

## INTERVISTA A LENA GOARNISSON\* (GENNAIO-MARZO 2007)

Traduzione Donata Feroldi

\* [www.assoate.infini.fr](http://www.assoate.infini.fr)

**Jérôme Dupeyrat:** Il progetto *Memento Mori* è iniziato nel 1997. Sotto quest'intestazione generica sono radunate proposte «relazionali», performance, edizioni a stampa e mostre: ruotano tutte intorno alle stesse preoccupazioni? Qual è la posta in gioco globale del progetto?

**Lena Goarnisson:** Le esperienze antecedenti al progetto *Memento Mori* – mostre personali e collettive – non mi avevano convinta riguardo alla ricezione del mio lavoro da parte del pubblico. Lavoravo – con il disegno, la fotografia, l'assemblaggio di oggetti – intorno a schemi di rappresentazione legati alla scomparsa, alla morte. Mi sono semplicemente resa conto che il pubblico, ma anche i responsabili degli spazi culturali, non condividevano la mia cultura dell'immagine, che si era andata costruendo nel corso del tempo attraverso le letture e la frequentazione dei musei. Se le rappresentazioni ereditate dalla storia dell'arte non risultavano leggibili e dunque condivisibili, dovevo mettermi alla ricerca di quali fossero le risorse simboliche dei miei contemporanei. Un'altra ragione che mi ha spinto a modificare il mio modo di procedere sono state le cose che le mie prime mostre mi hanno insegnato sul «mondo dell'arte», sul suo carattere molto istituzionale, almeno in Francia, e sul lato consumistico che comporta un'idea di cultura per classi medie. Ho reagito proponendo al pubblico un coinvolgimento, piuttosto che un ruolo da visitatore di allestimenti spettacolari o ludici.

**J.D.:** All'inizio, il progetto si intitolava *Déplacements* [Spostamenti/Dislocazioni]. Cosa ha motivato la nuova denominazione e come si articolano tra loro i diversi lavori che compongono *Déplacements / Memento Mori* ?

**L.G.:** La parola *Déplacements* era stata scelta per difetto, per indicare quello che il mio metodo "dislocava": se il pubblico diventava promotore di un progetto, il privilegio di produrre senso – solitamente riservato all'artista – subiva uno spostamento. La denominazione è cambiata in occasione della pubblicazione del libro *Memento Mori* nel 2003 presso le edizioni Joca Seria, quando vari amici, tra cui Christophe Viart [1], mi hanno detto: «i tuoi oggetti sono delle specie di Memento Mori». Oltretutto la parola *Déplacements* circolava come titolo di varie esposizioni ed eventi, ma intesa come spostamento/dislocazione dai luoghi espositivi istituzionali a luoghi più quotidiani, ordinari, effimeri. Sicché ho scelto *Memento Mori* come nome generico di tutto quello che il progetto generava. Devo aggiungere che ciò ha coinciso con un impegno più diretto da parte mia nella scelta degli eventi e delle azioni.

**J.D.:** Alla base delle proposte che fanno parte di *Memento Mori* c'è spessissimo un lavoro di documentazione e compilazione documentaria. Per esempio, il libro *No Meal Today* (Simple édition, Brest 2001) riproduce le schede di polizia dei condannati a morte che hanno rifiutato il loro ultimo pasto negli Stati Uniti. Attualmente, *Memento Mori* ha per oggetto gli omicidi di donne a Ciudad Juárez (in Messico), di cui hai inventariato numerosi casi consultando la stampa e i rapporti della polizia locale (cfr. il libro *Nuestras Hijas*, Lendroit, Rennes 2006). Che ruolo ha questa prima fase di documentazione all'interno del tuo percorso?

**L.G.:** Il principio generale del mio lavoro è il riutilizzo del reale. Mi sembra evidente che le rappresentazioni che la nostra società dà della morte passano per i media. I supporti si sono molto diversificati da Félix Fénéon [2] in poi, ma la morte rimane sia nascosta sia un divertimento/diversivo mediatico. In compenso, se all'inizio ritagliavo gli articoli di cronaca che mi passavano per le mani, ora non lo faccio più. Non archivio nessuna fonte mediatica, ci sono già abbastanza servizi di documentazione che fanno questo tipo di lavoro.

Le scelte delle azioni che ho realizzato sono state dettate sia dai miei interlocutori sia dalle mie personali reazioni in occasione della lettura di articoli di cronaca (la maggior parte delle volte i miei riferimenti sono relativi alla carta stampata). Ho anche voluto fare un'azione in memoria del massacro di My Lai perché un gruppo di bambini della scuola materna mi aveva spedito dei ritagli di giornale e nella spedizione c'era una foto dei sopravvissuti di questo massacro della guerra in Vietnam. Il libro *No Meal Today* è stato una reazione a un articolo di Corinne Lesnes che, dal quotidiano *Le Monde*, invitava a consultare il sito Internet del Texas Department of Criminal Justice.

