

Obrist, Hans Ulrich and Stuart Comer, with an introduction by John Baldessari. "William Leavitt: Cutaway View." *Mousse* (February/March 2011), p. 48-57.

MOUSSE 27 ~ William Leavitt



Cutaway View, 2008
 Courtesy: the artist
 and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

MOUSSE 27 ~ William Leavitt

CUTAWAY VIEW

AN INTERVIEW BY HANS ULRICH OBRIST AND STUART COMER,
 WITH AN INTRODUCTION BY JOHN BALDESSARI.

William Leavitt is finally having a retrospective show and in his hometown L.A. There is some justice in the world.

I came to Los Angeles in 1970 – the dominant modes were Ferus Gallery, Light/Space, and plastics. I felt isolated but gradually met a few other *arrière garde* artists: Bas Jan Ader, Michael Asher, David Askevold, Guy de Cointet, Ger van Elk, Richard Jackson, David Lamelas, William (Bill) Leavitt, Allen Ruppersberg, and William Wegman.

Bill's subjects are almost everything that I hate about Los Angeles: patios, sliding glass doors, tract homes, etc. I've always said anything can be art and he has done what I didn't think possible. He may be the Edward Hopper of Los Angeles. He is a master of the overlooked and inconsequential.

My favorite Leavitt work is a tableau he did in the early years of the now defunct Los Angeles Institute of Contemporary Art in a darkened area of the gallery. Upon getting nearer you saw a woman seated on a park bench situated on a grassy mound dimly illuminated by a street light she was (almost inaudibly) sobbing.

He showed at Metro Pictures in the gallery's early years. Some years later I was delighted to see a Leavitt painting in Sherry Levine's loft. Untarnished and uncluttered are words I employ to describe his vision. I'm a fan.

(John Baldessari)

HANS ULRICH OBRIST

To begin at the beginning, I was wondering how it all started in the '60s: how you got into art, if there was some moment of epiphany, or if it was more gradual.

BILL LEAVITT

Gradual, through college, then graduate school in art, and then slowly...

STUART COMER

What school was it?

BL Claremont Graduate School.

HUO What was your first piece?

BL Well, I think the pieces that I did at Eugenia Butler Gallery in 1970, which were these sound installations: one called *Forest Sound*, with the artificial trees, which you've probably seen pictures of. The other piece, somewhat redundantly called *Garden Sound* was shown there, in the front room, and was a little fragment of plastic plants, like an excerpt from a garden.

HUO Could you talk about that period, did you have any heroes or inspirations, or was it something you just found all of a sudden?

BL Yeah, everybody was pretty much around, and even though we were in Los Angeles, I think the communication with New York and Europe was pretty good because of publications; people flew in and out, and also the LACMA museum did a couple of shows that were helpful: "American Sculpture of the Sixties" and "Art and Technology". I think both tended to be big and theatrical. And the idea that you could just put up a work temporarily in a space was something happening at that time, you didn't have to make it out of steel and be permanent. I think it was kind of in the air that you could do these things.

HUO So the connection to theater and the stage...?

BL I think it really came through Kienholz.

HUO And what about this piece *Gothic Curtain* from 1970? It's incredible.

BL Yes, maybe some film influence from England there, like Hammer Films: *Dracula*, and the curtains pulling back, and the light hitting the vampire that turns into dust. But I wasn't so much into the action of it, more the mood. The idea that maybe with just the material and a soundtrack, you could make the environment feel like you were part of something Northern European, dark, rainy...

SC There is a Gothic strain in Los Angeles, a longing for that a certain "Europeanness". Where do you think that came from for you?

BL I think it was kind of a gradual thing of getting to know the city, and maybe reading John Fante, Raymond Chandler...

HUO So literature did play a role?

BL Yes, I think so.

HUO In the late '60s, you edited the magazine *Landslide* with Bas Jan Ader... how did you meet him and Ruppertsberg?

BL I met Bas Jan Ader through graduate school, he was also a graduate student at Claremont. And Ruppertsberg at Chouinard Art Institute, when I was working there at the dean's office, he was also part of the administrative crew.

HUO I read that you and Ruppertsberg began a correspondence in '68 after he published *23 Pieces* and then *24 Pieces* and *25 Pieces*, all spiral-bound books of snapshots of very ordinary things, and somehow this connection started, is that correct?

BL Well, it's probably not so clear what the connection is. I think Al's work was a strong influence, the fact that he was photographing... and also the influence of Ruscha...

