

Tanya Leighton



All images / Ally Abbington
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

A real sculptor does not smile

On invitation to exhibit at the Tate Gallery in 1972, **Bruce McLean** decided to conduct a 1-day retrospective titled *King for a Day*, after which he would retire from the art world. Despite a distanced and often cynical attitude towards the professionalized art industry he was nevertheless lured back in. Curator *Vincent Honoré* talks to the Scottish artist about his early investigations into what sculpture could be, humour as a strategy for countering the moral high ground of the academic art world, his pose band »Nice Style« and his turn to painting.

SPiKE 38 — 2013 Portrait — Bruce McLean

Spike, Winter 2013

Kurfürstenstraße 156, 10785 Berlin

+49 (0)30 21 972 220, info@tanyaleighton.com, www.tanyaleighton.com

Tanya Leighton



Ein echter Bildhauer lächelt nicht

Als **Bruce McLean** 1972 von der Tate Gallery zu einer Ausstellung eingeladen wurde, entschied er sich für eine 1-Tages-Retrospektive, gab ihr den Titel »King for a Day« und wollte dann die Kunstwelt verlassen. Doch diese köderte McLean trotz seiner distanzierten, oft zynischen Haltung dem professionellen Kunstbetrieb gegenüber immer wieder. Der Kurator *Vincent Honoré* spricht mit dem schottischen Künstler über seine frühen Vorschläge, was Skulptur sein könnte, Humor als Strategie gegen die moralische Überlegenheit der akademischen Kunstwelt, die Pose Band »Nice Style« und seine Hinwendung zur Malerei.

SPIKE 38 — 2013 Portrait — Bruce McLean

Kurfürstenstraße 156, 10785 Berlin

+49 (0)30 21 972 220, info@tanyaleighton.com, www.tanyaleighton.com

Tanya Leighton

King for a Day
One-day «retrospective» at / Ein-Tages-«Retrospektive» in der Tate Gallery, 1972
Photo: Dirk Buwalda



56

King for a Day, 1972
Publication / Publikation



Bye-Bye Blackbird work as one, water, 1969
Black-and-White-Photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
32 x 27 cm

SPIKE 38 — 2013 *Portrait — Bruce McLean*

Tanya Leighton

VINCENT HONORÉ: *You were a student of Anthony Caro at St Martins School of Art, London in the 60s. Caro was the former assistant of Henry Moore whom he reacted against by adopting colour, liberating the sculpture from its base, and fully embracing abstraction. What was your reaction to his teaching?*

BRUCE McLEAN: My teachers at St Martins were Atkins, Tucker, King, Annesley, Witkin, Schottlander, Moon, Latham, Trocchi. Caro would come in on Fridays and be a kind of energetic presence, going around making comments and engaging in the odd discussion. My response to the teaching and the school was to take on the rigorous questioning and grilling and develop it. If its off the plinth its on the floor. In the case of sculpture at St Martins it was on the 9th floor and in a sense *in* the plinth. Let's put the sculpture on ground level, street level, or in the sculpture basement, below street level. It might be better positioned by the river, on the shore of the Thames and when the tide is in, be submerged in water. If it was off the plinth it could be anywhere, on my shoulder, in my pocket, out of my hands and out of my head. The last time I met Sir Anthony Caro was at the Henry Moore opening at the Gagosian Gallery. He came up to me and said, »Hello Bruce, working on any more ballets?« I replied, »No, I am working on some sculptures.« And he said »Oh, I thought *you* were a sculptor«. One point to Tony. I was very saddened to hear of his sudden death recently, a great and inspirational figure.

HONORÉ: *In the mid 60s, you began using materials such as water, ice and wind to make impermanent sculptures that resist the commodification of the art object and escape being monuments or fetishes. They also probably mark the start of your artistic career. How do you see these works now?*

McLEAN: I do not see these works, they are invisible. All these works were propositions for what sculpture could be, and where it could be positioned. They do not mark any career start. I never had, and do not have a career, more of a working life. Many of my friends and colleagues have careers, I do not. I was investigating what sculpture could, it was nothing to do with art, I am still searching and inquiring into the subject of sculpture, because I am a sculptor.

HONORÉ: *Were these works the reason you were invited to participate in Harald Szeemann's seminal When Attitudes Become Form exhibition in Bern and London?*

McLEAN: Yes, the works you refer to were documented and put into a bulletin, which was compiled by Barry Flanagan, who took them along with other artists works to America, and showed them to an invited group of artists in the loft of Douglas Huebler, an act of great generosity. This brought many young British artists' work to the attention of America, and showed clearly that America was not alone in inventing Conceptual Art. I believe that Konrad Fischer saw them there, which prompted him to invite me to exhibit in the most important gallery in the world. I could hardly refuse.