Il progetto in memoria delle donne messicane è nato dalla lettura di un articolo di Sergio Rodrigues su *Le Monde Diplomatique* nell'agosto del 2003. Devo precisare che la ricerca documentaria intorno a questo fenomeno di criminalità nei confronti delle donne di Ciudad Juárez è stata realizzata da un gruppo di donne di quella città, il gruppo Ocho de Marzo. I risultati sono stati messi online sul sito dell'associazione Casa Amiga [3], un'associazione militante nata per chiedere più giustizia e per contribuire a proteggere le famiglie delle vittime di Ciudad Juárez. Il libro *Nuestras Hijas* è la traduzione francese di quella documentazione, realizzata con l'aiuto di alcuni amici che conoscono lo spagnolo, non avendo trovato nessuna traduzione sui siti militanti francesi.

**J.D.:** Il protocollo d'azione di *Memento Mori* si costruisce a partire dai piombi che proponi di portare in memoria di un defunto (un piombo in cambio del racconto di una morte violenta). Puoi spiegare qual è questo protocollo, qual è il senso simbolico dei piombi e qual è il loro valore in relazione al progetto nel suo insieme? Mi sembra che siano anzitutto dei pretesti, in ogni caso non delle opere d'arte in sé. Cosa fa veramente/autenticamente opera nell'insieme di oggetti e azioni generati da *Memento Mori*?

**L.G.:** L'idea di *Memento Mori* è scaturita da un fatto politico: la distruzione dell'abbazia di Port-Royal des Champs per ordine di Luigi XIV e la profanazione del cimitero dell'abbazia (i resti dei monaci sono stati *spostati* di notte con delle carrette e collocati in una fossa

comune nel vicino cimitero di St. Laurent). In occasione di una passeggiata nei giardini di Port-Royal, quei morti “disturbati” hanno fatto nascere in me l’idea che le persone “morte male” [“mauvais morts”] potevano essere dei catalizzatori abbastanza potenti da riuscire, con la loro presenza simbolica nella vita di qualcuno, a far emergere parole, immagini, azioni, ossia quegli schemi di rappresentazione che cercavo nei miei contemporanei. Da qui l’idea di un oggetto di piombo associato al nome di un morto di morte violenta e la proposta di creare oggetti di questo tipo su richiesta di un pubblico motivato. Desideravo che tutto iniziasse con questa richiesta del pubblico e col suo coinvolgimento in un progetto a venire: tutto il contrario di quello che accade di solito tra arte e pubblico. Il pubblico, in effetti, è invitato ad accostarsi, a capire ed eventualmente a fare proprio intellettualmente ed affettivamente il percorso di un artista attraverso le sue opere. Volevo invertire il processo e costruire qualcosa a partire da uno scambio. I piombi hanno un valore di innesco/detonatore, come certi dettagli della pittura antica, che possono agire sul senso generale di un’immagine e suggerire una biforcazione, una polisemia che lo spettatore può fare propria, associandoli ad altri dettagli, altri ricordi della sua personale memoria visiva, culturale o onirica. I piombi hanno la stessa astrazione simbolica di una pietra raccolta lungo un sentiero.

Per quanto riguarda la seconda parte della domanda (l’opera d’arte in sé, autenticamente opera), questo tipo di vocabolario risente, a mio parere, di una teoria estetica recente, dello sforzo moderno di liberare l’opera, ridotta alla sua materialità, da qualsiasi tipo di connotazione che non sia formale, plastica. Considero lodevoli tali sforzi in un momento storico dato, ma il rischio di una simile teoria è l’*autonomia* [lett. *autonimia*]. Non ho mai inteso le produzioni intellettuali del passato o del presente come entità, vere o false (e pongo le opere d’arte nell’ambito delle produzioni intellettuali), perché il pensiero è movimento e questa attitudine a isolare le opere nella loro materialità non è altro che il frutto di una teoria dell’arte improntata al modello scientifico dell’isolamento dell’oggetto di studio per meglio definirne i concetti. Queste “comodità/scorciatoie discorsive” disseccano il pensiero.

Gli oggetti di piombo in memoria di un morto sono anche uno sberleffo a quei «cadaveri» che sono le «opere d’arte in sé».

**J.D.:** Qui si tocca un punto interessante, di cui mi piacerebbe esplorare le implicazioni più in dettaglio. «In sé» implica concetti a cui nemmeno io tengo più di tanto. Le comodità/scorciatoie linguistiche a volte comportano approssimazioni. Penso semplicemente che ci siano molte opere, comprese contemporanee, chiaramente identificabili con una forma, un oggetto o anche un gesto, un’azione.

Al contrario, la maggior parte delle opere a cui sono interessato hanno la specificità di non poter essere caratterizzate da un oggetto o una forma in particolare. Si definiscono più per le relazioni che connettono tra loro l’insieme di forme, oggetti e azioni che generano e per il discorso che ne scaturisce.

A partire da ciò, cerco di capire «cosa fa opera», pur sapendo che i criteri strettamente materiali o formali non sono assolutamente sufficienti a capirlo, anzi addirittura sono ingiustificati (il termine «opera» è probabilmente inesatto per definire alcuni approcci, ma

personalmente non mi disturba – dipende da quel che ci sta dietro). «Cosa fa opera», vale a dire quali sono le relazioni, come si costruisce il discorso, quali ne sono i modi di visibilità. Quello che mi interessava, nella domanda di prima, era sapere quale statuto attribuisce alle diverse componenti del progetto *Memento Mori*: ritieni che tutto ciò che fa parte del progetto abbia un valore artistico (non necessariamente «in sé», ma eventualmente anche in funzione di valori esterni)? C'è modo di fare delle distinzioni o bisogna semplicemente considerare il valore artistico delle proposte nel loro insieme?