SC What about the participatory aspect of Al's work, especially with *Al's Café* [1969] and those sorts of projects?

BL Well, I think there was also something theatrical going on.

SC They were stages.

BL Yes, they were stages, he set up this theatrical situation that we went to be part of.

HUO If we look at your works, there are paintings, installations, props, theater work. Have these always been parallel realities?

BL Well, I thought I could make art with some kind of function that would be a connection between them. The drawings would work as stage designs, they would be illustrations, and the props would be part of the stage, a painting would be a prop, so it would have a specific function in the theatrical world.

SC I'm also thinking of Jack Goldstein, in addition to Al, and other people who were around Los Angeles at the time. It seems there was a way of working that fell somewhere between Pop and Minimalism, and was really bringing in a strong performative element; performativity in LA meant something very different from New York. You were dealing with images, but there was still a blankness there, you were erasing

or shifting meaning.

BL The signs cancel each other out.

HUO And what about John Baldessari? How did you meet each other?

BL He showed at Eugenia Butler Gallery, and I don't know if I met him through Eugenia... or another way, possibly, is that Ger van Elk was visiting Bas for six months in LA, so at one point, I remember John invited us to his house to show his work. That's probably how we first met.

HUO I would like to know more about your dialogue with Bas Jan Ader, and how this magazine, *Landslide*, was born.

BL The magazine started as a joke, another joke. I was working in the mailroom at the time, mimeographing, so I had access to a printing press; I had downtime, and I had a satirical bent. So I put them out — there were only a few — and then Bas Jan Ader became interested.

HUO And then the artists that you published in the magazine... I'd like to know a little more about them. Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt... these are artists who inspired you as a young artist. What were the criteria for inclusion? Was there a manifesto? [Laughs]

BL Well, I think it's just a fiction, a fictional line of dialogue, it was supposed to be funny; I mean, not funny but at least not...

HUO For you it was ironic?

BL Yes, like an ironic imitation of some character or something, you know.

HUO So in a way, it toyed with authenticity and anticipated some of the works you did afterwards. What about *Hillside* in 1969 at Immaculate Heart College, with hundreds of lights? I was very fascinated, because it's so much like a project that a young artist would do in 2010.

BL It was a *Landslide* project, with the traffic flares that you break open and then put by the side of the road. They make this sound when they're burning, so we miked the sound and had a PA system. Then they slowly burned out, like a landslide moving down.

HUO Like a happening?

BL I guess so, yes, like a happening.

HUO There was also this piece called *Piece G* at Mount San Antonio College in 1970, which featured a pen full of sheep, an artificial waterfall, and a women's choir...

BL *Piece G* was another *Landslide* project. It was done at night, in quite a large field, fairly flat but right up against the hillside; there was water pumped up this hill, in a kind of trough, and it was lit so you could see the water come down at night.

HUO This waterfall anticipates what you did later in galleries...

SC But there is this interesting idea of disaster.

BL Of natural disaster, yes.

SC Bas Jan Ader's work was often about failure, your work was more engaged with a sense of threat or disaster.

BL I think I wanted to get the spectacle out of it and the drama out of it. I wanted to take away what Hollywood would put in; I wanted to take that out so that it was back to the steady state of the ordinary, and I think I found these things humorous. Look at this picture that came out in the *Los Angeles Times*: because of the rains this hillside just slipped down, this mud, and then there's a car... I mean, it's absurd. And I think that was the icon for the magazine, this soft disaster.

HUO I was interested in how you began to bring painting into the work, into your installations. That started earlier, like in the early '70s. One of the first ones I saw is a painted image from 1972, a wonderful image of a dog [*Painted Image*] and that painting becomes part of the installation...

BL Yes, I think that was the first one.

HUO You said you like this discontinuity between traditional representation and the modern world, so there is a tension between the two.

BL Yeah, you have this, but also I think you're taking the painting out of the art-historical stream and then using it in some other social situation. For instance, as part of the stage set: it's on the wall; it's a necessary decorative item, and nobody says "Oh, that was influenced by Cézanne," they say "Oh, this is a kind of house that has that kind of painting in it," so it has another social use, I think.

HUO And you've always done these paintings... did you do them yourself? I did them myself. The first one maybe came from *The Tropics*. With three panel images: the painting of the jaguar, the woman with the pearl necklace, and the tree.

HUO Could we talk about the jaguar?

BL To take the photographs, I would go to a Hollywood prop shop and see if they had what I needed, but they didn't have many paintings of jaguars, so I just painted it.