VINCENT HONORÉ: *Du hast in den 60ern bei Anthony Caro an der St. Martins School of Art in London studiert. Caro war früher Assistent von Henry Moore, gegen den er sich auflehnte, indem er Farbe verwendete, die Skulptur vom Sockel befreite und komplett abstrakt arbeitete. Wie hast du auf deinen Lehrer reagiert?*

BRUCE McLEAN: Meine Lehrer am St. Martins waren Atkins, Tucker, King, Annesley, Witkin, Schottlander, Moon, Latham, Trocchi. Caro ist immer am Freitag gekommen und war so voller Energie, ging umher, gab Kommentare ab und mischte sich hin und wieder in die Diskussion ein. Meine Reaktion auf den Unterricht und die Schule war, das gründliche Hinterfragen und Überprüfen zu übernehmen und weiterzuentwickeln. Ist sie vom Sockel runter, dann ist sie am Boden. Im Fall von Skulptur am St Martins war es der 9. Stock und im gewissen Sinne *im* Sockel. Stellen wir doch die Skulptur ins Erdgeschoß, auf Straßenniveau, oder in den Skulpturenkeller, unter das Straßenniveau. Am Fluss würde sie vielleicht besser stehen, am Ufer der Themse, und wenn die Flut kommt, wird sie überschwemmt. Ist sie einmal runter vom Sockel, kann sie überall sein, auf meiner Schulter, in meiner Hosentasche, nicht mehr in meinen Händen und aus meinem Kopf. Das letzte Mal traf ich Sir Anthony Caro während der Henry-Moore-Eröffnung bei Gagosian. Er kam zu mir und sagte: »Hallo Bruce, arbeitest du wieder an einem Ballett?« Ich antwortete, »Nein, ich arbeite an einigen Skulpturen«, und er sagte, »Oh, ich dachte *du* seist eine Skulptur«. Der Punkt ging an Tony. Ich war sehr traurig, als ich von seinem Tod hörte, er war ein großartiger und inspirierender Mensch.

HONORÉ: *Mitte der 60er hast du begonnen, mit Wasser, Eis und Wind zu arbeiten, um temporäre Skulpturen zu machen, die sich der Vermarktung des Kunstobjekts widersetzen und sich davon befreien, Monumente oder Fetische zu sein. Wie siehst du diese Arbeiten heute?*

McLEAN: Ich sehe diese Arbeiten nicht, sie sind unsichtbar. Alle diese Arbeiten waren Vorschläge dafür, was Skulptur sein und wo man sie positionieren könnte. Sie stehen für keinerlei Beginn einer Karriere. Ich hatte niemals eine und habe keine, eher ein Arbeitsleben. Viele von meinen Freunden und Kollegen haben Karrieren. Ich nicht. Ich wollte herausfinden, was Skulptur kann, es hatte nichts mit Kunst zu tun, ich suche und frage immer noch nach dem Wesen von Skulptur, weil ich ein Bildhauer bin.

HONORÉ: *Hat man dich aufgrund dieser Arbeiten zu Harald Szeemanns wegweisender Ausstellung »When Attitudes Become Form« in Bern und London 1969 eingeladen?*

McLEAN: Ja, die Arbeiten, die du meinst, wurden dokumentiert und von Barry Flanagan mit den Arbeiten anderer Künstler nach Amerika mitgenommen, wo er sie einer Gruppe von Künstlern im Loft von Douglas Huebler zeigte, eine sehr großzügige Geste. So wurde man in Amerika auf viele junge britische Künstler aufmerksam, und das zeigte ganz klar, dass Amerika die Konzeptkunst nicht alleine erfand. Ich glaube, dass Konrad Fischer sie dort sah, worauf er mir eine Ausstellung in der wichtigsten Galerie der Welt anbot. Ich konnte schwer nein sagen.

57

Tanya Leighton

58

HONORÉ: *What was your contribution to When Attitudes Become Form?*

McLEAN: My contribution was four postcards of the Barnes and Barnes Pond area where I was working. I did not send any work, the show was conceptual. I was very thrilled by the scope and variety of works from all over the world, the first international art show. I did not go to Bern. My perception of the show was »what a great catalogue«, that was the show: it could expand or contract, adding more artists and dumping others. The list was important, it was a work titled *From Andre to Zorio* which I performed at the exhibition space Situations (not documented of course). Not a major work, but a work nevertheless.

