

Joe Scanlan

en entretien avec François Aubart

Le Frac des Pays de la Loire a confié à Joe Scanlan l'organisation d'une double exposition dans ses murs et à la HAB Galerie de Nantes avec les œuvres de sa collection. L'artiste a investi ces deux lieux avec deux projets complémentaires mais opposés. Pour cela il convoque deux notions artistiques aussi essentielles qu'antagonistes, qu'il emprunte à Marcel Broodthaers, celle de décor et celle d'avant-poste. La première évoque une domestication de l'art à laquelle la seconde ne veut se résoudre. Mais est-il vraiment possible d'envisager une pratique totalement insoumise au statut d'objet et dans quelles conditions ?

Ces questions informent les travaux de Joe Scanlan mais, à Nantes, c'est en curateur qu'il les pose. Pour un artiste qui apprécie de proposer des gestes et des affirmations radicales pour en observer les effets et les résultats, c'est l'occasion de penser l'art et de montrer des œuvres.

Bon nombre de vos œuvres portent sur des œuvres d'autres artistes. « SolongSolSolong », votre exposition à l'IAC de Villeurbanne en 2007, était un hommage ambigu à Sol LeWitt. Vous y présentiez des wall-drawings de flocons de neige géométriques réalisés selon un procédé similaire au sien, qui produisaient néanmoins une sorte de représentation. Quant à la série des Dick Jokes, ce sont des tableaux réalisés par l'artiste fictionnelle que vous avez créée, Donelle Woolford, qui présentent des blagues cochonnes au sujet d'un personnage dont le nom évoque celui de Richard Prince, imprimées sur toile à la manière de la célèbre série de Jokes de ce dernier. Étant donné votre habitude de produire un art qui commente celui d'autres artistes et votre goût pour la ventriloquisation de leurs œuvres, pouvez-vous nous dire comment vous abordez l'organisation d'expositions ?

Il est vrai que certaines de mes pièces sont des jeux explicites avec des œuvres de Duchamp (sa *boîte-en-valise*), de LeWitt ou de Prince, cependant je ne m'intéresse pas tant à la question du statut de l'auteur qu'à l'idée que nous utilisons tous les artistes précédents et leur art pour faire avancer nos propres idées. C'est dans cet esprit que j'ai pensé l'invitation de Laurence Gateau comme une opportunité d'utiliser la collection du Frac des Pays de la Loire pour essayer de mettre en pratique deux idées complémentaires sur lesquelles Marcel Broodthaers travaillait au moment de sa mort: le décor et l'avant-poste.

Mon idée est de voir si les œuvres peuvent s'accommoder d'un concept que j'ai pensé pour elles même s'il est éloigné de l'intention qui leur a présidé. L'on peut peut-être dire que j'aborde le curating à la manière dont Rauschenberg abordait les matériaux qu'il agençait dans ses *Combine* ou à celle dont Arcimboldo abordait la construction d'un visage au moyen de légumes: le navet peut représenter un navet mais il peut aussi représenter un nez, ce qui change notre perception et des navets et des nez.

« Décor » et « Avant-poste », les titres de vos expositions, représentent deux définitions très différentes, sinon contradictoires, de l'art.

Quand Laurence Gateau m'a proposé d'organiser ces expositions (l'une dans l'espace du Frac à Carquefou et l'autre dans un espace satellite appelé HAB situé dans le centre de Nantes), il m'a semblé naturel qu'elles s'opposent tout en essayant de produire quelque chose de semblable, quelque chose comme une utilisation réussie de l'art.

Je m'intéresse beaucoup à l'approche tardive de Marcel Broodthaers de la notion de décor en tant que déclaration politique sur l'échec de l'art, qui est pourtant en même temps une déclaration positive quant à ce dont l'art est capable, aussi limité que soit son rôle dans la société. Ces expositions sont pour moi une façon de créer un scénario hypothétique autour de cette contradiction, de voir ce que cela pourrait donner de reprendre là où Broodthaers s'est arrêté, pour ainsi dire.

Comment Broodthaers a-t-il exprimé cet échec ?

Dans un texte sardonique publié dans *No Photography Allowed*, le livre qui accompagnait son exposition au Museum of Modern Art, à Oxford, en 1975, il déclarait qu'il avait choisi «de considérer l'art comme un travail inutile, apolitique et de peu d'importance morale», et poursuivait en disant: «Exhorté par quelque inspiration de base, j'avoue que j'éprouverais une sorte de plaisir à me tromper. Un plaisir coupable, puisque ce serait aux dépens des victimes, de ceux qui pensaient que j'avais raison.»

Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur la notion de décor telle que l'envisageait Broodthaers ?

Je pense qu'il considérait le décor comme l'incarnation même de la nature paradoxale de l'art, du fait que l'art soit intemporel, symbolique et expressif, mais en même temps relativement inefficace en tant qu'outil d'action politique

Nick Evans, Stefano Arrienti, Scollì Acosta, Jorge Satorre, Hab Galerie, 2018.

Toutes les images: Vue de l'exposition du Frac des Pays de la Loire conçue par Joe Scanlan « Décor/Avant-poste ». Photo: Fanny Trichet.



ou de changement social. Broodthaers voyait du pouvoir dans la faiblesse de l'art, c'est-à-dire dans sa capacité – ou plutôt son incapacité – à faire quoi que ce soit. L'art est comme le Dr Rieux dans *La peste* de Camus, un homme aux capacités limitées piégé dans les murs d'une situation désespérée, qui continue néanmoins comme si ses actions pouvaient faire la différence. Que pourrait-il faire d'autre? Broodthaers a exprimé un sentiment similaire dans un texte publié à l'occasion de son exposition au Centre Pompidou, écrivant que, si faible soit-elle, une attitude politique est aujourd'hui nécessaire. Il y reprend d'ailleurs en reprenant une déclaration diffusée aux visiteurs lors du vernissage, le 2 octobre 1975: «Selon le souhait de l'artiste, comme geste symbolique de solidarité avec les Démocrates Espagnols, le vernissage de l'exposition sera interrompu une demi-heure avant l'heure habituelle».

Au début des années 80, Broodthaers a été associé à un groupe d'artistes regroupés sous le nom de « critique institutionnelle ». Il a ainsi été comparé à Daniel Buren, Michael Asher ou Hans Haacke qui sont des artistes ayant clairement intégré la stratégie de l'art conceptuel pour produire des œuvres qui visent à mettre en évidence le pouvoir de l'institution. Bien que Broodthaers ait créé un faux musée, il semblait plus préoccupé par l'irrationalité que par la démonstration. Cette position d'un artiste engagé dans des réflexions politiques et théoriques mais restant un artiste



Hidetoshi Nagasawa, Leonor Antunes, Michael Dean, Bernadette Chéné, Hab Galerie, 2018.

inspiré – il était poète après tout – participe-t-elle de votre intérêt pour Broodthaers ?

Je suis d'accord pour dire que Broodthaers était très différent de ces artistes, mais peut-être vaut-il mieux que je parle pour moi-même et que je cesse de le ventriloquer. Le mois prochain, je présenterai une exposition à la Galerie Martin Janda à Vienne qui sera une sorte de «troisième étape» à celles de Nantes. Chez Janda, je veux plaider pour la valeur – pour la nécessité, en fait – de la tromperie dans l'art. La critique institutionnelle et ses descendantes, l'esthétique relationnelle et la pratique sociale, sont toutes fondées sur la croyance que certaines vérités politiques peuvent être révélées en présentant l'expérience vécue comme art. C'est de la folie. Non pas parce que les aspects politiques d'une situation donnée ne peuvent être révélés par une œuvre d'art mais parce qu'autant, sinon plus, d'aspects politiques de la situation se retrouvent enfouis dans le processus de réalisation de l'œuvre: qui a payé pour elle, par exemple, ou dans quelle mesure la communauté était ou n'était pas impliquée, ou qui a bénéficié de sa participation, ou encore à qui était-elle destinée?

La semaine dernière, dans le cadre de son installation au MoMA, l'artiste Tania Bruguera a organisé la parution d'une annonce en pleine page dans le *New York Times* qui disait «Dignity has no Nationality» en caractères gras sur fond jaune. C'est une noble déclaration. Mais à qui s'adresse-t-elle? Pourquoi est-elle publiée dans le *New York Times* et pas, disons, dans le *Wall Street Journal* ou dans le *National Enquirer*? L'espace a-t-il été offert par le *New York Times* ou le MoMA a-t-il dépensé 165 000 \$ pour cette annonce? C'est précisément le genre de geste d'autosatisfaction du monde de l'art qui, par la diffusion directe d'une déclaration qui semble correcte sur le plan des faits, plaît à tous ceux qui lisent déjà le *New York Times* et qui sont forcément déjà de cet avis. Mais cette déclaration n'a aucune incidence sur ceux qui pourraient être en désaccord avec elle, et encore moins sur la précarité des êtres humains qu'elle semble évoquer.