**L.G.:** Sono le pratiche di mercato, le pratiche istituzionali e museali a creare degli oggetti. Queste pratiche talvolta possono essere buone e non irrigidire i processi di pensiero, ma restituirli, farli passare. Altre volte però il pensiero soggiacente agli oggetti esposti è tradito da una messinscena spettacolare. Ricordo con tristezza la mostra di Lygia Clark al Museo di Nantes [4]: c'era davvero bisogno delle video-interviste a Clark o agli amici di Clark in una tenda militare di campagna? C'era davvero bisogno che ci venissero mostrati come reliquie di una santa gli oggetti ingialliti e ciancicati di cui Clark si serviva nelle sue pratiche relazionali? Sarebbe sicuramente bastata la documentazione fotografica.

Il valore di qualsiasi produzione artistica è anzitutto il pensiero e il modo in cui il pensiero viene condiviso. È qualcosa di molto complesso perché il pensiero e la mediazione formale non sono separabili, l'artista pensa la forma e le forme a loro volta fanno pensare. È l'annosa questione estetica del legame tra ragione e intuizione, dell'accettazione di un funzionamento associativo, metaforico, analogico del pensiero. L'arte contemporanea, non diversamente da ogni altra epoca, produce una sterminata quantità di oggetti vuoti, proprio perché non sono carichi di questa complessità, poetica. Elaborati unicamente in una strategia di leggibilità, non sono disponibili a farci pensare con essi. Sono talmente autonomi che non abbiamo niente di nostro da apportare. Oppure dovrei dire che non sono sensibile a questo tipo di dimostrazione insistita, accademica di fatto. Mi annoio quando le lezioni dell'arte sono apprese così a puntino!

I piombi di *Memento Mori* sono degli anti-oggetti d'arte – nel senso di un oggetto strettamente definito dalle sue qualità materiali –, perché sono oggetti di cui ogni possessore trova l'uso. E io non posso fare distinzioni tra le varie forme che assume il progetto: incontri, edizioni di libri, fotografie... È una mescolanza la cui presentazione esaustiva sarebbe fastidiosa. Molti libri o monografie d'artista adottano una forma di accumulazione caleidoscopica, ma il pericolo della compilazione per il lettore è quello di ritrovarsi costretto a un sorvolo futile.

Il tempo di *Memento Mori* prende in contropiede la pratica ereditata da una retorica estetica dell'immediatezza – già piuttosto vecchia peraltro –, che mirava a distinguere le opere appartenenti alle Belle Arti da quelle della letteratura, della musica e del teatro.

**J.D.:** Per tornare al modo con cui si costruisce il progetto, che relazioni stabilisci con i portatori di piombi e in quale temporalità si svolge il tutto?

**L.G.:** Sono relazioni molto diverse: alcune durano anni, sono amicizie durevoli, altre sono molto più episodiche, altre definitivamente chiuse. È uno scorcio dei rapporti umani. Ci

sono incontri che generano progetti di week-end o di vacanze comuni, e dunque una forma di convivialità, altri di realizzazioni comuni, installazioni, fotografie, azioni, ecc. Non so mai dove mi porterà uno scambio.

E alcuni portatori di piombi non li ho mai incontrati, perché non ne ho mai avuto il tempo, perché la distanza geografica giocava a nostro sfavore, perché di alcune persone ho perso qualsiasi traccia...

**J.D.:** Come sfrutti il «materiale» che emerge dalle relazioni con i portatori di piombi?

**L.G.:** Archivio a mano a mano che il progetto procede la posta che ricevo. Nel libro *Memento Mori*, uscito nel 2003, ho inserito un testo intitolato «Chutes» [Cascami/Ritagli], composto da vari frammenti di lettere che ho ricevuto ma anche da scambi di conversazioni. Mi piacerebbe molto riprendere quella forma di scrittura nel progetto *Pièces à emporter* [Pezzi da asporto]. Inoltre, fotografo i «portatori di piombi». Si tratta di ritratti senza volto, chiedo alle persone di tenere il piombo in mano, come vogliono. Sicché c'è la semplice messa in scena di un gesto e la persona non è mai rappresentata attraverso ciò che abitualmente viene privilegiato da un ritratto. È una reazione alla marea di ritratti sociologici che ha invaso l'arte contemporanea negli ultimi anni sulla scorta della fotografia.

**J.D.:** In origine, erano i portatori di piombi a proporre i loro racconti di morti violente, spesso ricavati da fatti di cronaca riportati dalla carta stampata. Ora invece sei tu a proporre alle persone di scegliere tra casi di decesso già riuniti in una sorta di catalogo intitolato *Nuestras Hijas*. I piombi associati a queste morti formano un insieme, *Pièces à emporter*, che via via si disperde nel corso delle presentazioni pubbliche. Tutto ciò non implica dei mutamenti nel coinvolgimento dei portatori di piombi o nelle ragioni che motivano la loro partecipazione al progetto?