HUO I wanted you to tell us about the horse, which is the most recent one. Could you tell us about this piece [*Cutaway View*, 2008]?

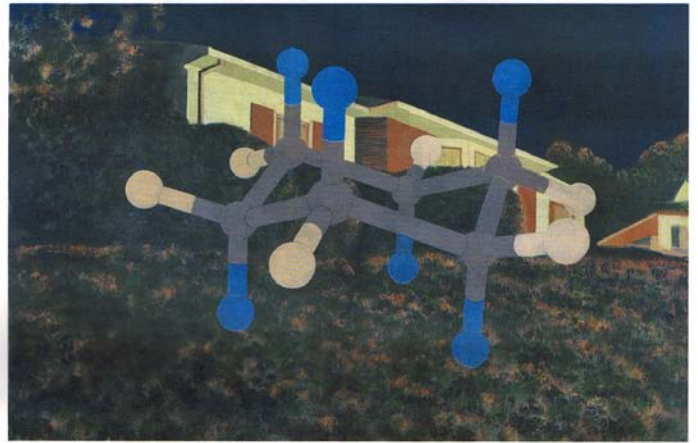
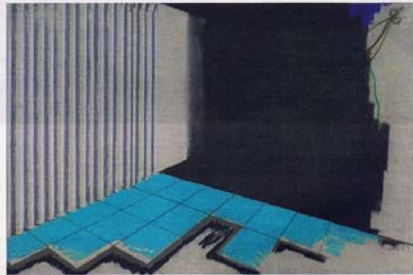


Top - Interior with Pink Chair, 1982. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

Middle, left - A Proof of Infinity, 1978. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

Middle, right - Random Trees, 1990. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

Bottom - Interior with Oak Leaves, 1983. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.



From top - Solvent Molecule, 2009. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Photo: Brian Forrest.

Middle Right - Landscape with Exercise and Interior, 1991. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

Opposite - Landscape with Exercise and Interior, 1991. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

BL This a two-sided piece. Its front side has a wall fragment with a baseboard and then a plant in the corner; there's space for a painting, and the painting is the horse. On the other side is the theatrical flat aspect of the wall, so that you can see how it is made, as a standard theatrical flat; and then there is a story on the back of the flat. It's like in Hollywood films... they always say "What's the backstory? What's underneath the story that we're telling? How did you get there?" Well, this piece has a "backstory", it's literally on the back of the set, so...

HUO So it's related to Hollywood films.

BL It's kind of a joke about Hollywood backstories, that's it.

HUO Besides the paintings, there are the drawings. The earliest ones I found were in the Amsterdam magazine *Art & Project*, where you had the house and grounds located in a residential district of a large city in the eastern United States in 1928... [*The House and Grounds*, 1970]. These are early drawings, right? Kind of architectural.

BL Yeah, but maybe they're more like diagrams or illustrations, in terms of their use. I mean, they do have a function: to explain what the layout is of the place that's described in words. And also what these sculptural elements look like, which are extracted, in this case, from a middle-class house and grounds that has its own kind of story.

HUO So it is an homage to this building. I love this text... and those little stories lead me to your practice in terms of writing, because I'm very interested in your writings. Do you have a regular daily practice of writing, or do you only write on occasion, for such projects?

BL At the time, I think I only wrote for projects. I don't think it was uncommon for artists to be writing about their work at the time, but maybe it was more direct – describing what the work was about, not some other social situation. I was interested in these reduced paragraphs that could get as much information across as possible about a place, a time and so forth. That could act as a kind of caption to a photograph or an installation; I thought of them as captions. And later, after I did the two plays in '77, I decided I wanted to think more about it, take more time.

HUO Many of the drawings of yours have an architectural component. Almost like architectural visions, though I suppose most of them are unbuilt. What's the status of these drawings? Do you do them regularly, do you do them here in the house?

BL Sporadically. I mean, maybe it's a side interest in architecture that comes from the interest in stage sets. And once in a while, because of LA, you have interesting examples of Modernist architecture, or more pop examples of architecture; it's an architectural smorgasbord. So when I see something I like, I think maybe I can use that, make a drawing of it, capture it.

HUO You did a recent show called "Molecules and Buildings", and then your latest one was "Warp Engines". Can you tell us about these two shows, maybe first about "Molecules and Buildings"?

BL I can't say much about that one. Somehow this molecule came into the iconography, I think as a relief from plants and animals; it was some kind of graphic image that was... I also just like the sculptural structure of the way molecules are presented.

