

NO INTENTION TO FAIL

BY BEATRIX RUF



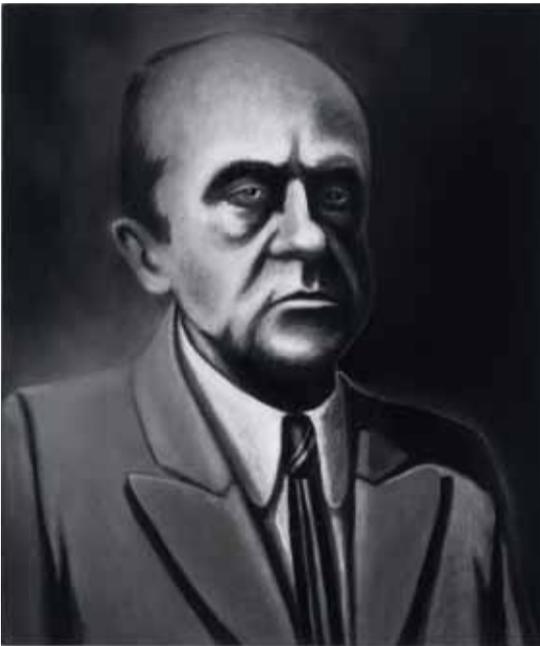
Writing and painting intertwine in the work of Sean Landers, each becoming the “color” – clearly not in the chromatic sense of the term – of the other. But writing also forms the basis of a true novel by the artist, *[sic]*, featured in several readings. Beatrix Ruf meets Landers to talk about the various approaches in his practice, from painting to sculpture, and the motives behind them.

Above – [Commander McBragg](#), 2010.
Courtesy: Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin

Beatrix Ruf: A book has just been published on your work from 1990 to 1995. That's only five years of artistic output, but the book is almost 400 pages and tells about the basis of what you do now. Tell me about the years leading up to 1990.

Sean Landers: In 1986, I graduated from Yale School of Art. I knew many of the painters – Richard Phillips, John Currin, Lisa Yuskavage – but I was a sculpture major making giant sculptures. I used the walls of my studio as a sketchbook and diary. I would write honest and funny things about myself, and paint, draw, and cartoon amid the writing. When people would come to my studio they usually had their backs to the sculpture and just read my walls.

br: Have you always been writing?



Ghost 4 (Beckmann), 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

sl: My mother and grandmother were oil painters, so I painted throughout my youth, but once puberty hit, I started writing. I'd write poems on my bedsheets with ballpoint pen as I lay in bed, then eventually I got a pad of paper.

br: Ha!

sl: Right! Before long, there was no clothing left in my dresser drawers, just poems. I was a prolific writer, but it was always my guilty thing that I tried to hide until graduate school. It felt liberating to expose this stuff. I was hooking people voyeuristically with my writing. There was always honesty in what I wrote, but I also began to perform as a character within the writing to entertain people. Later when I began to exhibit writing-based works, I'd exaggerate extremes, make myself seem *more* pathetic, and embellish the ego highs. People thought, "This guy is a crazed egomaniac!". It was evident that many early critics didn't get the degree to which I was performing. When I saw the magnetism of the writing, it became a material with which I could work. These text paintings will be something I hope calibrates my entire life, like On Kawara's date paintings.

br: Did you ever consider becoming strictly a writer?

sl: Only in moments of delusion. Even though I might live an entire life defined by what I write, I will probably never be a writer in the traditional

sense. I've created a way to work as an artist that fits my writing, and I'm very comfortable with it.

br: I find very interesting what you have been saying about *exposing* the sculptures, surrounding them with the texts. There's always this self-exposure, and also self-accusation, in your work.

sl: I think when people read things they can tell what's genuine and what's not. I can only perform to a certain degree before it becomes phony. Through exposing or writing my inner thoughts for many years, I've found that most people are very much like me. What makes someone voyeuristic is that they want to learn about themselves. Staring into someone else's window or someone else's head, they're really trying to find out, "Am I normal? Am I like someone else?"

br: You don't only write as Sean Landers. You've developed figures, characters.

sl: There's the Sean Landers who you're talking to today, and then there's the Sean Landers character. The Sean Landers character is 90% the same as me. Ha! We all perform in public, and we're different than when we perform within our own minds. All artists, when they pick up a brush or start sculpting or whatever the medium is, inhabit a slightly different version of themselves. I'm doing the same thing. When I talk about performing through the character in my writing, that's what I mean.



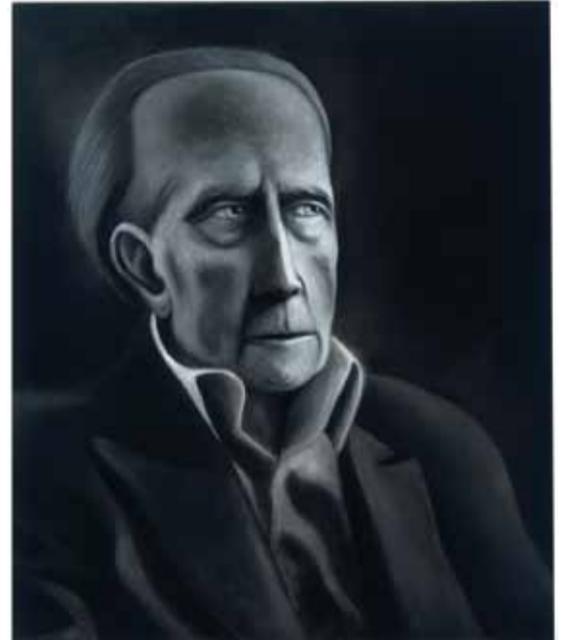
Ghost 3 (Picabia), 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

There are ways I've learned to behave in my writing that are more true to an earlier version of myself. For instance, before I was regularly exhibiting, I was far more insecure than I am now. And to this day, echoes of that insecurity will show up in my writing almost as habit. Maybe it's less genuine than it was 20 years ago, but it's also part of my character.

br: How did the studio wall texts become work to be exhibited?

sl: Moving to New York in 1986, Richard Phillips, a few others and I found a loft building on Ludlow and Stanton before that area became hip. Richard and I figured we could continue our art school dialogue and keep each other company while we learned how to be New Yorkers. Soon af-

ter that, John Currin moved across the street, and Lisa Yuskavage moved to the Lower East Side with her future husband, Matvey Levenstein. Carl Ostendarp lived in the neighborhood. One could make something and get an intelligent reaction to it that same day. It was a good, fertile time – and a good, fertile place – for artistic experimentation. The first day I wrote on a legal pad and taped it to my wall as work, it got an immediate reaction. John Currin came by, and I could tell a light bulb went off in his head: This is not writing, it's certainly not painting. It's something weird and in-between and maybe it tries to make its own space.