Je pense que la fiction fait un bien meilleur travail de révélation de la condition humaine que de telles présentations de «faits», parce que la fiction nous parle indirectement – par l'absurdité, le fantastique ou la suspension de l'incrédulité – et ne brouille donc pas notre perception par une sorte de légitimité. Le concept de décor, pour Broodthaers comme pour moi-même, permet d'évacuer ce type de danger.

Et comment la fiction évite-t-elle ou résout-elle ces problèmes dans les œuvres que vous allez montrer à Nantes ?

Je peux évoquer, par exemple, une suite de onze tableaux de Béatrice Dacher intitulée *La maison où j'ai grandi* (1998) qui dépeignent un papier peint floral en détail. J'ai également conçu un papier peint détaillé pour deux murs opposés de l'espace de Carquefou, il y a donc un angle de la salle où le papier peint se termine et où commence

Bojan Sarcevic, Gala Porras-Kim, François Morellet, Béatrice Dacher, Joe Scanlan, Frac des Pays de la Loire, 2018.



un mur blanc. J'ai eu l'idée de commencer à accrocher la série de Dacher sur le mur blanc puis de la faire passer par cet angle sur le mur au papier peint. La fiction franche, pour ainsi dire, de ses peintures de papier peint devient une sorte de métafiction lorsqu'elle est présentée sur le papier peint. Béatrice a eu la gentillesse d'accepter cette manière de disposer de son travail – quand nous lui avons proposé, elle a ri et compris immédiatement.

Ainsi, à Carquefou, le papier peint que j'ai conçu touche directement et indirectement toutes les œuvres. C'est un antidote qui imprègne tout: les espaces critiques entre les toiles d'Alan Charlton, les surfaces miroirs de Kristina Solomoukha, les structures d'acier de Bojan Sarcevic et de Martin Boyce. En tant que décor, il a l'étrange effet de rendre les œuvres critiques (comme celle de Charlton) plus décoratives, et les œuvres décoratives (comme celle de Dacher), plus politiques.

Au HAB, le procédé est différent dans la mesure où l'emplacement esthétique optimal dont les sculptures auraient normalement dû bénéficier a été remis en cause par un positionnement de chacune aux intersections d'une grille de cinq mètres, quelle que soit leur taille ou leurs matériaux. Tout comme avec le papier peint de Carquefou, cette rigidité relâche les sculptures et nous fait prendre conscience de leurs différences puisqu'elles sont toutes traitées de la même façon, et cette homogénéité met en évidence les variations de taille, de matière et de rapport au corps.

De manière générale, j'ai choisi les œuvres que j'ai choisies parce que je pensais qu'elles étaient suffisamment riches et flexibles pour résister à une ambiance décorative ou à la rigidité de la grille.

Je suppose que si nous devons vraiment tester «la résistance» de ces œuvres, la prochaine étape serait de les échanger d'une exposition à l'autre. Hélas, nous n'avons pas le temps pour ça. Le Frac doit passer à autre chose. Néanmoins, cela a été gratifiant pour moi de pouvoir travailler de cette façon avec sa collection.

Cette idée que les pièces pourraient s'intégrer dans ces deux façons de les présenter semble sous-entendre que le sens d'une œuvre d'art n'est pas essentiel, qu'il dépend du contexte et des outils pour son interprétation. Votre exposition, dans son ensemble, serait-elle un éloge de la versatilité contre l'interprétation ?

Non, parce que je pense qu'échanger les œuvres serait une expérience ratée. J'aime l'idée du jeu d'interprétation, mais je crois aussi qu'elle a des limites. J'ai très envie de découvrir quelles sont ces limites et, plus encore, de découvrir comment les œuvres et leurs intentions originales peuvent résister au genre de jeux que je mets en place. J'aime le geste de Martin Kippenberger de transformer un monochrome de Gerhard Richter en table, non pas parce que c'est une réussite mais parce que c'est un échec. Même posé à l'horizontale sur quatre pieds, le monochrome reste un monochrome. Cela ne veut pas dire que le geste de Kippenberger a été inutile – il a été utile – mais qu'il a involontairement engendré la réification de l'œuvre. Cela ne me dérangerait pas que cela arrive avec certaines pièces dans ces expositions; ce qui signifie que cela ne me dérangerait pas d'avoir tort.