HUO But the show, I mean the title "Molecules and Buildings", is like what we discussed earlier about your drawings... this thing about buildings. I am very interested in that: you start with the stage sets at the beginning, and then they become buildings of some sort.

SC Or fragments of buildings, or windows and apertures...

BL I don't think I can say anything except that I appreciate them. It's some kind of homage to my feelings about them.

HUO So they are an homage to existing buildings?

Yes, I think, the fact that they exist. I think it's something very simple, perhaps, not theoretical in any way.

HUO There is always this link to architecture...

BL Historically, modern painting often uses geometry, and by representing architecture, one has a chance to present planar geometry without saying "Ah, I'm making a modern painting, it's about these rectangles", or something like that.

SC It's not just about form.

BL It's not just about form. Maybe there is some kind of satisfaction in straight lines occasionally for people: basic, interesting forms.

HUO And then there was your show at LAXART called "Warp Engines". It was the most recent of your many domestic *tableaux*. Could you tell us about it?

BL I've worked for quite a while with sound artists and musicians, like Joseph Hammer and Rick Potts in the late '80s and early '90s. They invited me to play with them, we played some music for a while, and we stayed in contact. A couple of years ago I worked on something with Joseph. He'd taken the sound I made with a cello and made it

sound like a windmill, then I added the groaning sound of a windmill, kind of lonely. Then I added like some other sounds, like train sounds, making it this environment out in the middle of nowhere, with a lot of space... So I recorded this, then thought I'd make a setting for it, like a house or something where these sounds were taking place. So that was the work *Warp Engines*. Do you want me to play a little bit of the soundtrack?

HUO That would be wonderful... one last question I wanted to ask you: Rainer Maria Rilke wrote this wonderful little book – one of my favorite books – which is advice to a young poet. I was wondering, in 2010, what your advice would be to a young artist.

BL Let's play the soundtrack first... the sound came before the picture, I don't know if that's significant or not.

HUO That's interesting, because when you started in the early '70s with your early pieces, there was already a soundtrack. And I've always wondered why exhibitions don't have a soundtrack; even group shows don't usually have one. So you could say that the soundtrack has always been one of your mediums, constantly.

BL Yes. Well, my advice to a young artist: pay attention to everything.

HUO There could not be a more beautiful conclusion to this interview: pay attention to everything. Thank you very, very much.



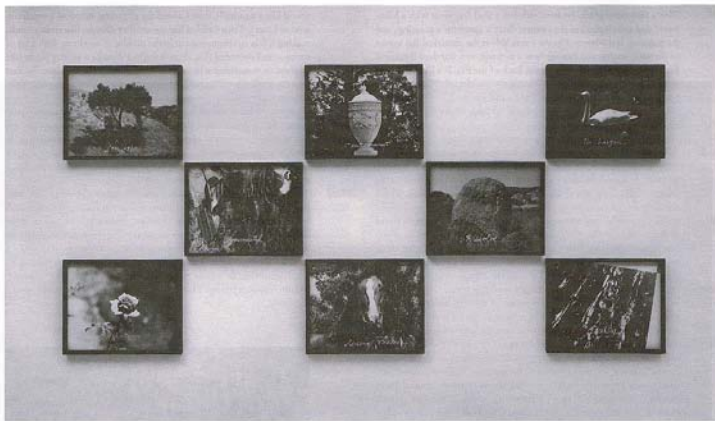
UN'INTERVISTA DI
HAN'S ULRICH OBRIST
E STUART COMER,
CON UN'INTRODUZIONE
DI JOHN BALDESSARI.

È finalmente in corso una retrospettiva di William Leavitt nella sua natia L.A. C'è un po' di giustizia nel mondo. Sono arrivato a Los Angeles nel 1970 – i modelli dominanti erano la Ferus Gallery, Light/Space, e le plastiche. Mi sentivo isolato, ma gradatamente ho incontrato altri artisti *arrière garde*: Bas Jan Ader, Michael Asher, David Askevold, Guy de Cointet, Ger van Elk, Richard Jackson, David Lamelas, William (Bill) Leavitt, Allen Ruppersberg, e William Wegman.

I soggetti di Bill erano praticamente tutto ciò che odiavo di Los Angeles: i patio, le porte scorrevoli, le villette a schiera, ecc. Ho sempre detto che ogni cosa può essere arte e Bill ha fatto ciò che non credevo possibile. Lo potremmo definire come l'Edward Hopper di Los Angeles. Il maestro di tutto ciò che è trascurato e insignificante.