Ghost 2 (Duchamp), 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

Some early writing used "Chris Hamson" rather than myself as the main character. Chris Hamson was taken from the Norwegian author Knut Hamsun, specifically his book *Hunger*, a story of a young artist living in Oslo, trying to make it as a writer. No one is paying attention to him. He's on the outside, hungry, going mad, in love, and heartbroken. I wanted to use the archetype of that story to write my story on the Lower East Side in 1989. I wanted to tell the story of an outsider trying to get into the art world. The main character in Knut Hamsun's book didn't have a name, so I named mine Hamson and Chris, after my childhood best friend.



Ghost 1 (Ernst), 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

br: Tell me about the first works you showed that incorporated text.

sl: In 1990 I showed an entire body of work at Postmasters Gallery. I laid nine sculptures out in a certain pattern. Later that year, I did another show there in the same exact configuration, referring to the earlier show, but I wrapped the sculptures in

trash bags and attributed them to Chris Hamson. The confessional writings by Chris Hamson were taped to the wall. Basically, I wanted a redo. It was a far more conceptual show.



Buffalo, 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

br: Then you immediately started to make videos of yourself performing.

sl: Video became the logical next step. If a yellow legal pad page was a segment of time to be filled, then 30 minutes or an hour on videotape was a segment of time to be filled. Similarly, writing on huge pieces of photo-backdrop paper was a segment of time in which one could have a window into my life.

br: Are all your videos about the artist in his studio performing for the camera? I think they're fabulous! Can you talk about the *Set of Twelve*?

sl: *Set of Twelve*, shown recently at Petzel in 2008, was originally shown in 1990 at Andrea Rosen Gallery. Each day I'd show one hour of video recorded the day before in my studio. The idea was to let viewers into my studio, as an extension of my head, to be with me as I was making stuff. In this process, even dancing with an umbrella became "making stuff."

br: There's all sorts of dancing and singing! And references to art history.

sl: And when I put the glasses on, I'm performing as Chris Hamson.

br: Chris Hamson's classics. Tell me about *Singerie*.

sl: In 1995, I hired a chimpanzee to portray me. I'd made many videos and was acting like an ass, embarrassing myself in most of them. I wanted a little relief, so I hired a chimp to be me. There's a long tradition of chimps and monkeys depicting artists, particularly sculptors. It's titled *Singerie*, because that's the French term for it.

br: So the chimpanzee is in your studio and actually painting.

sl: Yes, he did everything I did. I skateboard in my studio when I'm killing time, and he did too. He drank a beer, ate some snacks with me. He

picked up a graphite stick and started scratching on *Looking for Mr. Godbar*.

br: One of your few collaborative works!

sl: He did another one, *C.O.S.* I gave him a blank canvas and he made two big scribbles that look very much like Cy Twombly's. I painted text and a bunch of portraits of the chimp around them.

br: There's another recurring character, the clown.

sl: Yes, the chimp and the clown emerged at the same time, in a 1994 show in Los Angeles at Regen Projects. Wherever I was exhibiting, I would bring wet clay and an armature and sculpt on site. At that show I sculpted two clowns and one chimp.

br: You would sculpt in the gallery, and the clay was kept wet, yes?

sl: Right, the sculptures needed to be misted to be kept alive. They were cast in bronze only if they were purchased. It's like, if you love me you'll keep me, which is a nice analogy for art itself.

br: It also goes back to the show you spoke about earlier, with the wrapped sculptures.

sl: Yes, it's exactly the same. I like to sculpt and still do today. It's a throwback, modeling in clay. Especially in 1990, writing poetry and making clay sculptures were in stark contrast to highly produced work.

br: There's another sculpture, *Candles in the Wind*, which exists as a candle that burns down during an exhibition, and also as a bronze edition.

sl: So they contradict each other, don't they? The original idea was to have a sculpture that burns down, obviously analogous to the fleeting nature of life.



Beaver, 2003. Courtesy: the artist and greengrassi, London

br: Besides the artist in his studio, also recurring in your work are references to the big heroes of art history. For instance, your student sculptures based on Goya and the great audio recording of you talking to Picasso.

sl: I was raised Catholic. When you've learned to pray as a young person, that way of thinking spiritually always exists in your brain. In the audio piece I'm talking to Picasso in a very direct way, almost like speaking to God or a dead relative.

I painted all the Surrealists as ghosts or clowns.

Portraying someone as a clown is to put them in my pantheon. It's not an insult. Painting them as a ghost is similar. I was communicating with Ernst, and Picabia, but there was another level, too. What I like about the Surrealists is that they would sit in front of a blank canvas and allow their stream of consciousness to fill the emptiness, which is exactly what I am doing when I fill a giant empty white canvas with text. I wanted to speak to them in that strange Catholic-y way, but I also wanted to acknowledge that I do what they do in a different way.