**L.G.:** La realizzazione della scultura *Pièces à emporter* e il libro *Nuestras Hijas* che ne fornisce le chiavi conferiscono un'altra dimensione al progetto. Il fenomeno di criminalità nei confronti delle donne a Ciudad Juárez mi sembrava abbastanza esemplare da dover assumere un'altra forma e il complesso dei piombi risulta più visibile. I portatori si moltiplicano perché la procedura è più semplice, i piombi sono già fatti, «basta» chinarsi e prenderne uno tra i 236 esistenti. Per ragioni materiali del tutto comprensibili, avrò minore disponibilità a seguire questi oggetti e spero di sviluppare maggiormente gli scambi epistolari, ma tutto ciò prenderà tempo: il progetto, latente dal 2003, decolla veramente solo ora che sono riuscita a disperdere una sessantina di oggetti. Non posso fare previsioni sui cambiamenti che questa nuova forma potrà apportare, ma già così tocco più persone. Il primo procedimento – scegliere la storia di un crimine e chiedermi un piombo –, rimane comunque valido. In questo momento sto lavorando a una serie legata a crimini prodotti dall'intolleranza religiosa, una serie che mi è stata commissionata ...

**J.D.:** Benché il tuo progetto produca del 'relazionale', circostanza da cui emerge la portata artistica del tuo lavoro, tu non ti riconosci in quella che Nicolas Bourriaud ha qualificato come «estetica relazionale». Quali sono le ragioni di questa diffidenza critica?

**L.G.:** Il saggio di Bourriaud è assai interessante e ricco. Non ho alcuna diffidenza nei confronti di un lavoro intellettuale di tale qualità.

Quanto a stabilire se mi richiamo o meno a una corrente dell'estetica relazionale, è una questione che non mi pongo. Ci sono, in quest'ambito, molte azioni e progetti che amo, quando dietro il pensiero in atto sento una sensibilità prossima alla mia. Per essere più precisa, la dimensione politica dell'estetica relazionale non sempre ha la stessa portata, e del resto non sempre è presente. Alcune proposte mi sembrano totalmente futili, quando la dimensione relazionale è forzata, nel senso che si capisce perfettamente che il lavoro potrebbe benissimo farne a meno, ma siccome è di moda, il pubblico deve avere la sua piccola parte di intervento.

Prendo deliberatamente un esempio dagli anni '60: le macchine per dipingere di Tinguely erano divertenti, ma allo stesso tempo avevano un po' delle miscelatrici di colore proposte al pubblico dei primi supermercati, c'era la stessa critica popolare all'espressionismo astratto in voga sul mercato. *Le Cyclop* [5] di Milly la Forêt mi sembra un'opera relazionale più elaborata e più poetica.

**J.D.:** A proposito del tuo lavoro, tu parli di «un'arte senza spettatori». In che senso si può designare così e, se è senza spettatori immediati, è anche senza pubblico?

**L.G.:** Parlo così perché mi faccio delle domande: come non ridurre un'opera d'arte a una rappresentazione, in tutti i sensi del termine? Come non ridurre un'opera a una produzione di oggetti dal forte valore aggiunto, vale a dire oggetti di lusso? Come non ridurre il pubblico a un insieme di consumatori culturali? La società di mercato tende a sostituire alla cultura che ciascuno sviluppa nella propria vita i prodotti culturali di consumo; non sopporta la capacità che ogni individuo ha di produrre simbolico, perché la cosa non le apporta niente.

Ho scritto un articolo, a cui fai riferimento, per la rivista *Doc(k)s* [6] nello specifico contesto del numero «Théorie». *Doc(k)s* è una rivista che promuove la poesia sperimentale e una delle sue forme, la performance. Non ho mai voluto che le mie azioni diventassero performance, e mi spiego. Ciò che mi infastidisce, nei festival specialmente dedicati alle performance, è che il pubblico – «spettatore» passivo – se ne sta dietro un muro di fotografi e videoartisti per niente discreti che spesso gli impediscono di seguire l'azione con la scusa di documentarla: c'è una contraddizione tra il desiderio di improvvisare nell'effimero, condividendo un momento poetico, e la preoccupazione di conservarne una traccia per la posterità. La ragione di tutto ciò è anche che spesso la performance ha luogo in un dispositivo simile al teatro: un palco o uno spazio delimitato al suolo, un tempo d'azione abbastanza breve. Pare che il gruppo Black Market [7] abbia trovato il sistema di sfuggire a tutto questo creando azioni con tempi più lunghi, un'intera giornata, e in luoghi abbastanza vasti da permettere al pubblico di muoversi, cosa che incita maggiormente

all'interazione, a intervenire nell'azione dei «professionisti».

Per quanto mi riguarda, molte delle mie azioni sono solitarie e non ne conservo niente, a volte giusto qualche foto. Si può dunque ritenere che siano azioni private, che io agisca a titolo di persona privata e non di artista. Eppure queste azioni fanno parte di *Memento Mori* (penso per esempio alla giornata delle offerte fatta nell'agosto del 2001 presso Riwan Tromeur durante il mio soggiorno nel sito di *Gharlon L-60* [8], ma anche alle camminate solitarie che ho fatto con diversi piombi nello zaino).