Il mio lavoro preferito di Leavitt è un *tableau* che ha allestito nei primi anni dell'ormai defunto Los Angeles Institute of Contemporary Art, in una zona buia della galleria. Nell'avvicinarsi si vedeva una donna seduta su una panchina da parco posta sopra una montagna erbosa, illuminata da un lampione – e stava singhiozzando (in maniera quasi inaudibile). Ha esposto da Metro Pictures nei primi anni della galleria. Alcuni anni dopo sono stato felice di vedere un dipinto di Leavitt nel loft di Sherry Levine. Immacolata e precisa, sono le parole che userei per descrivere la sua visione. Io sono un suo fan.

(John Baldessari)



Symbolic Objects, 1974-2006.
Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

Below - Night-Lighted Trees, 1998.
Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.



HANS ULRICH OBRIST

Per cominciare dal principio, mi chiedo come sia iniziato il tutto negli anni Sessanta: come sei entrato nel mondo dell'arte? C'è stato un momento di epifania o è avvenuto tutto più gradualmente?

BILL LEAVITT

È stato graduale, attraverso il college, poi il dottorato e poi pian piano...

STUART COMER

Che scuola hai frequentato?

BL La Claremont Graduate School.

HUO Quali è stata la tua prima opera?

BL Penso ai tratti dei lavori realizzati per la galleria Eugenia Butler nel 1978. Si trattava di installazioni sonore: una di queste era *Forest Sound*, e aveva degli alberi artificiali probabilmente ne avete visto delle fotografie. L'altra opera, chiamata in modo un po' ridondante *Garden Sound*, era esposta nella stanza di fronte e consisteva in un piccolo frammento di piante di plastica, come se si trattasse di una porzione di giardino.

HUO Potresti dirmi qualcosa di quel periodo? Ci sono stati eroi o fonti d'ispirazione, o sei arrivato a tutto questo improvvisamente?

BL Sì, c'erano moltissime persone intorno a me e, sebbene ci trovassimo a Los Angeles, penso che la comunicazione con New York e l'Europa fosse, grazie alle pubblicazioni, ottima; le persone si spondevano da una parte all'altra in aereo; inoltre il museo LACMA organizzò un paio di mostre che si rivelarono di grande aiuto: "American Sculpture of the Sixties" e "Art and Technology". Ritengo che tendessero entrambe verso la magnitudine e la teatralità. All'epoca si stava diffondendo l'idea che si potesse creare un'opera pensata per essere esposta temporaneamente in uno spazio; non c'era bisogno che fosse fatta d'acciaio e che fosse permanente. Penso che la possibilità di fare queste cose ormai fosse nell'aria.

HUO E il collegamento con il teatro e il palcoscenico...?

BL Penso che quello sia arrivato grazie a Kleinholz.

HUO E che cosa mi dici di *Gothic Carnival*, del 1970? È incredibile.

BL Sì, forse incorpora qualche influenza del cinema inglese, come i film della casa di produzione Hammer: *Dracula*, le tende tirate e la luce che colpisce il vampiro che si trasforma in polvere. Ma l'ascendente non era tanto nell'azione, quanto nell'atmosfera. Vi era l'idea che, servendosi semplicemente del materiale e di una colonna sonora, fosse possibile ricreare un ambiente che ti faceva sentire parte di qualcosa di nordico, qualcosa di tenebroso e piovoso...

SC C'è una corrente gotica a Los Angeles, un'aspirazione a una certa "europeità". Da dove pensi che provenga nel tuo caso?

BL Penso che sia avvenuto conoscendo gradualmente la città, e forse leggendo John Fante, Raymond Chandler...

HUO Quindi la letteratura ha avuto un ruolo in questo sviluppo?

BL Sì, penso di sì.

HUO Alla fine degli anni Sessanta, hai diretto la rivista *Landslide* insieme a Bas Jan Ader... come hai incontrato lui e Ruppberg?

BL Ho incontrato Bas Jan Ader grazie al dottorato perché anche lui frequentava la Claremont. E ho incontrato Ruppberg al Chouinard Art Institute, quando lavoravo presso l'ufficio del preside di facoltà, dove anche lui faceva parte dello staff amministrativo.

HUO Ho letto che tu e Ruppberg avete iniziato una corrispondenza nel 1968 dopo che lui aveva pubblicato *23 Pieces*, e poi *24 Pieces* e *25 Pieces* - libri di scatti di cose assolutamente ordinarie rilegati a spirale. È come se si fosse creata una connessione tra voi. È corretto?