Id, 2009. Courtesy: the artist and greengrassi, London

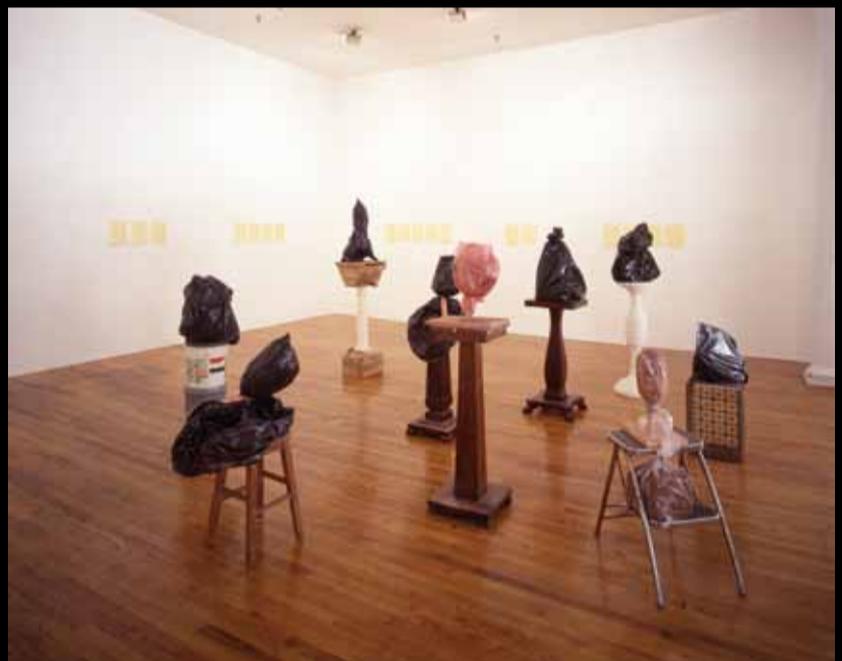
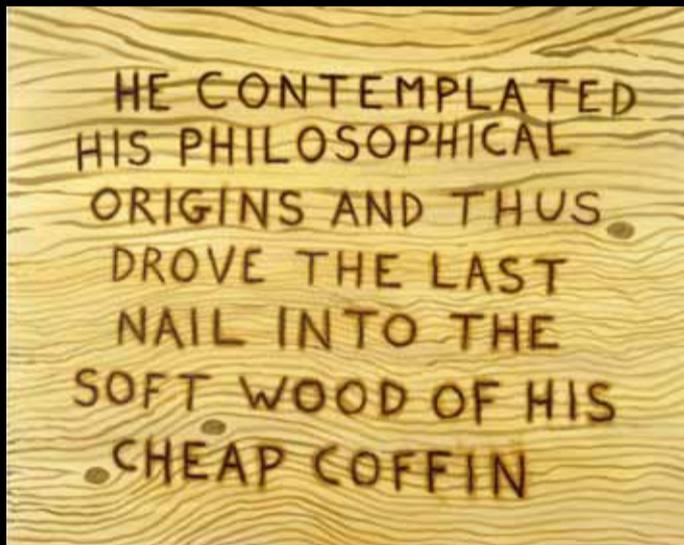
br: Tell me your thoughts on Picasso, since you have referenced him many times in your work.

sl: Basically the 20th century in art was an argument between what was possible via Picasso and what was possible via Duchamp. Almost everybody wants to be on Duchamp's team, because who's going to roll up their sleeves, show their biceps, and say, "I'm a painter"? I did a whole series focused on Picasso and it culminated with a "Picasso, I want to be like you" letter. Why do this at all? Even though most artists I've ever known want to practice in Duchamp's legacy more than Picasso's, I think the big gorilla in the room is always Picasso because there's this idea of an indisputable art genius that is in the back of every artist's mind. As an artist, to contemplate Picasso is to stare at your own mortality and wonder if your work will survive time. It's the Picasso question: "Do I matter?"

br: Obviously you're attracted to figurative painting, as in the Hogarth series.

sl: At Yale's Center for British Art there's a great Hogarth painting titled *A Midnight Modern Conversation*, depicting the late-night drunken shenanigans of a bunch of men. I wanted to retell that story through pictures at a time when I was telling the story of my life through video and text. In reality, I was getting engaged to Michelle and the culture that I described on Ludlow Street was coming to its logical end. We were all getting a little bit more adult and staying at home at night. In the series, one character is separating himself out. It's told crudely through cartoons, but that's what it was.

That work was such a *non sequitur*. It was 1996 and from the perspective of a careerist, I was on a superhighway; all I had to do was to go straight ahead. But as an artist, I was afraid of being forced into being one thing when I felt I had a lot more to give. I figured if I wanted to widen the breadth of what's possible for me as an artist, it was time to



From top, clockwise - Double Peabody, 2010. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

A Midnight Modern Conversation (Ignoring Hallucinations), 1996. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

"Sean Landers: Art, Life and God," installation view, Postmasters Gallery, New York, 1990. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

Soft Wood, 2006. Courtesy: Taka Ishii Gallery, Tokyo/Kyoto



Genius, 2001. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

break this thing down. So I did a crazy show and broke it.

br: To create rupture seems inherent in your work. You talk about failure, you talk about self-ridicule. So maybe it's more interesting to see the Hogarth series in the context of that moment, in relation to other artists. It was probably really important.

sl: Failure is a common denominator. Everyone knows rejection so it's a great way to communicate when used as a subject. But you know me: I have no intention of *being* a failure!

br: It's a proposal of a different reading of the same thing. It's a high expectation to have people look at something that is essentially the same but has a different code.

sl: Exactly. That high expectation is key. I'm imagining Mastroianni in *8 1/2*, where he can't endure the press conference anymore and gets under the table and crawls away. I think what Fellini was trying to get at was the deep inner fear at the core of Mastroianni's character that, like many artists, he's not worthy of the attention, he's a fraud, people are looking at him, and he needs to get out of

there. At that time, I didn't want close inspection anymore, so I tore it all down with the Hogarth show. I wanted to be a life-long artist who always has something new to add.

br: Tell me about the reading of *[sic]* in New York.

sl: Matthew Higgs had the idea of 20 people including myself reading *[sic]* all the way through. I will never do that again! It's only interesting because of what it exposes. Sometimes when making a video I'd go too far, and think, "I can just erase it, so just go ahead and do it!" Inevitably I'd leave the tape on the shelf, come back to it later in a different mood and think, "OK, I see the value in exposing that." After exhibition I would feel all the shame and humiliation you'd imagine any normal person would feel when private things are exposed.