HONORÉ: *Your impermanent sculptures then evolved into sculptural performances, such as the iconic Pose Piece For Three Plinths Work (1971). What was the genesis of this work?*

McLEAN: In that period between 1967 and 1969 I was making impermanent works around the areas in which I lived, the street, the river, the pond, and the common, using simple objects, paper, glass, ice, water, mirrors and my body as material. With my friend the photographer Dirk Buwalda, I also made a series of photo sculptures, installations for specific parts of the body, and walking, standing and running sculptures. The first work for the plinth was *Falling Warrior* (1969) where I fell very conveniently on a carefully positioned wooden plinth by the river in Barnes. I did not use the plinth again until 1971 at Situations, where I made a live action sculpture on the plinths. »Performance« is a word that was invented by the Arts Council to categorise »difficult« work. This work was then restaged once and photographed to make a photo piece. I conceived it as a live work, but after doing it thought it would make a good photo work.

HONORÉ: *Many of these early works and live actions have been lost or were poorly documented at the time, although some have recently resurfaced...*

McLEAN: Most of my work has not been »properly« documented. A lot of live action sculptures I made exist as a memory, or not, and were never intended to be documented photographically. Work can be made again, I believe that nothing is lost.

HONORÉ: *From 1969, your works took on a generally humorous and occasionally satirical nature directed against the art world. One was 1000 Works, which you recently restaged at David Roberts Art Foundation. What brought on this attitude shift?*

McLEAN: In 1969 I went with my wife, Seth Siegelaub and Lucy L. Lippard to a »hot« art party at the house of a curator in Camden town (this was pre *When Attitudes...* in London), which was dead: a bunch

HONORÉ: *Was war dein Beitrag für »When Attitudes Become Form«?*

McLEAN: Es waren vier Postkarten von Barnes und der Barnes Pond Gegend, wo ich arbeitete. Ich habe überhaupt keine Arbeit geschickt, es war eine konzeptuelle Ausstellung. Ich war begeistert vom Umfang und der Vielfalt der Werke aus der ganzen Welt, die erste internationale Kunstausstellung. Ich war nicht in Bern. Meine Wahrnehmung der Ausstellung war »was für ein großartiger Katalog«, das war die Ausstellung; sie konnte größer werden oder kleiner, Künstler dazunehmen und andere fallen lassen.¹ Die Künstlerliste war wichtig; sie war eine Arbeit, die ich unter dem Titel »From Andre to Zorio« im Ausstellungsraum Situations performte (natürlich nicht dokumentiert). Keine sehr wichtige Arbeit, aber trotzdem eine Arbeit.

HONORÉ: *Deine temporären Skulpturen entwickelten sich dann zu skulpturalen Performances, wie die bekannte Arbeit »Pose Piece For Three Plinths Work« (1971). Wie entstand sie?*

McLEAN: In dieser Zeit zwischen 1967 und 1969 machte ich temporäre Arbeiten in meiner Umgebung, der Straße, dem Fluss, dem Teich und dem Anger. Mein Material waren einfache Objekte, Papier, Glas, Eis, Wasser, Spiegel und mein Körper. Mit einem Freund, dem Fotografen Dirk Buwalda, produzierte ich auch eine Serie von Fotoskulpturen, Installationen für bestimmte Teile des Körpers, und Geh-, Steh- und Lauf-Skulpturen. Die erste Arbeit für die »Sockel« war »Falling Warrior« (1969), wo ich mich auf einen Holzsockel fallen ließ, der beim Fluss in Barnes platziert war. Ich benutzte den Sockel nicht mehr bis 1971 bei »Situations«, wo ich eine Live-Skulptur auf den Sockeln machte. Das Wort »Performance« wurde vom Arts Council erfunden, um »schwierige« Arbeiten einordnen zu können. Diese Arbeit wurde dann noch einmal aufgeführt, um eine Fotoarbeit daraus zu machen. Ich entwickelte sie als Live-Arbeit, aber danach dachte ich, es wäre eine gute Fotoarbeit.

HONORÉ: *Viele dieser frühen Arbeiten waren Live-Aktionen, die verloren sind oder damals schlecht dokumentiert wurden, wenn auch ein paar jetzt wieder auftauchen...*

McLEAN: Der Großteil meiner Arbeiten wurde nicht »ordentlich« dokumentiert. Viele der Live-Skulpturen existieren als Erinnerung, oder eben nicht, und waren nie dafür gemacht, fotografisch dokumentiert zu werden. Eine Arbeit kann wieder gemacht werden, ich glaube, dass nichts verloren geht.