BL Beh, probabilmente non è così chiaro di che tipo di connessione si tratti. Penso che il lavoro di Ader mi abbia molto influenzato, con il fatto che fotografava... e c'era anche l'influenza di Ruscha...

SC Che cosa mi dici dell'aspetto partecipativo del lavoro di Ader, in particolare con *Ata Café* (1969) e quel genere di progetti?

BL Beh, penso che anche in quelli vi fosse qualcosa di teatrale.

SC Erano dei palcoscenici.

BL Sì, erano dei palcoscenici. Ader creava una situazione teatrale di cui noi finivamo per diventare parte.

HUO Se guardiamo ai tuoi lavori, vi sono dipinti, installazioni, materiali scenici, opere teatrali. Sono sempre state realtà parallele?

BL Pensavo di fare dell'arte che avesse una qualche funzione connettiva. I disegni fungevano da progetti per le scenografie, erano illustrazioni; e gli attrezzi teatrali facevano parte della scena; anche un dipinto era un materiale scenico, per cui aveva una funzione specifica nel mondo teatrale.

SC Oltre ad Ader, penso anche a Jack Goldstein e ad altre persone che nuotavano intorno Los Angeles all'epoca. Sembra che vi fosse un modo di lavorare, tra Pop Art e Minimalismo, che introduceva un forte ele-

mento performativo. La performatività a Los Angeles era qualcosa di molto diverso rispetto a quello che era a New York. Si aveva a che fare con le immagini, ma vi era pur sempre un vuoto, una cancellazione o uno slittamento dei significati.

BL I segni si annullano a vicenda.

HUO E che mi dici di John Baldessari? Come vi siete incontrati?

BL Esposiva alla galleria Eugenia Butler, e non so se l'ho incontrato tramite Eugenia... o in un qualche altro modo. Forse è stato quando Ger van Elk è stato per sei mesi da Bas a Los Angeles. Così, a un certo punto, ricordo che John c'invitò a casa sua, per mostrarmi il suo lavoro. Probabilmente è così che ci siamo incontrati la prima volta.

HUO Mi piacerebbe sapere qualcosa in più sul tuo dialogo con Bas Jan Ader e sul modo in cui è nata la rivista *Landslide*.

BL La rivista è cominciata per scherzo, un altro scherzo. All'epoca lavoravo nella stanza adibita alla raccolta e allo smistamento della posta, dove ero addetto al ciclistone, perciò avevo accesso a una pressa per la stampa; avevo dei tempi morti e una propensione per la satira. Così pubblicai alcuni numeri della rivista - solo alcuni - e poi Bas Jan Ader cominciò a interessarsene.

HUO E poi ci sono gli artisti che avete pubblicato nella rivista... Vorrei sapere qualcosa di più su di loro. Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt... questi sono personaggi che li hanno ispirato quando eri un giovane artista. Quali erano i criteri d'inclusione? C'era un manifesto? [ride] Beh, penso fosse solo una finzione, la cura di un dialogo immaginario, avrebbe dovuto essere divertente; cioè, non divertente, ma almeno...

BL Per te era ironica?

HUO Sì, come l'iniziazione ironica di qualche personaggio o di qualcosa, capisci?

HUO Così, in qualche modo, giocava con il concetto di autenticità e ha anticipato alcune delle opere che hai realizzato successivamente. Che mi dici di *Hillside* (1969) all'Immaculate Heart College, con centinaia di luci? Mi ha affascinato moltissimo, perché somiglia molto a un progetto che un giovane artista potrebbe realizzare nel 2010.

BL Era un progetto di *Landslide*, in cui utilizzavamo delle fasciole per il traffico. Quando bruciano quelle fasciole fanno un determinato rumore, così abbiamo le abbiamo microfunate e abbiamo diffuso il rumore attraverso un sistema PA. Le fasciole poi si sono lentamente consumate, come una frana che scende verso valle.

HUO È stato come un happening?

BL Penso di sì. Sì, qualcosa di analogo.

HUO C'era anche l'opera intitolata *Piece G* al Mount San Antonio College nel 1970, che mostrava un recinto con delle pecore, una cascata artificiale, e un coro femminile...

BL *Piece G* era un altro progetto di *Landslide*. Venne fatto di notte, in un campo molto grande, piuttosto piatto, ma ai piedi di una collina; dall'acqua veniva pompata su per questa collina, in una specie di avvallamento, ed era illuminata, così si poteva vedere l'acqua scendere di notte.

HUO Questa cascata anticipa quello che hai fatto più tardi in galleria...