Se altre azioni sono pubbliche, cerco di fare in modo che avvengano in un contesto festivo, sia intervenendo durante i festival, sia organizzando in prima persona degli eventi, come la giornata *My Lai 504*, in memoria del massacro di My Lai in Vietnam nel 1968. L'azione durava tutto il giorno, con varie realizzazioni, in momenti diversi: una parte alla mattina in giardino, poi in cucina, per il pranzo, poi il gioco con le trottolo, le letture, la serata cinema... non tutto il pubblico è rimasto per tutto il giorno, ma tutti hanno vissuto qualcosa. Anche il posto, La Ferme du Bonheur a Nanterre [9], contribuiva, perché non è un luogo qualsiasi.

**J.D.:** Quali sono i rapporti tra spazio pubblico e spazio privato nel tuo progetto ? Le azioni di cui hai appena parlato, e più in generale gli scambi portati avanti coi portatori di piombi, si inscrivono al punto d'intersezione tra questi due spazi e in ogni caso pare si tratti sempre di preoccupazioni concernenti la morte?

**L.G.:** Molte pratiche sociali si inscrivono tra spazio pubblico e spazio privato. Questa articolazione è costante in ciò che è costitutivo della nostra individualità, della sua storia, dalla nascita alla morte, tra intimità, affetto e rappresentazione. Anche la creazione artistica si iscrive in una pratica sociale. Qualunque "creatore" ha bisogno di comprendere le questioni che lo animano nell'intimità e di trasmettere il frutto delle sue ricerche, ossia di renderle pubbliche, creandone una rappresentazione condivisibile nel medium o nei media appropriati. Più che un lavoro solitario in studio, mi sforzo di condividere quest'intimità generatrice di progetti e cerco di elaborare forme di creazione a partire da momenti condivisi.

Ma la presentazione pubblica è una responsabilità mia. Detto questo, mi piacerebbe avere l'opportunità di fare una presentazione di *Memento Mori* in cui questa responsabilità fosse maggiormente condivisa. È stato il caso di *My Lai 504*.

**J.D.:** Dietro la nozione di spazio pubblico c'è generalmente una dimensione politica, che in effetti si ritrova nei racconti di morte che tornano ricorrentemente in *Memento Mori*: suicidi, esecuzioni, massacri, assassini di donne in Messico, un paese di cui si conoscono le difficoltà economiche e sociali, ecc. Tutti questi esempi rendono conto a diversi livelli dell'oppressione degli uomini da parte di altri uomini e da parte della società nel suo complesso. Il tuo progetto ha un obiettivo politico consapevole e, tra le varie forme in cui si manifesta, ve ne sono che rispondono all'intenzione di produrre qualcosa di politico?

**L.G.:** Il politico è il vivere insieme. L'omicidio, in qualsiasi forma si manifesti, è la rottura del vivere insieme. Quali sono gli interessi che motivano una simile rottura? La maggior parte delle volte una volontà di appropriazione, di potere. I miei progetti, a modo loro, rispondono a questa volontà di potere.

**J.D.:** Evocare tutte queste morti, la morte in generale, è un'esperienza dolorosa. Tutto ciò chiama in una certa misura la commemorazione, il ricordo. Che spazio occupa la dimensione commemorativa nel tuo lavoro? Il *Promontoire pour Gilles Deleuze* [*Promontorio per Gilles Deleuze*] nel sito di Riwan Tromeur o la scultura *Pièces à emporter* hanno in effetti qualcosa del monumento funebre o qualcosa del cimitero. Ci sono anche aspetti rituali, che emergono dal tuo progetto, grazie gli usi che si possono fare dei piombi; per esempio mi parlavi di una persona che si porta sempre il suo piombo appresso...

**L.G.:** L'esperienza della morte nella società contemporanea è tanto più dolorosa in quanto ogni individuo è solo e disarmato di fronte ad essa, perché sempre più privo di risorse simboliche, di credenze. Le credenze religiose, che inquadravano simbolicamente la morte, sono state evacuate dal nostro spazio sociale, senza che nuove forme venissero a sostituirle. Oggi si va più facilmente al supermercato che al cimitero, e non è certo lo stesso tipo di spazio. Un tempo c'era una maggiore porosità/contiguità tra gli spazi della vita e gli spazi della morte, si poteva andare a comprare il pane in paese e passare dal cimitero per fare un saluto ai propri cari.

Ho fatto la scelta di *Memento Mori* per incoraggiare ciascuno a ridare spazio ai morti, per far sì che il nostro rapporto con la morte finisca di essere tanto doloroso. Questo rapporto diventa quotidiano per le persone che hanno un piombo in casa, nel salotto, in camera... il piombo qualche volta ha dato luogo a pratiche votive. È concepito come un «oggetto da viaggio», ne parlo nel libro pubblicato da Joca Seria. Ora, ogni viaggio o passeggiata è simbolicamente una deambulazione votiva tra la vita e la morte, non se ne coglie abbastanza il valore in un'epoca in cui tutti prendono l'aereo (ho fatto un volo Brest-Milano portandomi un piombo); e non mi stupisco se qualcuno mi dice di avere sempre il suo piombo addosso.