HONORÉ: *Seit 1969 richten sich deine Arbeiten mit Humor und manchmal satirisch gegen die Kunstwelt. Eine davon ist »1000 Works«, die du vor kurzem in der David Roberts Art Foundation wieder aufgeführt hast. Was führte zu dieser neuen Haltung?*

McLEAN: 1969 ging ich zusammen mit meiner Frau, Seth Siegelaub und Lucy L. Lippard auf eine »heiße« Kunstparty im Haus eines Kurators in Camden Town (das war prä-»When Attitudes...« in London), die schrecklich war. Eine Horde von Konzeptkünstlern der zweiten Riege stand mit ihren Frauen in einer Ecke und jammerte. Seth sagte etwas wie »Ist

Tanya Leighton



Taking A Line For A Walk, 1969/2011
Black-and-White-Photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
27 x 38 cm



There's a Sculpture on My Shoulder, 1970
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
10 x 16 cm

Carry Work, 1969
Black-and-white contact sheet (3 images), and one medium
format colour neg. / Schwarz-Weiß-Kontaktabzug (3 Bilder) und
ein Mittelformat-Farbnegativ
19 x 7 cm



Tanya Leighton



Kurfürstenstraße 156, 10785 Berlin
+49 (0)30 21 972 220, info@tanyaleighton.com, www.tanyaleighton.com

Tanya Leighton

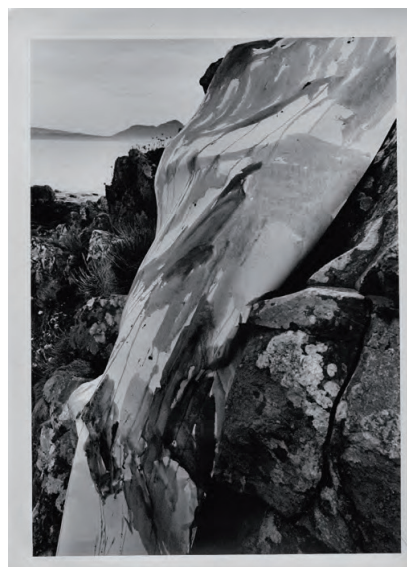


Sea and Sanddippe, Sculptures, 1969
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
23 x 31 cm

Tanya Leighton



A Blousabout Piece for Fence Work (The Real Crimble), 1969/2011
4 black-and-white photographs / 4 Schwarz-Weiß-Fotografien
Each / jeweils 24 x 16 cm



Landscape Rockscape Paintings, 1969
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
24 x 30 cm



Treescapes, Barnes Common, London, 1969
Black-and-white photograph
29 x 23 cm



Disposable Sculpture Work, 1969
2 black-and-white vintage photographs / 2 Schwarz-Weiß-Fotografien
27 x 19 cm

Tanya Leighton

of second division »conceptual« artists standing in a corner of a room with their wives, moaning. Seth said something like, »Is this the hottest ticket in town?« It seemed to be so we all left. On the way home in the tube, I decided to give up art. The easiest way was to have a retrospective – that buries you straight away, so I started compiling a list of works for the show. The show would be a catalogue of the show, and placed like a Carl Andre sculpture on the floor, the catalogue/show could be purchased, and the show would slowly disappear: perfect. I wrote the entire catalogue myself. Many of the works in the catalogue had already been made. I realised that there was Jackson Pollock, action painter (American) Johnnie Ray, action singer (American) Bruce McLean, action sculptor (British).

HONORÉ: *Was 1000 Works first a performance, or a list of 1000 works that you later turned into a catalogue, which formed the basis of your »retrospective« at Tate in 1972?*

McLEAN: The *1000 works / King for a Day* was first intended as a list, not a score for a performance. I decided to leave the »world of art«, and work within the »world of pose«. The reason I made a performance/action sculpture was because I was invited by John Hilliard to give a talk at Brighton College of Art. So I turned the list into a set of directions for an animated talk/action – this was 1969. I was then invited to show *1000 Works* in Halifax Nova Scotia College of Art gallery, I simply sent the text of 1000 pieces, which they displayed on the wall, I think. The concept was for the list to be a retrospective, after the retro you are finished as an artist, that was the thinking behind the piece, start at the end, finished, categorised, labelled, job done. I was invited by Michael Compton the then Keeper of the Tate's collection to participate in a show with 6 other artists: Joseph Beuys, Hamish Fulton, Keith Arnatt, Michael Craig Martin, David Tremlett and Bob Law. I selected to do my one-day retrospective on the 11th of March 1972 from 10 am till 9 pm. The response was interesting, most people got it. The idea was simple: the catalogue was the show and the show was the catalogue, people came and bought the catalogues and the show started to disappear, unfortunately all the catalogues were not sold so a part was left, but the idea was there. The works in the catalogue were real, fictitious, some already made, others yet to be made.