SC Ma c'è un'idea interessante di disastro.

BL Sì, di disastro naturale.

SC Il lavoro di Bas Jan Ader riguarda spesso il fallimento, il tuo lavoro era più incentrato su un senso di minaccia o disastro.

BL Credo che volessi eliminare lo spettacolo e il dramma. Volevo togliere ciò che Hollywood avrebbe messo, volevo toglierlo in modo che tornasse al livello dell'ordinario, e devo aver trovato questi dispositivi umoristici. Guarda questa foto pubblicata su *Los Angeles Times*: a causa della pioggia, la collina è frana, il fango, e poi c'è una macchina... Voglio dire, è assurdo. E credo che quella fosse l'icona della rivista, questo disastro frano.

HUO M'interessa sapere come hai iniziato a portare la pittura nel tuo lavoro, nelle tue installazioni. Iniziasti presto, all'inizio degli anni '70. Una delle prime che ho visto era un'immagine dipinta del 1972, la meravigliosa immagine di un cane [Painted Image] e quel dipinto divenne parte dell'installazione...

BL Sì, credo che quella fosse la prima.

HUO Hai detto che ti piace questa discontinuità tra la rappresentazione tradizionale e il mondo moderno, così si crea tensione tra le due cose.

BL Sì, e'è, ma per me si tratta anche di togliere la pittura dal flusso storico-artistico per poi usarla in qualche altra situazione sociale. Ad esempio, come parte del palcoscenico: sia sulla parete; è un oggetto necessariamente decorativo, e nessuno dice: "Oh, lì c'è l'influenza di Cézanne", dicono: "Oh, questa è tipo una casa con dentro una specie di dipinto", quindi ha un altro utilizzo sociale, a mio parere.

HUO E li hai sempre realizzati personalmente questi dipinti?



Living Room with Radial Ceiling, 1986. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.



Painted Image, 1972. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Photo: William Leavitt.



Vamp Engines, 2009. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

BL Li ho fatti io. Il primo forse veniva da *The Tropics*. Con tre immagini su pannelli: il dipinto del giaguaro, di una donna con una collana di perle, e di un albero.

HUO Potremmo parlare del giaguaro?

BL Per fare le foto, andavo in un negozio di arredi scenici e vedevo se avevano quello che mi serviva, ma non avevano molti dipinti di giaguari, così l'ho dipinto io.

HUO Volevo che ci parlassi del cavallo, che è il più recente. Potresti parlarci di quest'opera [*Catapult View*, 2008]?

BL È un'opera bifronte. Il lato anteriore è un frammento di parete con il batticosta e una pianta nell'angolo; dal momento che c'era posto per un dipinto, vi ho inserito quello del cavallo. Sull'altro lato l'aspetto è quello piano e teatrale della parete, di modo che si possa vedere com'è fatta, come un classico fondale teatrale; e poi c'è una storia sul retro del fondale. È come nei film hollywoodiani... dicono sempre "Qual è l'antefatto? Cosa c'è dietro la storia che stiamo raccontando? Come sei arrivato lì?" Beh, quest'opera ha un "antefatto", sta letteralmente sul retro del set, quindi...

HUO Quindi è legata ai film hollywoodiani.

BL È un po' una presa in giro dell'antefatto hollywoodiano, tutto qua.

HUO A parte i dipinti, ci sono i disegni. I primi che ho visto, pubblicati nella rivista *Art & Project* di Amsterdam, mostravano la tua casa e un terreno situati nel distretto residenziale di una grande città negli Stati Uniti orientali nel 1928... [*The House and Grounds*, 1970]. Risalgono agli inizi, vero? Hanno un che d'architettonico.

BL Sì, ma forse si potrebbero definire diagrammi o illustrazioni, nel senso del loro impiego. Hanno una funzione: spiegare quale sia la planimetria del luogo che viene descritto a parole. E anche l'aspetto di questi elementi scultorei, che sono prelevati, in questo caso, da una casa borghese con terreno che ha una sua propria storia.

HUO Quindi è un omaggio a questo edificio. Adoro questo testo... e quelle storielle mi portano alla tua pratica della scrittura il cui contenuto m'interessa molto. Scrivi per questi progetti quotidianamente o solo occasionalmente?