[sic] was written in a similar way. I was to fill a thousand pages with stream-of-consciousness writing, like I fill an hour of time on videotape, like I fill a giant canvas with little writing. Though in book form, it's not writing; you're going through time with me, including idle moments. In 1993, while Michelle and I were breaking up, I went to "Aperto" and fell into an affair. I thought: "I could keep writ-

ing about this, or I could shut up." Then I thought, "Just keep writing about it, and you never have to show it." Later, in a different mood, I could see that this had value. Michelle and the other woman are the most vulnerable people in the book—they were both in on the decision to publish it. But still, Michelle's question to me in the new book is "Do you have any regrets?" I will always regret *[sic]*. It's a really embarrassing book. Genuinely.

br: But it's a different version of regret, I assume. It's not regret over having done it?

sl: It's regret mixed with pride, which is the weirdest thing. I'm glad it exists, but it's unbearable to be in the same room while it's being read. I can't take it.

br: Did you ever sing *Non, je ne regrette rien*?

sl: No! Is that a Jacques Brel song?

br: Édith Piaf.

sl: If I've learned to sing one song in French, I learned to sing *Ne me quitte pas*. I should be able to sing that one.



To Whom it May Concern, 1991. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York



Dance of Life, 1997. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

DI BEATRIX RUF

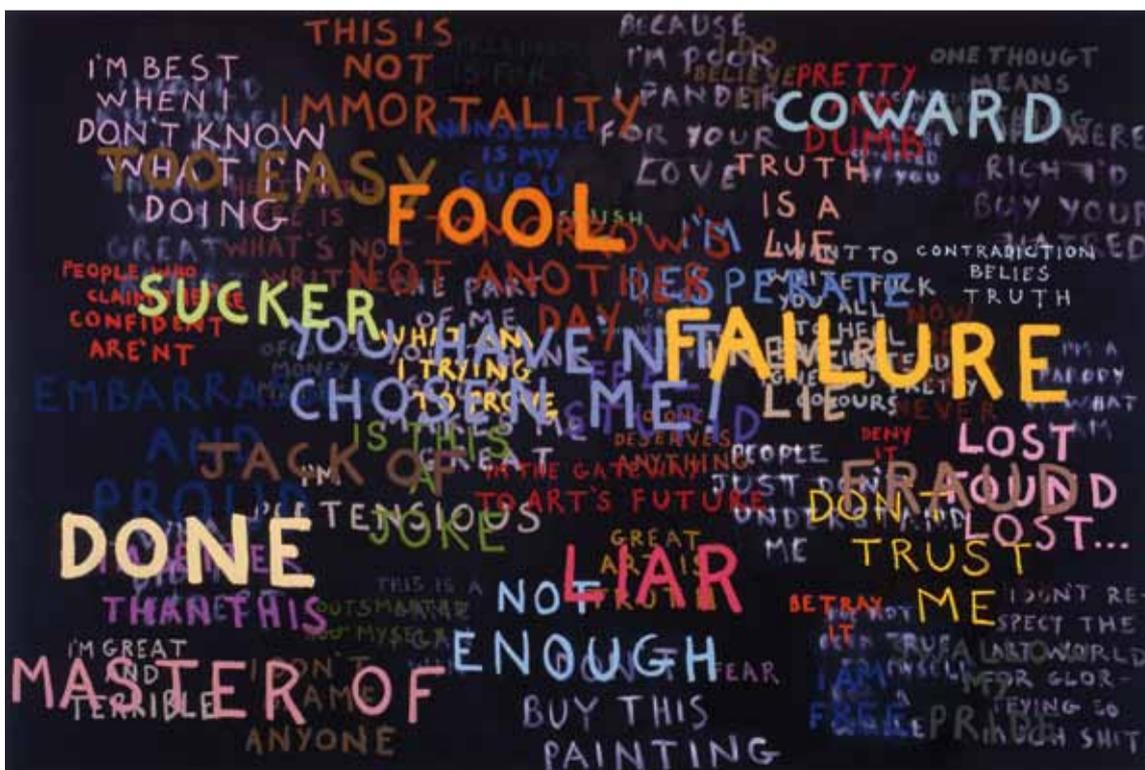
Nel lavoro di Sean Landers la scrittura e la pittura s'intrecciano, divengono l'una il "colore" - e di certo non in senso cromatico - dell'altra. Ma la scrittura è anche alla base di un vero e proprio romanzo dell'artista, [sic], oggetto di alcuni readings. Beatrix Ruf incontra Landers per parlare delle diverse declinazioni della sua pratica, dalla pittura alla scultura, e dei motivi che la informano.

Beatrix Ruf: È appena stato pubblicato un libro sulla tua opera dal 1990 al 1995. Sono solo cinque anni di produzione artistica, ma il volume conta quasi 400 pagine e ci spiega tutto dei fondamenti della tua attività attuale. Raccontami gli anni fino al 1990.

Sean Landers: Nel 1986 mi sono laureato alla Yale School of Art. Conoscevo molti dei pittori – Richard Phillips, John Currin, Lisa Yuskavage – ma avevo scelto la specializzazione in scultura e realizzavo opere gigantesche. Usavo le pareti del mio studio come un album degli schizzi e come diario. Ero solito scrivere cose vere e divertenti su di me, e dipingere, disegnare e realizzare caricature tra le scritte. Quando le persone venivano nel mio studio, di solito davano le spalle alle sculture e leggevano le pareti.

br: Hai sempre scritto?

sl: Mia madre e mia nonna dipingevano a olio, quindi ho passato la giovinezza a dipingere ma, una volta



Fool Failure, 2003. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

entrato nella pubertà, ho iniziato a scrivere. Quando me ne stavo a letto, scrivevo poesie sulle lenzuola con la penna a sfera, poi alla fine ho ricevuto un blocco per gli appunti.

br: Ah!

sl: Esatto! Per un sacco di tempo, nei cassetti dei miei armadi non c'erano abiti, ma solo poesie. Ero uno scrittore prolifico, ma era il piccolo segreto che ho cercato di nascondere fino all'università. Ho trovato molto liberatorio esporre quelle cose. Catturavo l'attenzione della gente in modo voyeuristico con la scrittura. In ciò che scrivevo c'era sempre onestà, ma ho iniziato anche a recitare la parte del personaggio nei miei scritti per intrattenere il pubblico. In seguito, quando ho cominciato a esporre opere basate sulla scrittura, esageravo ed estremizzavo, facevo sembrare me stesso *più* patetico, e accentuavo il mio narcisismo. La gente pensava: "Questo tizio è un folle egomaniaco!". Era ovvio che molti dei miei primi critici non cogliesero fino a che punto stessi recitando. Quando mi sono reso conto della carica magnetica della scrittura, questa è diventata il materiale con cui lavorare. Questi dipinti testuali saranno qualcosa che spero caratterizzino la mia intera esistenza, come i dipinti con le date di On Kawara.