Joe Scanlan

interviewed by François Aubart

The Frac des Pays de la Loire has given Joe Scanlan the task of organizing a double exhibition on its premises and at the HAB Galerie in Nantes, using works from its collection. The artist has filled these two venues with two complementary but contrasting projects. To do this, he calls upon two artistic notions which are as essential as they are antagonistic, borrowed from Marcel Broodthaers: *décor* and *avant-poste*. The first conjures up a domestication of art to which the second does not wish to reconcile itself. But is it really possible to envisage a praxis that is totally up in arms against the object status, and in what conditions? These questions inform Joe Scanlan's works, but, in Nantes, he raises them as a curator. For an artist who appreciates proposing gestures and radical assertions in order to observe their effects and results, this is an opportunity for thinking about art and showing works.

Many of your artworks deal with pieces by other artists. "SolongSolSolong", your show at the IAC in Villeurbanne (F) in 2007, was an ambiguous homage to Sol LeWitt. You did wall-drawings of geometrical snowflakes using a procedure similar to his but still producing a kind of representation. The Dick Jokes series are paintings made by the fictional artist you created, Donelle Woolford. They are dirty jokes about a character named after Richard Prince, printed on canvas in a similar way he did his famous Jokes series. Given your habit to make art that comment on other artists and your taste for ventriloquizing their artworks, how did you approach exhibition making?

It's true, some of my works are explicit plays on works by Duchamp (his *Boîte-en-valise*) or LeWitt or Prince. I'm not so much interested in questions of authorship as I am admitting that we all use previous artists and their art to advance our own ideas. In that spirit, I took Laurence Gateau's invitation as an opportunity to use the collection of the Frac des Pays de la Loire to try out two complementary ideas that Marcel Broodthaers was working with at the time of his death: *décor* and *avant-poste*.

My approach is to see if artworks can accommodate a concept I have for them, even if it wasn't their original inspiration or intent. So maybe I approach curating the way Rauschenberg approached the materials he organized in his *Combine paintings*, or the way

Arcimboldo approached the construction of a face through vegetables. The turnip can represent a turnip, but it can also represent a nose, which changes our perception of both turnips and noses.

"Décor" and "Avant-poste", the titles of each of your shows, represent two very different, if not contradictory, definitions of art.

When Laurence Gateau approached me about organizing the exhibitions—one at their main space in Carquefou and the other at a satellite space called the HAB in downtown Nantes—it seemed natural to have the two shows be opposed and yet try to achieve something similar, something like a successful utilization of art.

I am very interested in the late turn of Marcel Broodthaers toward the notion of *décor* as a political statement on the failure of art, and yet a positive statement on what art is capable of, however limited its role in society might be. These exhibitions are a way for me to create a hypothetical scenario around that contradiction—to see what it might look like to pick up where Broodthaers left off, so to speak.

How did Broodthaers express this failure?

In a sardonic text published in *No Photography Allowed*, the book that accompanied his exhibition at the Museum of Modern Art, Oxford, in 1975, he stated that he chose "to consider art as a useless labor, apolitical and of little moral significance," and went on to say: "Urged on by some base inspiration, I confess I would experience a kind of pleasure at being proved wrong. A guilty pleasure, since it would be at the expense of the victims, those who thought I was right."

Could you tell us a little more about the notion of décor expressed by Broodthaers?

I think he saw *décor* as the epitome of the paradoxical nature of art—that art is timeless and symbolic and expressive, and yet is simultaneously quite ineffective as a tool for political action or social change. Broodthaers saw power in art's weakness, i.e. its ability—meaning its inability—to *do* anything. Art is like Dr. Rieux in Camus' *The Plague*, a man with limited capabilities trapped inside the walls of a hopeless situation, who nonetheless carries on as if his actions might make a difference. Because what else can he do?

Broodthaers expressed a similar sentiment in a text published in conjunction with his show



Bojan Sarcevic, Joe Scanlan, Arnaud Claass, Frac des Pays de la Loire, 2018.

All images: View of the exhibition 'Décor/Avant-poste' curated by Joe Scanlan for the Frac des Pays de la Loire. Photo: Fanny Trichet.

for myself and not ventriloquize Broodthaers anymore. Next month, I will open an exhibition at Galerie Martin Janda in Vienna that will be a kind of "third leg" to the shows in Nantes. In the Janda show, I want to make a case for the value—indeed, the necessity—of deception in art. Institutional critique and its step-children, relational aesthetics and social practice, are all predicated on the belief that certain political truths can be revealed by framing lived experience as art. This is folly. Not because the political aspects of a given situation might not in fact be revealed by an artwork, but because as many if not more political aspects of the situation are buried in the process of the artwork's making. Who has paid for the artwork, for example, or to what extent the community was or wasn't involved, or who benefited from their involvement, or who the artwork was speaking to.