Il *Promontoire pour Gilles Deleuze* è in effetti un piccolo monumento nel parco di *Gharlon L.60*. Ha dato luogo a un'azione, abbastanza umoristica, ma comunque votiva. Mentre giravamo delle immagini della nostra installazione, io e Riwan Tromeur abbiamo trovato il piombo per Deleuze spostato da alcuni animali e seppellito sotto le foglie. Riwan ha voluto che lo lavassi, sicché sono andata in cucina e l'ho pulito. Siccome la videocamera era nei paraggi, ho chiesto a mia figlia di fare delle riprese. La cosa ha dato luogo all'azione *Laver le plomb pour Gilles Deleuze* [*Lavare il piombo per Gilles Deleuze*], un video di 2'30" che è stato pubblicato nell'ultimo numero della rivista *Doc(k)s*, «*Poésies-Théories*» [10]. Non mi sfugge il fatto che quando si spostano i morti, in varie culture, se ne lavano i resti. Non mi sfugge che si puliscono le pietre tombali ogni autunno, perché l'acqua purifica e protegge i vivi, fa da schermo tra la vita e la morte.

Quanto al progetto *Pièces à emporter*, è effettivamente una scultura-monumento, ma è un cenotafio destinato ad andare disperso.

**J.D.:** Che spazio rivestono le pubblicazioni nella tua pratica artistica? In quali occasioni vi hai fatto ricorso e, per te, si tratta di semplici strumenti di diffusione o di un supporto creativo? D'altronde, hai pubblicato sia libri che edizioni più «leggere», come le cartoline edite da cARTed. A varie riprese, hai anche partecipato alla rivista d'arte *Doc(k)s*. I diversi oggetti prodotti nel quadro di *Memento Mori* sono riconducibili a una medesima intenzione?

**L.G.:** Dipende da cosa intendi per edizione. I piombi, dal mio punto di vista, sono una sorta di edizione (fogli arrotolati con un'iscrizione). Le foto esposte alle mostre sono reprografie, a volte accompagnate da testi. I libri, i volantini, le cartoline mi permettono di pubblicare in parecchi esemplari e diffondere in maniera più ampia i miei progetti, posso distribuirli spesso.

Dunque, tutto ciò che produco sul piano materiale è moltiplicabile e molti oggetti, come dici tu, non sono cari sul piano della realizzazione: il piombo è il metallo meno caro, la reprografia è il sistema di stampa meno caro, la cartolina è oggetto d'arte democratico per eccellenza. Quindi c'è un'intenzione, sì, probabilmente quella di produrre oggetti il cui valore commerciale sia sufficientemente modesto perché si capisca che è il senso veicolato dall'oggetto a contare, non l'oggetto-in-sé.

**J.D.:** Dagli anni 1960-70, gli artisti si sono serviti dell'edizione come strumento per creare e diffondere le proprie opere. Questo fenomeno è stato favorito da un contesto di rimessa in questione dei criteri usuali dell'arte, perché l'edizione permetteva di far uscire la creazione artistica dalle forme e dai circuiti tradizionali. Aderisci anche tu a questo ideale e pensi che si realizzi in concreto, nel tuo caso e anche in una prospettiva più generale?

**L.G.:** Non penso si tratti di un ideale o di un'utopia, ma di pragmatismo. Questo pragmatismo esiste almeno dall'invenzione della stampa. Penso ad esempio alla diffusione delle canzoni popolari grazie alla stampa e ai venditori ambulanti. Detto questo, non sono molto ottimista, perché gli artisti dispongono di mezzi assai modesti rispetto ai cosiddetti media.

**J.D.:** Il tuo approccio artistico trova molti dei suoi fondamenti nell'arte degli anni 1960-70: smaterializzazione, processualità, performance, ricorso frequente all'edizione e alla stampa. Che rapporto hai con questa possibile eredità storica?

**L.G.:** In vari momenti, siamo stati in molti a utilizzare forme povere. Mi sento in un rapporto di empatia politica con movimenti come Fluxus o Intermedia e mi sento vicina anche alla loro pratica di ibridazione. Sono anche influenzata intellettualmente dalla letteratura, in particolare da certi processi di scrittura frammentaria. Penso in particolare al *Paterson* di William Carlos Williams [11].

**J.D.:** Faccio regolarmente riferimento alla nozione di Intermedia e all'idea di «ibridazione» nel mio lavoro di ricerca. *Memento Mori* nel suo complesso è un progetto Intermedia, ma il libro, o più in generale lo spazio a stampa, ti sembra anch'esso uno spazio intermediatico?

**L.G.:** Intermedia è una parola creata da Dick Higgins nel 1966 per indicare le pratiche di Fluxus, i cui artisti si divertivano a mescolare i generi per rompere i codici, le discipline, in una prospettiva transdisciplinare di democratizzazione delle arti, nell'intento di creare un dialogo tra i media, che includeva in filigrana un punto di vista politico: un invito a includere il lettore-spettatore nel dialogo. Fluxus era in preda a una sorta di appetito di contaminazione poetica, tutto faceva brodo per dimostrarlo. C'è qualcosa del 'Do it yourself' in Fluxus: se niente è gerarchizzato, tutto diventa disponibile e qualsiasi individuo è artista.

