les résultats. L'apparente oisiveté de la stagiaire fournit également une image critique de l'artiste qui, dans la foulée de dada, de fluxus et des situationnistes, se définit en l'absence d'atelier et d'œuvres (à faire ou à vendre). C'est également par insertion dans un milieu non artistique que l'artiste mexicain José Antonio Vega Macotela a procédé. De lui s'imposait d'abord l'installation *Habemus Gasoline* (2008), un assemblage complexe d'alambics évoquant le commerce du pétrole mexicain que les États-Unis raffinent à leur profit. Plus discrète, *Time Divisa* (2006-2010) se singularisait toutefois davantage, avec ses modestes montages relatant les échanges conclus entre l'artiste et des détenus de la prison de Santa Marta Acatitla à Mexico. Par exemple, en échange de certains articles trouvés pour les détenus, Vega Macotela aura demandé à l'un d'eux de documenter la circulation de 100 000 pesos parmi les prisonniers. En lui promettant de faire des démarches pour l'aider à retrouver sa liberté, il a demandé au détenu El Payasito de répertorier tous les trajets possibles dans la prison, marquant en noir les pas faits quand il croisait un dispositif de surveillance (gardien ou caméra). Sans nier la dimension humaniste de ces échanges en apparence équitables⁵ – qui, par la délégation, donnent aux prisonniers des possibilités autres d'être sujets malgré le confinement carcéral, notamment en leur attribuant les œuvres –, ce projet intéressait surtout pour sa manière de mettre au jour des activités illicites de contournement pratiquées par les prisonniers tout en révélant les mécanismes de coercition et de surveillance de ce centre de détention.

Il n'est guère étonnant d'ailleurs que plusieurs œuvres aient porté sur l'économie monétaire et financière, le sujet touchant plusieurs sociétés que la mondialisation relie plus que jamais les unes aux autres. Ainsi, les 5 000 euros investis en 2009 par l'artiste résident à Bangkok Pratchaya Phinthong pour l'achat de devises du Zimbabwe se transforment en une quantité croissante de billets méthodiquement empilés, étant donné leur dévaluation radicale due à l'hyperinflation. Sous forme d'œuvre, les billets se voient à nouveau évalués, mais cette fois par les forces du marché de l'art, dont les « ingouvernables » de cette exposition ont su, à défaut de les renverser, problématiser le fonctionnement et l'existence.

5. À propos de ce projet, Chus Martínez relève que l'artiste intervient dans un milieu déjà gouverné par un principe non complaisant d'instrumentalisation mutuelle (« [...] a system that is already governed by an uncompromising principle of mutual instrumentalization »). *Artforum*, mai 2011, p. 271.

Marie-Ève Charron est critique d'art au quotidien montréalais *Le Devoir* et enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'au cégep de Saint-Hyacinthe. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse arts + opinions*.

The latter, it seems to me, is particularly galling because of its abstract nature, which cannot be subject to managerial accountability, as demanded of any business whose existence relies on returns and results. The trainee's apparent idleness also provides a critical portrait of the artist who—in the wake of Dada, Fluxus, and the Situationists—defines him or herself outside the studio and the (making or selling of) artwork. Mexican artist José Antonio Vega Macotela also intervenes in non-artistic settings. He first made an impact with the installation *Habemus Gasoline* (2008), an assemblage of stills suggestive of Mexico's oil production which the U.S. refines for their own use and profit. *Time Divisa* (2006-2010) is more discrete, yet all the more distinctive with its small-scale montages documenting the exchanges between the artist and the detainees at the Santa Marta Acatitla prison in Mexico City. In exchange for certain items given to the prisoners, Vega Macotela asked one of them, for instance, to take note of the circulation of 100,000 pesos among the prisoners, and in exchange for measures taken toward his release, prisoner El Payasito itemized all possible paths through the prison, marking his footsteps in black when he passed an area under surveillance (whether by guard or by camera). Without denying the humanist dimension of these apparently fair exchanges⁵—which by proxy afforded prisoners the possibility of being different subjects despite the penal context, in particular through the attribution of their work—the project was especially interesting for its demonstration of the ways prisoners illicitly bypass their restrictions while also revealing methods of coercion and surveillance in the detention centre.

It is hardly surprising that several of the works were concerned with finances and the money market, a topic that affects many societies increasingly interconnected by globalization. Thus, the 5,000 euros invested by Bangkok artist Pratchaya Phinthong in Zimbabwe currency in 2009 have been transformed into a growing heap of methodically piled bills as the currency underwent hyperinflationary devaluation. Through this artwork, the bank notes are reevaluated again, this time by the forces of the art market, of which these “ungovernables” have managed to problematize, if not overturn its operations and existence.

[Translated from the French by Ron Ross]

5. In regard to this project, Chus Martínez mentions that the artist intervenes in “[...] a system that is already governed by an uncompromising principle of mutual instrumentalization,” *Artforum*, (May 2011), 271.

Marie-Ève Charron is an art critic for the Montreal daily *Le Devoir* and teaches art history at UQAM and CEGEP de Saint-Hyacinthe. She is part of the editorial board for the magazine *esse arts + opinions*.