Just last week, the artist Tania Bruguera, as part of her installation at MoMA, arranged for a full-page ad to appear in the *New York Times* that stated "Dignity has no Nationality" in bold type on a yellow ground. This is a noble statement. But who is it for? Why is it in the *New York Times* and not, say, *The Wall Street Journal* or the *National Enquirer*? Was the space donated by the *New York Times* or did MoMA shell out \$165,000 for the full-page ad? This is precisely the kind of self-congratulatory art world gesture that, through the direct delivery of a statement that seems factually correct, pleases everyone who already reads the *New York Times* and already agrees with it in form and content. But it has no bearing on those who might disagree with it, let alone the precarity of the human beings we can presume the statement is about.

I think fiction does a much better job of revealing the human condition than such presentations of "facts," because fiction speaks to us indirectly—through absurdity or fantasy or the suspension of disbelief—and thus doesn't fog our perception with a kind of legitimacy. That danger is not something that the concept of *décor*, for Broodthaers or myself, is capable of.

And how does fiction avoid or resolve these issues in the pieces you will show in Nantes?

One example is a suite of eleven paintings by Béatrice Dacher titled *La Maison où j'ai grandi* (1998) that depict an elaborate, floral wallpaper. I have also designed an elaborate wallpaper for two opposing walls in Carquefou, and so there is a corner in the gallery where the wallpaper ends and a white wall begins. I had the idea to start the Dacher suite on the white wall and wrap it around the corner and onto the wallpaper wall. The straightforward fiction, so to speak, of her paintings of wallpaper becomes a kind of metafiction when hanging on the actual wallpaper. Béatrice was nice enough to agree with this handling of her work—when we asked her, she laughed and got it immediately.

So in Carquefou, the wallpaper that I designed touches all of the works, directly and indirectly. It is an antidote that permeates everything: the critical spaces between Alan Charlton canvases,

at the Centre Pompidou where he wrote that, however weak, a political attitude is necessary today. He then quoted a statement that was made available to visitors at the opening reception on October 2, 1975: "In accordance with the artist's wishes, as a symbolic gesture of solidarity with the Spanish Democrats, the opening of the exhibition will finish half an hour earlier than usual."

Broodthaers was integrated in a group of artists labeled as "institutional critique" in the beginning of the 80's. He was thus compared to Daniel Buren, Michael Asher or Hans Haacke who are artists that clearly integrated conceptual art's strategy to produce pieces that aim at highlighting the power of institutions. Although Broodthaers did created a fake museum, his approach seemed more concerned with irrationality than demonstration. Is this position of an artist involved with political and theoretical questions but who remains an inspired artist, he was a poet after all, germane to your interest in Broodthaers?

I agree that Broodthaers was quite different from those artists, but perhaps it's best if I speak



Bernadette Chéné, Hidetoshi Nagasawa, Nick Evans, Hab Galerie, 2018.

the mirrored surfaces of Kristina Solomoukha, the steel frameworks of Bojan Sarcevic and Martin Boyce. As *décor*, it has the odd effect of making critical works (like Charlton) more decorative, and decorative works (like Dacher) more political.

At the HAB, there is a different scheme in that the optimal aesthetic placement that the sculptures would normally receive has been negated by placing them all at the intersections of a 5m grid, no matter what their size or material. Like the wallpaper in Carquefou, this rigidity loosens up the sculptures and makes us more aware of their differences because they are all being treated the same, and that sameness highlights variations in size, material, and their relation to the body.

In general, I chose the works I chose because I thought they were rich and flexible enough to withstand either a decorative atmosphere or the rigidity of the grid. I suppose if we were really going to “stress test” the artworks, the next move would be to swap those in one show for those in the other. Alas, there is no time for that. The Frac must move on. Nonetheless, it has been rewarding for me to work this way with their collection.

This idea that the pieces could fit in both ways of showing them seems to imply that the meaning of an artwork is not essential, that it depends on the context and tools for its interpretation. Is your show, as a whole, praising for volatility against interpretation?

No, because I think swapping the works would be a failed experiment. I like the idea of interpretive play, but I also believe it has limits. I’m all for finding out what those limits are, and, even more importantly, finding out how artworks and their original intentions might resist the kind of plays I am making. I liked Martin Kippenberger’s gesture of turning a Gerhard Richter monochrome into a table, not because it succeeded but because it failed. Even turned face up, and with four legs attached, the monochrome is still a monochrome. That’s not to say that Kippenberger’s gesture wasn’t worth doing—it was—but to say that it had the unintended consequence of reification. I wouldn’t mind if that happened with some of the artworks in these shows. Which is to say I wouldn’t mind being proved wrong.