Per venire al punto se un libro sia uno spazio intermedia: un libro rimane un libro. Può contenere un insieme assai eteroclitico di linguaggi e di modi di metterli in forma, tutti i giochi e i connubi possibili. È quello che mi aveva affascinato nel *Paterson* di Williams, che evocavo poco fa, che ha del diario intimo, del racconto storico, della descrizione di paesaggio, della poesia, delle liste della spesa e delle prescrizioni mediche. *Paterson* è uscito negli Stati Uniti tra il 1946 e il 1958, non contiene immagini, disegni o fotografie; oggi, in un progetto del genere, probabilmente ce ne sarebbero. Detto questo, un libro rimane un libro, anche se riunisce elementi eterogenei.

Per estendere la questione a qualsiasi spazio a stampa, si può parlare dello spazio di Internet come di uno spazio a stampa. In effetti, a partire da una schermata che si presenta come una pagina, un sito permette di includere altri media rispetto al libro tradizionale: suoni, video, forum di conversazione. Alcune proposte possono anche essere partecipative: ci sono romanzi interattivi scritti on line, alcune opere sono modificabili da parte dell'internauta... ma è un ambito che conosco male.

**J.D.:** La natura stessa del tuo lavoro implica la sua documentazione, perché in un primo tempo è senza oggetto e senza spettatore. C'è una seconda fase di documentazione nel processo di *Memento Mori*. Si possono differenziare i documenti semplicemente informativi sulle tue opere/azioni e i documenti relativi a queste stesse opere/azioni ma che avrebbero un valore artistico a partire dall'uso che ne fai? E in che cosa consiste eventualmente questa differenza?

**L.G.:** Dev'esserci una differenza tra un libro, un volantino e una tiratura fotografica. A mio avviso, gli oggetti in piombo hanno veramente valore artistico ed è per questo che li distribuisco. Bisognerebbe rivolgere la domanda ai loro utilizzatori.

Faccio l'esempio di un piombo realizzato in memoria di David Vengeon, un bambino annegato il 7 luglio 2003 a Utah Beach.

Il 14 luglio 2003, quel piombo è partito alla deriva in mare, fissato a una boa da spiaggia, nel corso della seconda Biennale Internazionale dei castelli di sabbia di cARTed. È andato perduto... resta solo qualche fotografia, non ho neppure pensato a filmare la marea montante che se l'è portato via.

**J.D.:** L'opera dunque ha un'esistenza a dispetto della sua assenza di visibilità. E se alcuni documenti testimoniano dell'esistenza di questi fatti artistici immateriali ed effimeri, tuttavia non vi si sostituiscono...

**L.G.:** Niente si sostituisce a niente, non mi disturba che non resti traccia di alcune delle mie azioni. *Memento Mori* esiste in ogni caso, soprattutto attraverso i piombi dispersi e le relazioni intessute da questi oggetti.

**J.D.:** I documenti che produci intorno al progetto *Memento Mori*, in particolare le foto dei piombi in situazione, nel paesaggio o coi loro portatori, sono necessariamente frammentari rispetto alla totalità del progetto che si sviluppa nella durata e attraverso una pluralità di forme. Ciò non tende a fare di questi documenti delle icone, dotate di un plusvalore estetico e materialistico? Come si coniuga la loro dimensione estetica e la loro dimensione informativa?

**L.G.:** Il lato “icona” è una tua interpretazione. Una etnologa tra l'altro aveva già confuso i piombi con delle reliquie e mi aveva chiesto se ci infilavo dentro un osso... Le ho chiesto: l'osso di chi? Se vendessi delle foto, cosa che non mi è ancora capitata, sarei contenta di iniziare finalmente a finanziare il mio progetto diversamente che con i miei denari. Ma mi piacerebbe soprattutto pubblicare le foto in forma di libro, perché un libro è meno caro di un ingrandimento. Solo che, insomma, dovrei trovare un editore, cosa non facile...

**J.D.:** Ci sono molti modi di reinvestire la documentazione prodotta intorno a un'opera o a un progetto artistico. Il più diretto è probabilmente l'esposizione dei documenti – fotografie, note e altre tracce – sotto forma di installazioni o di archivi in consultazione. In effetti, si tratta già di una forma di pubblicazione. L'edizione è un'altra, al contempo più mediata e più mediatica. Perché questa scelta?

**L.G.:** Non scelgo tra l'una e l'altra, dipende dalle opportunità, dal budget, dalla voglia... Le cose accadono non perché le si decide ma perché le si adatta ai mezzi materiali di cui si dispone. Mi è già capitato di mostrare, in occasione di un'esposizione, scambi epistolari, cartoline ricevute dai miei corrispondenti, sia appendendole al muro, sia lasciandole in consultazione dentro dei classificatori.

**J.D.:** Che ruolo ha l'editore o l'istituzione artistica nella produzione delle tue edizioni? E, più in particolare, rispetto al libro *Memento Mori* [12], che ruolo ha avuto l'editore, in che percentuale è intervenuto nella sua concezione e realizzazione?