HONORÉ: *You said you wanted to withdraw from the art world but you never really withdrew.*

McLEAN: I was planning to withdraw in 1969 after the dreadful conceptual party. I had always believed that painting or sculpture was meant to raise your spirits, make you see, experience the world in a new and different and maybe even joyful way. I am a very serious sculptor – though not solemn, I hope – and I do believe in laughing, and playing as a way to develop ideas,

das das heißeste Ticket der Stadt?« Offenbar war es das, also gingen wir alle. Am Heimweg in der U-Bahn beschloss ich, die Kunst aufzugeben. Am einfachsten ginge das über eine Retrospektive, die dich auf der Stelle unter die Erde bringt, also begann ich eine Liste von Arbeiten zusammenzustellen. Die Ausstellung würde ein Katalog der Ausstellung sein und wie eine Carl Andre-Skulptur am Boden liegen. Der Katalog sollte gekauft werden, und die Ausstellung würde langsam verschwinden: perfekt. Ich habe den ganzen Katalog selbst geschrieben. Viele Arbeiten existierten bereits. Mir wurde klar, dass es da Jackson Pollock, Action Painter (Amerikaner), Johnnie Ray, Action Sänger (Amerikaner), Bruce McLean, Action Bildhauer (Brite), gab.

HONORÉ: *War »1000 Works« zuerst eine Performance oder eine Liste von 1000 Arbeiten, aus denen du dann einen Katalog machtest, was die Grundlage für deine »Retrospektive« in der Tate 1972 war?*

McLEAN: »1000 Works / King for a Day« war anfangs als Liste gedacht, nicht als Choreografie für eine Performance. Ich beschloss, die »Kunstwelt« zu verlassen und in der »Welt der Pose« zu arbeiten. Ich machte eine Performance/Action-Skulptur, weil mich John Hilliard für einen Talk am Brighton College of Art eingeladen hatte. Ich verwandelte die Liste dann in ein Set von Anweisungen für einen performativen Talk/Aktion – das war 1969. Dann wurde ich eingeladen, »1000 Works« in der Galerie des Halifax Nova Scotia College of Art zu zeigen. Ich schickte einfach die Liste der 1000 Arbeiten, die sie an die Wand hängten, glaube ich. Die Idee war, dass die Liste eine Retrospektive ist, danach kann man sein Künstlerdasein beenden. Darum ging es in der Arbeit, am Ende zu beginnen, fertig, kategorisiert, gelabelt, Arbeit getan. Ich wurde von Michael Compton, dem damaligen Leiter der Tate Collection, zu einer Ausstellung mit sechs anderen Künstlern eingeladen: Joseph Beuys, Hamish Fulton, Keith Arnatt, Michael Craig Martin, David Tremlett und Bob Law. Ich suchte mir für meine Ein-Tages-Retrospektive den 11. März 1972 aus, von 10.00 bis 21.00 Uhr. Die Reaktionen waren interessant, die meisten Leute verstanden es. Die Idee war einfach: Der Katalog war die Ausstellung, und die Ausstellung war der Katalog. Die Leute kamen und kauften die Kataloge, und die Ausstellung verschwand langsam. Leider wurden nicht alle Kataloge verkauft, also blieb ein Teil über. Aber die Idee war da. Die Arbeiten im Katalog waren real, fiktiv, einige gab es schon, andere waren noch zu machen.

HONORÉ: *Du sagst, du wolltest die Kunstwelt verlassen, aber du hast es nie wirklich gemacht.*

McLEAN: Ich wollte 1969 nach der schrecklichen Party der Konzeptkünstler aussteigen. Ich habe immer daran geglaubt, dass Malerei oder Skulptur etwas Erhebendes ist, einen zum Verstehen bringt, die Welt neu und anders, vielleicht sogar mit mehr Freude zu erleben. Ich bin ein sehr ernsthafter Bildhauer – wenn auch nicht pathetisch, hoffe ich –, und ich glaube an das Lachen und Spielen als eine Möglichkeit, Ideen, Gedanken zu entwickeln. Ich mag dieses aufgesetzte ernste Gesicht der

Tanya Leighton

thoughts, etc. I really do not like this posed serious face of the art world, the moral high ground, the truth to materials, the hard won image, the strugglist approach, all phoney, the new scholarly nonsense. I have been very fortunate to have met most of the great artists of the latter part of the twentieth century, who are all very funny, articulate and intelligent, it is the management that has no humour. That is why I wanted to withdraw, and also I do not like the subtle control of the management.

I sort of did withdraw for a while, working with the pose band, but I kept being invited to do things, for example Situations heard that I wanted to make a film, so they visited me and gave me some money to make *In the Shadow of your Smile, Bob*, then they invited me to make some proposals for the space they had, and I made a show entitled *Objects no Concepts* (1971) – a reversal of the sub-title of a conceptual art show in Germany called *Concepts no Objects*. I got lured back into the art world. I was still very involved with the pose band and tried to keep away from galleries.