br: Hai mai preso in considerazione l'ipotesi di fare solo lo scrittore?

sl: Solo nei momenti di delusione. Anche se potessi vivere tutta una vita definita da ciò che scrivo, non sarei mai uno scrittore nel senso tradizionale. Ho creato un modo di lavorare come artista che si adatta alla mia scrittura e con cui mi sento a mio agio.

br: Trovo molto interessante ciò che hai detto a proposito dell'*esporre* le sculture, del circondarle con i testi. Nella tua opera c'è sempre un'auto-esposizione e un'auto-accusa.

sl: Penso che quando la gente legge non possa dire cosa è vero e cosa non lo è. Posso recitare solo fino a un certo punto prima di diventare fasullo. Esponendo o scrivendo i miei pensieri più profondi per molti anni, ho scoperto che la maggior parte della gente è come me. Ciò che rende qualcuno un voyeur è la voglia d'imparare a conoscersi. Fissare la finestra o la testa di qualcun altro in realtà significa tentare di dare una risposta a domande come, "Sono normale? Sono come gli altri?"

br: Non scrivi solo come Sean Landers. Hai sviluppato dei personaggi, delle figure.

sl: C'è lo Sean Landers con cui stai parlando oggi e c'è lo Sean Landers personaggio. Quest'ultimo mi somiglia al 90%. Ah! Recitiamo tutti in pubblico e siamo diversi da quando recitiamo nella nostra mente. Tutti gli artisti, quando prendono in mano un pennello o iniziano a scolpire o a usare qualunque mezzo espressivo, interpretano una versione leggermente diversa di sé. Io faccio lo stesso. Quando dico "recitare attraverso il personaggio" nei miei scritti, è questo che intendo.

Nella mia scrittura ho imparato a comportarmi in modi che sono più fedeli a una visione precedente di me stesso. Per esempio, prima di tenere mostre regolarmente, ero molto più insicuro di quanto non sia adesso. E gli echi di quell'insicurezza si sono affacciati fino a oggi nella mia scrittura, come un'abitudine. Forse la mia scrittura è meno genui-

na rispetto a 20 anni fa, ma fa anche parte del mio personaggio.

br: Com'è successo che le pareti dello studio siano diventate opere da esporre?

sl: Quando, nel 1986, ci trasferimmo a New York, Richard Phillips, qualcun altro ed io trovammo un appartamento fra la Ludlow e la Stanton prima che quella zona diventasse di moda. Richard e io ci domandammo come poter continuare le nostre conversazioni da scuola d'arte e ci frequentavamo mentre imparavamo a essere dei veri newyorkesi. Poco dopo, John Currin si trasferì dall'altra parte della strada e Lisa Yuskavage andò ad abitare nel Lower East Side con il suo futuro marito, Matvey Levenstein. Carl Ostendarp viveva nel quartiere. Ognuno di noi poteva fare qualcosa e ottenere dagli altri una reazione intelligente il giorno stesso. Era un'epoca bella e fertile – oltre che un luogo bello e fertile – per la sperimentazione artistica. Il primo giorno scrissi su un blocco per appunti, attaccai i fogli alle pareti, come un'opera, e ottenni una reazione immediata. John Currin venne da me e vidi che gli si era accesa una lampadina in testa: questa non è scrittura, di certo non è pittura. È qualcosa di strano e d'intermedio, e forse sta cercando il suo posto.

In alcuni scritti degli esordi usavo "Chris Hamson" invece che me stesso come protagonista. Chris Hamson era tratto dallo scrittore norvegese Knut Hamsun, in particolare dal suo libro *Fame*, la storia di un giovane artista che vive a Oslo e cerca di sfondare come scrittore. Nessuno fa attenzione a lui; è emarginato, affamato, sull'orlo della follia, innamorato e col cuore a pezzi. Volevo usare l'archetipo di quella storia per scrivere la mia vita nel Lower East Side nel 1989. Volevo raccontare la storia di un outsider che cerca di farsi strada nel mondo dell'arte. Il protagonista del libro di Knut Hamsun non aveva un nome, quindi ho chiamato il mio Hamson e Chris, dal nome del mio migliore amico di infanzia.

br: Raccontami delle prime opere con il testo incorporato che hai esposto.

sl: Nel 1990 ho esposto un intero corpus di opere alla Galleria Postmasters. Ho disposto nove sculture secondo uno schema preciso. Più tardi, in quello stesso anno, ho tenuto un'altra mostra, sempre in quel luogo e con la stessa identica configurazione, in riferimento alla mostra precedente, ma avvolgendo le sculture in sacchi per la spazzatura e attribuendole a Chris Hamson. Le confessioni scritte da Chris Hamson erano attaccate alla parete. Essenzialmente volevo un rifacimento. Si trattava di una mostra molto più concettuale.

br: Poi hai iniziato subito a girare dei video in cui recitavi.

sl: I video divennero il passo logico successivo. Se il foglio di un blocco per appunti giallo era un segmento di tempo da riempire, allora lo erano anche 30 minuti o un'ora su una videocassetta. In maniera analoga, scrivere su immensi fogli di carta fotografica per fondali mostrava un segmento di tempo, come una finestra sulla mia vita.

br: I tuoi video presentano tutti l'artista nel suo studio che recita per la telecamera? Penso siano favolosi! Puoi parlarmi di *Set of Twelve*?

sl: *Set of Twelve*, proiettato da Petzel nel 2008, fu presentato per la prima volta nel 1990 da Andrea Rosen. Ogni giorno proiettavo un'ora di video, registrato il giorno prima, nel mio studio. L'idea era di lasciar entrare gli spettatori nel mio studio, come se fosse un'estensione della mia testa, farli stare con me mentre facevo le mie cose. In questo processo, anche ballare con un ombrello in mano diventava "fare cose."

br: Ci sono ogni sorta di danze e canti! E di riferimenti alla storia dell'arte.

sl: E quando indosso gli occhiali, sto interpretando il personaggio di Chris Hamson.

br: I classici di Chris Hamson. Dimmi di *Singerie*.