**L.G.:** Dovresti fare un'indagine sulle condizioni delle edizioni d'arte in Francia. Joca Seria è stato il terzo editore con cui ho lavorato e con cui finalmente quel progetto di libro ha potuto vedere la luce (doveva essere realizzato nel 2001 con La Criée di Rennes, ma alla fine è stato pubblicato *No Meal Today*, senza sostegni istituzionali). Ho fatto io la maquette, ma mi sono anche occupata della gestione finanziaria del progetto. Bernard Martin, l'editore, mi ha aiutato nella scelta di alcune foto e nel progetto della maquette di copertina.

**J.D.:** Per finire, prospettive: stai lavorando alla creazione di un sito Internet per il progetto *Memento Mori*. Anche Internet è uno spazio di pubblicazione, che senza dubbio ha avuto

un ruolo importante nello sviluppo delle pratiche di documentazione e di una più ampia diffusione dei documenti. Come si articoleranno documentazione e creazione nel sito? Ritroveremo i differenti usi che fai dei documenti, sia strettamente informativi, sia reinvestiti nel processo creativo?

**L.G.:** Il sito Internet in preparazione non concerne esclusivamente *Memento Mori* ma tutto il mio lavoro. Ho un lavoro fotografico indipendente da *Memento Mori*, che non ho mai mostrato e di cui volevo dare un assaggio.

Ci saranno alcune proposte attive, in particolare attorno al progetto *Pièces à emporter*: il visitatore potrà chiedere un piombo on line e i nomi delle donne assassinate rinvieranno alle immagini dei portatori di piombi. La homepage proporrà i progetti in corso, i link rinvieranno ai siti di cui io stessa mi servo per documentarmi... I quotidiani sono stati uno dei miei strumenti di ricerca, ma è grazie a Internet che ho potuto realizzare il progetto *My Lai 504* e il progetto *Pièces à emporter*, perché è su Internet che ho trovato i siti in cui erano elencati i nomi delle vittime. Per quanto riguarda la mia presenza in rete, alcuni siti hanno accolto informazioni su *Memento Mori*, ma non ne ho avuto alcun ritorno. Vedremo se un sito mio sarà più efficace...

[1] Christophe Viart, Professore al Dipartimento di Arti Plastiche dell'Università Rennes 2.

[2] Félix Fénéon (1861-1944), critico d'arte e giornalista. Ha creato nel 1906 una rubrica di cronaca, «Nouvelles en trois lignes» [Notizie in tre righe], per il quotidiano *Le Matin*. Riediz. Le Mercure de France, 1997-98.

[3] [www.casa-amiga.org](http://www.casa-amiga.org)

[4] *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement : Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle* [4] [*Lygia Clark, dall'opera all'evento: Siamo lo stampo, a voi darci respiro*] (curatela: Suely Rolnik e Corinne Diserens), Musée des Beaux-Arts de Nantes, 22 Settembre 2005 - 2 Gennaio 2006.

[5] *Le Cyclop* [Il Ciclope], al contempo scultura, monumento e museo, è un'opera realizzata da Jean Tinguely dal 1969 al 1987, in collaborazione con altri artisti.

[6] *Doc(k)s*, rivista creata nel 1976, oggi diretta da Julien Blaine, Philippe Castellin e Jean Torregrosa, 7 rue miss Campbell, 20 000 Ajaccio. La pubblicazione è annuale ma il sito di *Doc(k)s* permette di seguire l'attualità degli autori pubblicati: [www.sitec.fr/users/akenatondocks/](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/)

[7] Black Market, collettivo internazionale fondato nel 1985 da alcuni artisti di performance che avevano la particolarità di esibirsi insieme in occasione dei festival per lunghe ore (Norbert Klassen, Alastair Mc Lennan, Helge Meyer, Boris Nielsony, Roi Vaara, Jacques Van Poppel, Lee Wen, Jurgen Fritz, Elvira Santamaria, Tomas Ruller, Zbigniew Warpechowski...), il che non impediva loro di esibirsi da soli o con altri.

[8] *Gharlon L-60*, installazione paesaggistica in evoluzione, è un'opera realizzata a partire dal 1991 dall'artista Riwan Tromeur sul sito di un'antica ocheria, a Sauilly le Hameau, nei pressi di Auxerre. Un gruppo di piombi è stato disperso nel sito, costituendo un'installazione permanente, frutto di uno scambio duraturo con questo artista.

[9] La Ferme du Bonheur [La Fattoria della Felicità] è uno spazio creato agli inizi degli anni 1990 da Roger des Prés. Ubicato alle Arènes di Nanterre, tra l'Università Paris X, il circo di Nanterre e l'autostrada A86, La Ferme du Bonheur propone, tra giardini e roulotte, menu agrituristici, musica, teatro, forum, mostre, dibattiti...

[10] *Doc(k)s*, serie 4, n°1-4 (*Théories – La Poésie entre deux siècles*) [*Teorie – La Poesia tra due secoli*], agosto 2006.

[11] William Carlos Williams, *Paterson* (1961), Flammarion, Paris 1981 (traduzione di Yves di Manno).

[12] Lena Goarnisson, *Memento Mori*, Joca Seria, Nantes 2003.