HONORÉ: *Tell us about In the Shadow of Your Smile, Bob (1970).*

64

McLEAN: I read somewhere that Brancusi said that he could not work in the shadow of Rodin. I had been influenced at an early age by some Robert Morris photographs I had seen in an American art magazine. Then while browsing through the *Attitudes* catalogue I came across a photograph of Robert Morris in deep shadow, looking very masculine and like a real sculptor. I decided to make a film entitled *In the Shadow of Your Smile, Bob* – of course he wasn't smiling in the photograph. I also found a great photo of Walter de Maria in the same catalogue, and decided to make a film entitled *A Million Smiles for One of Your Miles, Walter*. The photographs were the starting points for the work. These were my first two 16 mm black and white films. When the de Maria film was shown in Denmark, someone said it was the only time that they had seen Richard Serra smile.

HONORÉ: *Humour is particularly present in many of your works, but then in the 70s you stopped doing such pieces to concentrate more on theatre pieces and paintings. Why?*

McLEAN: I made a lot of humorous and serious pieces around the late 60s, early 70s, formed the pose band and, after its demise in 1974, I started making diagrams/drawings/notations for live works. First set was for the *Object of the Exercise*, which I performed at The Kitchen in New York in 1977. I then started to collaborate with ex Nice Style instigator Paul Richards on *The Masterwork* (award winning fish-knife) an enormous live work with acrobats, poets, dancers, musicians and other artists. This was performed at Riverside Studios in London in 1979. It was described in *The Guardian* not as a disaster, but as a killer. We had developed a way of drawing with paint, which later in 1979/80 totally

Kunstwelt überhaupt nicht, die moralische Überlegenheit, die Treue zum Material, das hart erarbeitete Bild, das Kämpfen, alles geheuchelt, der neue akademische Unsinn. Ich hatte großes Glück, die meisten der großen Künstler des späten 21. Jahrhunderts getroffen zu haben, die alle sehr witzig, wortgewandt und intelligent sind. Es ist das Management, das keinen Humor hat. Deshalb wollte ich mich zurückziehen. Was ich auch nicht mag, ist die subtile Kontrolle des Managements.

Ich zog mich eine Zeit lang zurück, arbeitete mit der »Pose Band«, aber wurde immer wieder eingeladen, etwas zu machen. Zum Beispiel hörte Situations, dass ich einen Film machen wollte, sie besuchten mich und gaben mir etwas Geld für »In the Shadow of your Smile, Bob« (1970). Dann luden sie mich ein, etwas für ihren Raum vorzuschlagen, und ich machte eine Ausstellung mit dem Titel »Objects no Concepts« (1971) – eine Umdrehung des Untertitels einer Konzeptkunst-Ausstellung in Deutschland, »Concepts no Objects«. So hat mich die Kunstwelt wieder geködert. Ich war immer noch sehr involviert in die »Pose Band« und versuchte mich von Galerien fernzuhalten.

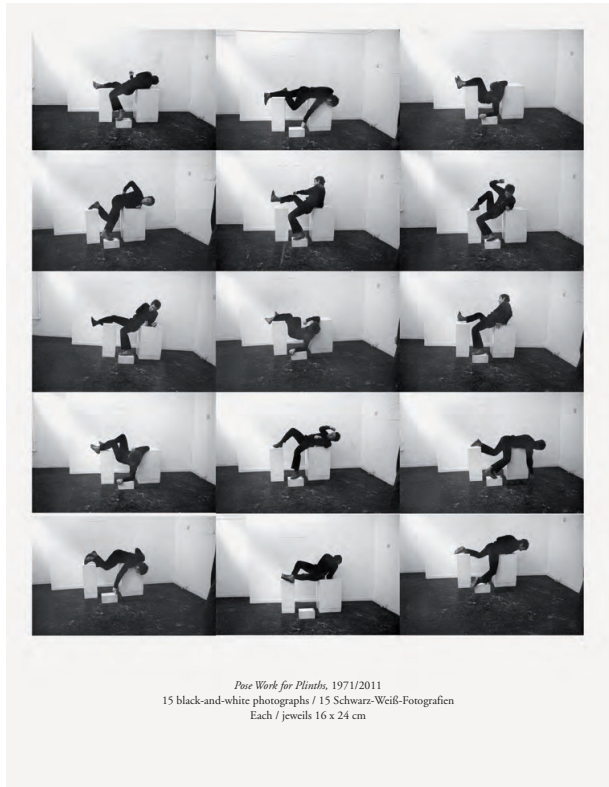
HONORÉ: *Erzählst du uns über »In the Shadow of Your Smile, Bob«?*