BL Mi pare che, all'epoca, scrivessi solo per i progetti. Non credo che, allora, fosse insolito per un artista scrivere del proprio lavoro, ma forse si trattava più semplicemente di descrivere quale fosse il senso del lavoro, non qualche altra situazione sociale. M'interessava scrivere questi brevi paragrafi che potessero offrire più informazioni possibili su un luogo, un tempo e via dicendo. Potevano fungere da didascalia per una fotografia o per un'installazione; li pensavo come didascalie. E più tardi, dopo aver fatto le due opere teatrali nel '77, ho deciso che volevo pensarci di più, prendermi più tempo.

HUO Molti dei tuoi disegni hanno una componente architettonica. Sono quasi delle visioni architettoniche, anche se suppongo che la gran parte non siano realizzate. Qual è la natura di questi disegni? Li produci a casa abitualmente?

BL Sporadicamente. Forse è un interesse secondario per l'architettura che proviene dal mio interesse per i palcoscenici. E ogni tanto, stando a L.A., trovi degli interessanti esempi di architettura modernista, o più esempi pop; è un popourti architettonico. Così quando vedo qualcosa che mi piace, penso che magari posso usarlo, farne un disegno, carpirlo.

HUO Hai fatto una mostra recente intitolata "Molecules and Buildings", mentre l'ultima era "Warp Engines". Puoi dirci di queste due mostre, magari partendo da "Molecules and Buildings"?

BL Di quella non posso dire molto. In qualche modo, la molecola è entrata nell'iconografia, credo come prelievi da piante e animali; era una sorta d'immagine grafica che... Mi piace anche la struttura scultorea del modo in cui le molecole si presentano.

HUO Ma la mostra, il titolo "Molecules and Buildings", rimanda a quello che abbiamo discusso prima riguardo ai tuoi disegni... questa cosa degli edifici. M'interessa molto: all'inizio cominci con i palcoscenici, e poi diventano degli edifici di qualche tipo.

SC O frammenti di edifici, o finestre e aperture...

BL Non credo di poter dire nulla se non che mi piacciono. È una sorta di omaggio ai sentimenti che provo nei loro confronti.

HUO Quindi sono un omaggio a edifici esistenti?

BL Sì, al fatto che esistono, credo. Quindi una cosa molto semplice, forse, in nessun modo teorica.

HUO C'è sempre questo legame con l'architettura...

BL Storicamente, la pittura moderna spesso usa la geometria, e rappresentando l'architettura, si ha l'occasione di presentare la geometria piana senza dire: "Ecco, sto facendo un dipinto moderno, è su dei rettangoli", o cose del genere.

SC Non si tratta solo della forma.

BL Non c'è solo la forma. Forse la gente trova una qualche sorta di giustificazione nelle linee dritte: interessanti forme di base.

HUO E poi c'era la tua mostra al LAXART intitolata "Warp Engines". Era il più recente dei tuoi tanti *tableaux* domestici. Puoi parlarne?

BL Ho lavorato per parecchio tempo con artisti del suono e musicisti, come Joseph Hammer e Rick Potts a cavallo tra gli anni '80 e '90. Un paio d'anni fa, ho lavorato a una cosa con Joseph. Aveva registrato il suono che avevo prodotto con un violoncello e l'aveva fatto suonare come un mulino, poi ho aggiunto io il cigolio lamento e solitario di un mulino e qualche altro suono, come il rumore di un treno, realizzando un ambiente in mezzo al nulla, con tantissimo spazio... Ho inciso il tutto, poi ho pensato di aggiungere un'ambientazione, come una casa o qualcosa dove collocare questi suoni. *Warp Engines* era questo. Vuoi sentire un po' della colonna sonora?

HUO Sarebbe magnifico... un'ultima domanda che volevo farti: Rainer Maria Rilke ha scritto un meraviglioso libricino - uno dei miei libri preferiti - di consigli a un giovane poeta. Mi chiedevo, nel 2010, che consiglio daresti a un giovane artista.

BL Prima ascoltiamo la colonna sonora... il sonoro è venuto prima dell'immagine, non so se significhi qualcosa o meno.

HUO Interessante, perché quando hai cominciato all'inizio degli anni '70, con le tue prime opere, c'era già una colonna sonora. E mi sono sempre chiesto perché le mostre non abbiano una colonna sonora; nemmeno le collettive in genere ne hanno. Quindi si potrebbe dire che la colonna sonora è sempre stato uno dei tuoi medium, costantemente.

BL Sì, il mio consiglio a un giovane artista è presta attenzione a tutto.

HUO Non poteva esserci conclusione migliore per quest'intervista: presta attenzione a tutto. Grazie mille.



Rip and Western, 1988. Courtesy: the artist and Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Photo: William Leavitt.