MacPhee, 2009. Courtesy: the artist and Taka Ishii Gallery, Tokyo/Kyoto

sl: Nel 1995 ho noleggiato uno scimpanzé perché facesse il mio ritratto. Ho girato un sacco di video e mi comportavo come un coglione, per lo più mi mettevo in imbarazzo da solo. Volevo un po' di tregua, quindi noleggiai un altro scimpanzé che facesse la mia parte. C'è una lunga tradizione di scimpanzé e scimmie che ritraggono gli artisti, specie gli scultori. L'ho intitolato *Singerie*, perché è il termine francese.

br: Quindi lo scimpanzé è nel tuo studio e dipinge davvero.

sl: Sì, ha fatto tutto quello che facevo io. Per ammazzare il tempo, faccio skateboard nel mio studio, e lui ha fatto altrettanto. Ha bevuto birra e mangiato qualche snack con me. Ha afferrato un bastoncino di grafite e ha iniziato a scarabocchiare su *Looking for Mr. Godbar*.

br: Una delle tue poche opere in collaborazione!

sl: Ne ha fatta un'altra, *C.O.S.*: gli ho dato una tela bianca e lui ha fatto due grossi scarabocchi che somigliano molto a quelli di Cy Twombly. Io ci ho dipinto attorno il testo e una serie di ritratti dello scimpanzé.

br: C'è un altro personaggio ricorrente, il clown.

sl: Sì, lo scimpanzé e il clown sono venuti fuori nello stesso periodo, in occasione di una mostra del 1994 a Los Angeles, da Regen Projects. Qualunque cosa stessi esponendo, portavo argilla umida e un'armatura per modellare in loco. In quella mostra modellai due clown e uno scimpanzé.

br: Modellavi nella galleria e l'argilla restava umida, giusto?

sl: Proprio così, le sculture dovevano essere inumidite perché rimanessero intere. Venivano fuse in bronzo solo se qualcuno le comprava. È un po' come dire, se mi ami mi tieni, il che è un'analogia per l'arte stessa.

br: Fa anche riferimento alla mostra di cui hai parlato prima, quella con le sculture impacchettate.

sl: Sì, è esattamente la stessa cosa. Mi piace scolpire e lo faccio ancora. Modellare l'argilla è un ritorno al passato. Soprattutto nel 1990, scrivere poesia e realizzare sculture di argilla erano in netto contrasto con le opere prodotte con materiali costosi.

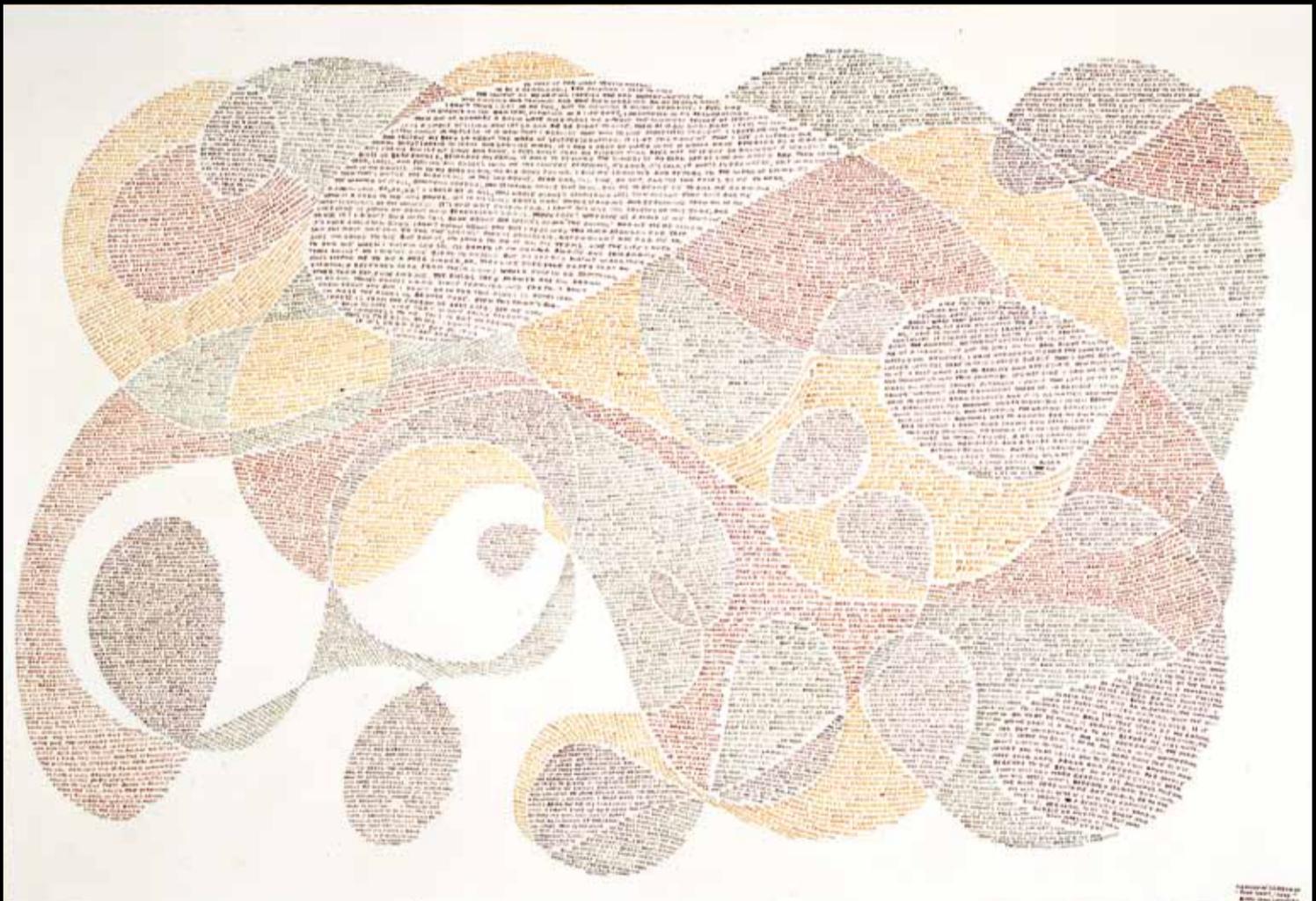
br: C'è un'altra scultura, *Candles in the Wind*, che esiste sotto forma di candela che brucia durante la mostra, di cui esiste anche un'edizione in bronzo.

sl: Quindi si contraddicono a vicenda, vero? L'idea originale era quella di una scultura che si consuma bruciando, ovviamente in riferimento alla natura fugace della vita.

br: Oltre al tema dell'artista nel suo studio, nella tua opera ricorrono anche riferimenti ai grandi eroi della storia dell'arte. Per esempio le tue sculture di quando eri studente ispirate a Goya, e la magnifica registrazione audio in cui parli a Picasso.