McLEAN: Ich las irgendwo, dass Brancusi sagte, er konnte im Schatten von Rodin nicht arbeiten. Als ich jung war, beeinflussten mich Fotos von Robert Morris, die ich in einem amerikanischen Kunstmagazin gesehen hatte. Beim Durchblättern des »Attitudes«-Katalogs entdeckte ich ein Foto von Robert Morris in tiefem Schatten, er sah sehr maskulin aus, wie ein richtiger Bildhauer. Da entschloss ich mich, einen Film mit dem Titel »In the Shadow of Your Smile, Bob« zu drehen. Natürlich lachte er nicht auf dem Foto. Ich fand auch ein großartiges Foto von Walter de Maria im selben Katalog und beschloss einen Film mit dem Titel »A Million Smiles for one of your Miles Walters«. Die Fotos standen am Anfang der Arbeit. Das waren meine ersten zwei 16 mm Schwarz-Weiß-Filme. Als der de-Maria-Film in Dänemark gezeigt wurde, sagte jemand, dass es das einzige Mal gewesen sei, wo sie Richard Serra hätten lachen sehen.

HONORÉ: *Viele deiner Arbeiten haben Humor, aber in den 70ern hast du damit aufgehört und dich mehr auf Theaterstücke und Malereien konzentriert. Warum?*

McLEAN: Ich habe viele humorvolle und ernste Arbeiten in den späten 60ern, frühen 70ern gemacht, die »Pose Band« gegründet und nach deren Auflösung 1974 begonnen, Diagramme/Zeichnungen/Notationen für Live-Arbeiten zu machen. Das erste war für »Object of the Exercise«, eine Performance in The Kitchen in New York 1977. Ich begann dann mit dem Ex-»Nice Style«-Initiator Paul Richards für »The Masterwork (award winning fish-knife)« zusammenzuarbeiten, ein gewaltiges Live-Stück mit Akrobaten, Poeten, Tänzern, Musikern und anderen Künstlern. Es wurde 1979 in den Riverside Studios in London aufgeführt. Es wurde im Guardian nicht als Disaster beschrieben, aber als Killer. Wir haben eine Art entwickelt, mit Farbe zu zeichnen, was dann später 1979/80 ganz zu »Malerei« wurde. Der Humor steckte nun in den gezeichneten Malereien: »Big Cheese«, »Struck by the Brie«, »Brie on the Knees«, usw. Die Zeichnungen/Malereien waren selbst wie Performances. Ich

Tanya Leighton



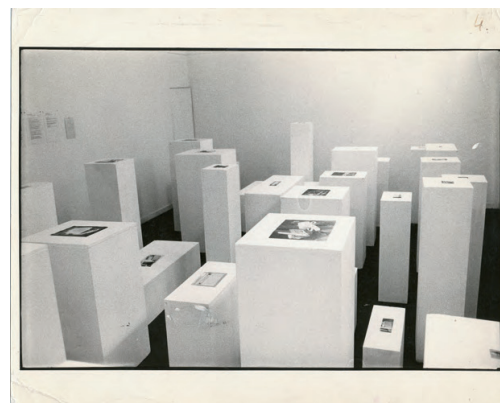
Fallen Warrior, 1969
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Fotografie
23 x 16 cm



Objects No Concepts, 1971
Installation of plinths with photocopied objects from magazines /
Sockelinstallation mit aus Magazinen kopierten Gegenständen
Dimensions variable / Verschiedene Größen



High Upon a Baroque Palazzo (Garage, London), 1974
3 black-and-white photographs mounted on board / 3 Schwarz-Weiß-Fotografien auf Karton kaschieren
Each / jeweils 90 x 49 cm



Tanya Leighton

A carefully peeled Golden Wonder potato sculpture, 2012
Oil, acrylic and charcoal on canvas / Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand
250 x 200 cm



The generation game of sculpture, a caddy on, a no I've said that, 2010
Oil, acrylic and charcoal on canvas / Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand
250 x 360 cm
Installationsskizze, "Time-Based Paintings", Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2012



Painting of Two Gray Paintings with Green, 2013
Oil, acrylic and charcoal on canvas / Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand
132 x 99 cm



Three paintings, a cardboard cut out sculpture and a shadow, 2010
Oil, acrylic and charcoal on canvas / Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand
259 x 198 cm

Tanya Leighton

turned into »painting«. The humour was now in the painted drawings: *Big Cheese*, *Struck by the Brie*, *Brie on the Knee*, etc. The drawings/paintings were sort of performances in themselves. I never made a choice to paint; it was simply a natural development and a way of investigating the new sculpture.

HONORÉ: *Tell us about Nice Style, »The World's First Pose Bands«, and the plays you created together.*

McLEAN: I wanted to do something outside of the art context, so along with students from Maidstone College of Art, Paul Richards, Gary Chitty, Ron Carr and Robin Fletcher we invented the context of pose, formed a group, and attempted to work as a group. The project foundered four years after inception because everyone said that it was Bruce McLean and his band, which it was not. It was an attempt to shift the thinking of how you might proceed as ex sculptors. We were all from the sculpture department. We made one key piece, *High up on a Baroque Palazzo* (1974), which started as a photo and developed back from there.

HONORÉ: *Was the main activity of Nice Style to rehearse?*
McLEAN: As we were all ex sculptors, the one thing we never did was rehearse.

HONORÉ: *In the 80s you started to work for TV, producing props and sets for theatres and operas, architectural works, and began to teach. What prompted you to increase the scope of your activities and move from a more performative and conceptual practice?*

McLEAN: I have always taught, I started in 1966 and stopped in 2009. This gave me some flexibility, and the chance to work with some very interesting younger art students. Someone said recently that my studio was the various art schools that I taught in. I have always been pushing the boundaries of sculpture. Could it be a film, a building, a jug, a fireplace, a song, an opera? After it came off the plinth, it could be anything I said it was. I do not think that because it's a school I constructed, that it is any less conceptual than throwing a brick in a stream and calling that sculpture.

HONORÉ: *When did conceptual art die?*

McLEAN: The same moment as I thought about it: in 1967. —

BRUCE McLEAN *born / geboren 1944 in Glasgow, live / lebt in London. Exhibitions / Ausstellungen: A House of Leaves, David Roberts Art Foundation, London; Slapstick, Kunstmuseum Wolfsburg; Post-Sculpture, 1m3, Lausanne (2013); Time-Based Painting, Tanya Leighton, Berlin (solo); The Shapes of Sculpture, Bernard Jacobson Gallery, London (solo) (2012); Nice Style: The World's First Pose Band, Henry Moore Institute, Leeds (2011); Spaghetti alle Vongole Twice, The New Art Gallery Walsall (solo); This is Sculpture, Tate Liverpool (2009). Vertreten von Tanya Leighton, Berlin; Bernard Jacobson Gallery, London/New York; Galerie Gmyrek, Düsseldorf; Galerie Fortlaan 17, Gent*

Vincent Honoré is director of the David Roberts Art Foundation in London / ist Direktor der David Roberts Art Foundation in London.

SPIKE 38 — 2013 *Portrait — Bruce McLean*

habe mich nie entschieden zu malen; es war einfach eine natürliche Entwicklung und eine Möglichkeit, die neue Skulptur zu erforschen.

HONORÉ: *Erzähl' uns über Nice Style, »The World's First Pose Bands«, und die Stücke, die ihr zusammen geschrieben habt.*

McLEAN: Ich wollte etwas außerhalb des Kunstkontexts machen, also habe ich zusammen mit Studenten des Maidstone College of Art, Paul Richards, Gary Chitty, Ron Carr und Robin Fletcher, den Kontext von »Pose« erfunden, eine Gruppe gegründet und versucht, als Gruppe zu arbeiten. Das Projekt scheiterte vier Jahre später, weil jeder »Bruce McLean und seine Band« sagte, was es nicht war. Es war ein Versuch, das Denken darüber zu verändern, wie wir als Ex-Bildhauer weitermachen könnten. Wir kamen alle aus der Bildhauerklasse. Wir machten eine wichtige Arbeit »High up on a Baroque Palazzo« (1974), die anfangs ein Foto war und sich von dort zurückentwickelte.

HONORÉ: *War die Hauptbeschäftigung von »Nice Style« das Proben?*

McLEAN: Da wir alle früher Bildhauer waren, war das einzige, was wir nie machten, proben.

HONORÉ: *In den 80ern hast du begonnen fürs Fernsehen zu arbeiten, hast Requisiten und Bühnenbilder fürs Theater und die Oper gemacht, architektonische Arbeiten, und du hast angefangen zu unterrichten. Was veranlasste dich, deine Aktivitäten zu erweitern und dich von einer stärker performativen und konzeptuellen Praxis wegzubewegen?*

McLEAN: Ich habe immer unterrichtet, ich begann 1966 und hörte 2009 auf. Das gab mir Flexibilität und die Chance, mit einigen sehr interessanten jüngeren Kunststudenten zu arbeiten. Jemand sagte vor Kurzem, dass die verschiedenen Kunstschulen, an denen ich unterrichtet hatte, mein Atelier waren. Ich habe die Grenzen von Skulptur immer gesprengt. Könnte sie ein Film, ein Gebäude, ein Krug, eine Feuerstelle, ein Lied, eine Oper sein? Nachdem sie vom Sockel genommen wurde, konnte sie alles sein, was ich behauptete. Ich denke das nicht, weil es eine Schule ist, die ich gründete, da es überhaupt nicht weniger konzeptuell ist als einen Ziegel in einen Fluss zu werfen und Skulptur dazu zu sagen.

HONORÉ: *Wann ist die Konzeptkunst gestorben?*

McLEAN: Im selben Moment als ich darüber nachdachte: 1967. —

Aus dem Englischen von Roland Bartl