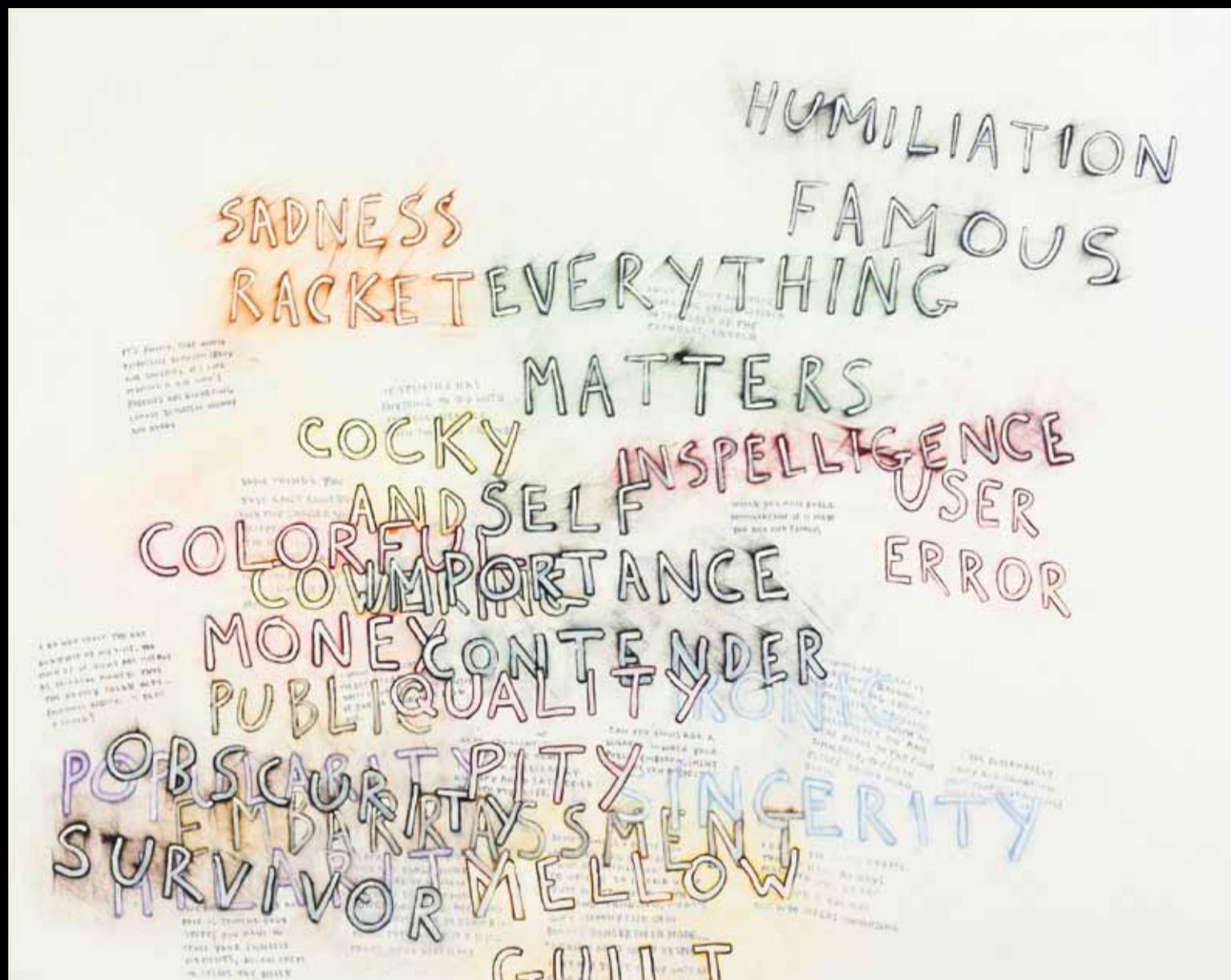
sl: Ho ricevuto un'educazione cattolica. Quando, fin da giovane, ti viene insegnato a pregare, quel modo spirituale di pensare esisterà per sempre nella tua mente. Nel brano audio, sto parlando a Picasso in modo molto diretto, quasi stessi rivolgendomi a Dio o a un parente morto.

Ho ritratto tutti i surrealisti come fantasmi o clown. Ritrarre qualcuno nei panni di un clown significa metterlo nel mio pantheon. Non è un insulto. Lo stesso vale quando li ritraggo come fantasmi. Stavo comunicando con Ernst e Picabia, ma c'era anche un altro livello. Ciò che amo dei surrealisti è che si sedevano di fronte a una tela bianca e permettevano al loro flusso di coscienza di riempire il vuoto, il che è esattamente ciò che faccio quando ricopro di testo una gigantesca tela bianca vuota. Volevo parlare con loro in quello strano modo cattolicheggiante, ma volevo anche riconoscere che faccio la stessa cosa in un modo diverso.



Above - Groovin' Corduroy Mind-Snot/7092, 1994.
Courtesy: the artist and greengrassi, London

Top - I'm a Clown in a World of Chimps, 1994.
Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery,
New York



Above, left – Elf, 2005. Courtesy: the artist and Galerie Giti Nourbaksch, Berlin

Above, right – Neptune, 2005. Courtesy: the artist and Galerie Giti Nourbaksch, Berlin

Top – Mellow Guilt, 2009. Courtesy: the artist and Galerie Rodolphe Janssen, Brussels



Mr. Rabbit, 2003. Courtesy: the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

br: Raccontami i tuoi pensieri su Picasso, visto che i riferimenti a lui non mancano nella tua opera.

sl: Il Ventesimo secolo, in arte, ha visto una disputa tra le vie aperte rispettivamente da Picasso e da Duchamp. Quasi tutti volevano stare nella squadra di Duchamp, perché chi altri si sarebbe rimboccato le maniche, avrebbe mostrato i bicipiti e avrebbe detto: “Sono un pittore”? Ho fatto un’intera serie incentrata su Picasso, che è culminata con una lettera del tipo “Picasso, voglio essere come te”. Perché fare tutto questo? Anche se la maggior parte degli artisti che ho conosciuto nella vita vuole portare avanti l’eredità di Duchamp piuttosto che quella di Picasso, penso che a farla da padrone sia sempre Picasso, perché in fondo alla mente di ogni artista c’è sempre questa idea del genio artistico indiscutibile. Da artista, riflettere su Picasso è come osservare la propria mortalità e domandarsi se la propria opera sopravvivrà nel tempo. È la domanda di Picasso: “Conto qualcosa?”

br: Ovviamente sei attratto dalla pittura figurativa, come nelle serie di Hogarth.

sl: Al Center for British Art di Yale c’è un fantastico dipinto di Hogarth intitolato *Una moderna conversazione di mezzanotte*, che ritrae le gozzoviglie notturne di un gruppetto di ubriachi. Volevo raccontare di nuovo quella storia attraverso le fotografie in un momento in cui ero impegnato a narrare la storia della mia vita con video e testi. Nella realtà, mi stavo fidanzando con Michelle e la cultura di Ludlow Street che descrivevo stava volgendo al termine. Stavamo tutti diventando più adulti e restavamo a casa la notte. In quella serie, un personaggio si sta separando dagli altri. È raccontato con crudezza attraverso delle vignette, ma quella era la realtà.

Quell’opera era un vero e proprio *non sequitur*. Era il 1996 e, dalla prospettiva di un arrivista, ero su una superstrada: dovevo solo andare dritto. Ma, in quanto artista, avevo paura di restare costretto in un ruolo quando sentivo di avere molto altro da dare. Capii che, se volevo ampliare le mie possibilità come artista, era giunto il momento di liberarmene. Quindi feci una mostra folle e me ne liberai.

br: Creare rotture sembra un aspetto intrinseco del tuo lavoro. Parli di fallimenti, di mettersi in ridicolo. Quindi è forse più interessante vedere la serie di Hogarth nel contesto di quel momento, in relazione ad altri artisti. Forse è stato davvero importante.

sl: Il fallimento è un comune denominatore. Tutti conoscono il rifiuto, quindi è un ottimo modo per comunicare quando lo si usa come soggetto. Ma tu mi conosci: non ho alcuna intenzione di essere un fallimento!

br: È una proposta per una diversa lettura della stessa cosa. Interessare le persone a qualcosa che è sostanzialmente uguale ma che ha un codice diverso significa aspettarsi molto.

sl: Proprio così. La chiave è l’aspettativa elevata. Penso a Mastroianni in *8 1/2*, quando non riesce più a sostenere la pressione della conferenza stampa, quindi scappa passando da sotto al tavolo. Penso che Fellini stesse tentando di esprimere la profonda paura del personaggio di Mastroianni che, come molti artisti, teme di non meritare attenzione, di essere un impostore, e la gente lo sta guardando, perciò deve andarsene. A quel tempo, non ero più interessato all’ispezione ravvicinata, quindi



Around the World Alone (Coxswain Moon), 2010. Courtesy: the artist and Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

ho buttato tutto all’aria con la mostra su Hogarth. Volevo essere un artista per tutta la vita, qualcuno che ha sempre qualcosa di nuovo da aggiungere.

br: Parlami del reading di *[sic]* a New York.

sl: Matthew Higgs ebbe l’idea di 20 persone, compreso me, che leggevano *[sic]* per tutto il tempo. Non lo farò mai più! È interessante solo per quello che rivela. A volte, quando realizzo un video, mi spingo troppo oltre e penso: “Non posso semplicemente cancellarlo, quindi andiamo avanti, facciamolo!”. Inevitabilmente, finisco per lasciare il nastro sullo scaffale, torno a prenderlo con un atteggiamento diverso e penso: “OK, ha senso esporlo”. Dopo la mostra mi trovo a provare tutta la vergogna e l’umiliazione che qualunque persona normale proverebbe se venissero mostrate delle cose private.

[sic] è stato scritto in modo analogo. Dovevo riempire un migliaio di pagine con uno scritto frutto di un flusso di coscienza, nello stesso modo in cui riempio un’ora di tempo su un videotape o una tela gigantesca con poco scritto. Tuttavia, nella forma

del libro, non si tratta di scrittura; state attraversando il tempo con me, compresi i tempi vuoti. Nel 1993, quando io e Michelle ci stavamo lasciando, andai ad “Aperto” ed ebbi un’avventura con una donna. Pensai: “Potrei continuare a scrivere di questo, o potrei starmene zitto”. Poi mi sono detto: “Continua a scrivere ma non dovrai mai mostrarlo”. Tempo dopo, in uno stato d’animo diverso, capii che aveva un valore. Michelle e l’altra donna sono le persone più vulnerabili nel libro – sono state entrambe dell’idea di pubblicarlo. Tuttavia, la domanda di Michelle nel nuovo libro è: “Hai dei rimpianti?”. Rimpiangerò per sempre di aver scritto *[sic]*. È un libro davvero imbarazzante. Sul serio.

br: Ma è una versione diversa del rammarrico, presumo. Non ti dispiace di averlo fatto?

sl: È rimpianto mescolato a orgoglio, cioè la cosa peggiore. Sono lieto che esista, ma è intollerabile stare nella stessa stanza mentre viene letto. Non lo sopporto.

br: Hai mai cantato *Non, je ne regrette rien*?

sl: No! È una canzone di Jacques Brel?

br: Édith Piaf.

sl: Se ho imparato a cantare una canzone in francese, è stata *Ne me quitte pas*. Quella dovrei riuscire a cantarla.



Pan, 2006. Courtesy: the artist and Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin