

**Diana Thater** (1962) è un'artista statunitense, educatrice, scrittrice e curatrice. Fin dai primi anni Novanta realizza opere, video e installazioni che affrontano la tensione tra ambiente naturale e realtà mediata e – di conseguenza – tra il mondo selvatico e quello domestico. Thater ha studiato Storia dell'Arte presso la New York University prima di ricevere un M.F.A. all'Art Center College of Design di Pasadena, California. Al suo pionieristico lavoro sono state dedicate mostre personali in istituzioni come ICA Watershed, Boston (2018); Los Angeles County Museum of Art [poi al Museum of Contemporary Art Chicago] (2015); Aspen Art Museum, Colorado (2015); San Jose Museum of Art, California (2015); Institute of Modern Art, Brisbane (2011); e il Santa Monica Museum of Art, California (2010). Opere dell'artista sono presenti in musei e collezioni di tutto il mondo. Vive e lavora a Los Angeles.

**Lynne Cooke** è Senior Curator dei Special Projects in Modern Art presso la National Gallery of Art, Washington DC dal 2014. È stata curatrice capo e vicedirettore del Museo Reina Sofia di Madrid (2008 – 2012) e curatrice per la Dia Art Foundation di New York (1991 – 2008). Ha curato mostre e manifestazioni internazionali, fra cui *Carnegie International 1991* (con Mark Francis), la Biennale di Sydney del 2006 e *Outliers and American Vanguard Art* (2018). Fra le tante pubblicazioni nel campo dell'arte contemporanea vi sono scritti su Agnes Martin, Zoe Leonard, Diana Thater e Francis Alys. Al momento, sta curando *Braided Histories: Modernist Abstraction and Woven Forms*, mostra che si terrà al LACMA e alla National Gallery of Art nel 2023 – 2024

*DIDIER ERIBON: Vorrei farle una domanda facile. Cos'è un mito?*

*CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Questa è tutto il contrario di una domanda facile, dato che può avere varie risposte. Se lo chiedessi a un indiano d'America, probabilmente ti risponderebbe che è la storia di un tempo precedente a quando animali e umani diventarono esseri distinti. Questa distinzione mi sembra molto profonda. Infatti, nonostante l'inchiostro versato dalla tradizione giudaico-cristiana per nascondere, nessuna situazione appare più tragica, più offensiva per il cuore e per la mente, di quella dell'umanità che convive e condivide le gioie di un pianeta con altre specie viventi ma non è in grado di comunicare con loro.*

Pubblichiamo un estratto di una conversazione tra Diana Thater e la curatrice Lynne Cooke. L'intervista è stata originariamente edita nel catalogo della mostra personale *The Sympathetic Imagination*, tenuta al LACMA di Los Angeles nel 2015, retrospettiva articolata intorno alle pionieristiche video installazioni dell'artista.

Le immagini in movimento, ora scomposte, ora intimamente esposte nell'apparecchiatura che invade lo spazio espositivo, abitano lo spazio trasformandolo radicalmente, dilatandolo e aprendolo alle forme di altre vite possibili. Un'espansione che si rivolge al cuore della prospettiva occidentale, incrinando il primato visivo-razionale e esigendo il coinvolgimento totale di un corpo che vive, sente, tocca, vibra: un'incarnazione del punto di vista. Capovolgimento,

questo, necessario perché ragione e empatia - entrambi strumenti di dominio su un mondo che non chiede di essere ridotto ai termini della nostra comprensione - non possono essere gli unici strumenti con cui tentiamo di riscrivere i confini della nostra umanità: "penso che per noi abbia grande valore il poter imparare a vedere il mondo insieme ad altri esseri viventi, a guardare *con loro* invece che guardare *loro*" afferma Thater nell'intervista con Cooke. Quando l'immagine di un delfino attraversa leggerissima la superficie delle pareti intorno a noi, non ci è richiesto di capire, di desumere, di empatizzare: "Per [gli scienziati], gli animali ci dicono qualcosa riguardo a noi. Per me, gli animali ci dicono qualcosa riguardo loro stessi".

A cinque anni dalla retrospettiva al LACMA, a più di sei anni dall'intervista con Lynne Cook, le due *prospettive* - quella dell'opera e quella dell'osservatore - si ritrovano rovesciate, con quel potenziale anticipatorio, quasi profetico, che spesso la pratica artistica porta con sé. Abbiamo assistito, in questi mesi, alle telecamere di sorveglianza che riprendevano le strade svuotate e al lento ritornare degli animali negli spazi disegnati per escluderli. Abbiamo tutti sentito, nel silenzio lasciato dal traffico, il canto degli uccelli che entrava dai balconi e dalle finestre lasciate aperte nel tentativo disperato di non sentirci in gabbia.

Se, come afferma Thater, gli animali non ci dicono qualcosa su di noi ma su di loro, sicuramente le sue opere, in cui da tempo

si intrecciano queste immagini e tematiche, ci dicono qualcosa su di noi, qualcosa di cui non possiamo più ignorare l'urgenza. Nella sua ultima opera, *Yes. there will be singing*, il canto della Balena 52 - troppo basso per essere udito dalle altre balene che quindi non la riconoscono, eppure paradossalmente udibile dagli scienziati che lo hanno registrato - riverbera fra pareti irraggiungibili. L'installazione, inaccessibile al pubblico per tutta la durata della mostra, si affacciava dai computer e dai cellulari attraverso il live streaming della galleria David Zwirner. Il canto della balena, messaggio impossibile, comunicazione interrotta e condannata, diventa così un intimo inno interspecie, delicata frattura nei confini della nostra umanità.

#### La redazione

### INTERVISTA CON DIANA THATER

14 SETTEMBRE 2014

**LC: Penso che dovremmo inquadrare questa discussione tra una specie di manuale introduttivo con tanto di narrazione delle origini ("Diana, sei nata il tal giorno nel tal posto, raccontaci i tuoi primi ricordi...") e un testo indirizzato a un pubblico che già conosce il tuo lavoro - a partire da, diciamo, una discussione sul ruolo di formazione che gli scritti di Gilles Deleuze sul cinema hanno avuto nel plasmare la tua estetica.**

DT: Mi sembra ottimo. Da un po' di tempo però ho qualche problema a discutere di teoria, perché non mi interessa più così tanto. Da giovane, pensavo di avere il totale controllo delle mie idee. Ora penso che siano le mie idee ad avere il controllo su di me, non so sempre in che direzione vadano. Un tempo lo sapevo, o almeno pensavo di sapere dove stavano andando.

#### **È stata un'evoluzione graduale? O una svolta epocale?**

È stata sicuramente un'evoluzione graduale. Più invecchio, meno controllo certe idee e più sento che devo lasciare che sia l'opera stessa a portare avanti il discorso. Quindi, il contrario di "Ora voglio fare qualcosa a partire da questa idea, ora voglio fare qualcosa a partire da quest'altra idea".

#### **Un metodo di lavoro meno programmatico, insomma.**

Assolutamente meno programmatico. Agli inizi della mia carriera, ho provato a costruire una struttura che le persone potessero leggere. Ero pienamente consapevole di risultare didascalica ma, essendo giovane, pensavo che fosse necessario. Volevo che le persone comprendessero il linguaggio con cui stavo lavorando. In ciascuna opera, a cominciare da *Oo Fifi* del 1992, mi sono basata su un linguaggio elementare composto da film e video, che ho poi

frammentato e reso più complesso in modi sempre differenti. E ho inventato il termine *non strutturalista* per descrivere questo processo, dal momento che mi basavo su registi strutturalisti come Hollis Frampton.

Davo molte indicazioni rispetto a come un'opera doveva essere vista e letta. Ora mi sento molto meno impositiva nei confronti degli spettatori e di come dovrebbero fare esperienza del mio lavoro o di come dovrebbero interpretarlo. Sono molto meno didattica nei confronti di questo meccanismo. *China* (1995), per esempio, era estremamente didascalico. L'opera dichiarava "questa è la struttura, la potete comprendere, e questo è il suo funzionamento". Ovviamente, *China* era una riflessione piuttosto complessa sull'idea di un soggetto molteplice - il lupo - ed era costruita come un'opera a 360 gradi. C'era bisogno che vi fossero integrate delle istruzioni su come vederla, altrimenti sarebbe risultata estremamente confusa sia per gli spettatori che per me. Ma ora sono molto più libera nel fare le cose.

A cominciare da *Oo Fofi* e, in un certo senso, concludendo con *China*, ho sviluppato da zero il linguaggio che volevo utilizzare. Dopo il 1995, facendo più esperienza, questo approccio strutturalista è gradualmente svanito. Penso che sia cambiato anche perché sono diventata via via più sicura che il lavoro avesse già dentro una parte di me e che le idee fossero lì.

L'idea sarebbe arrivata comunque, per quanto la struttura potesse diventare com-

plexa. Non c'era più bisogno che spiegassi la costruzione della struttura in sé.

**Fin dall'inizio, ponendo in primo piano le tue basi teoriche, hai messo in evidenza come il pensiero critico stesso possa risultare piacevole. Questa idea, di cui hai parlato in passato, deriva dai tuoi primi studi di storia dell'arte? Prima del master in belle arti presso l'Art Center (College of Design), hai infatti studiato storia dell'arte alla New York University, dove hai preso la tua prima laurea. Questa prima esperienza ti ha portato a capire che preferivi fare arte invece che studiarla?**

Avevo diverse possibilità quando studiavo storia dell'arte. Volevo diventare una medievalista e passare la vita in una biblioteca silenziosa lavorando da sola su dei manoscritti oppure uscire nel mondo come artista ed esprimere le mie idee in modo che tutti potessero vederle, farne esperienza e discuterle. Potevo diventare completamente solitaria o potevo diventare pubblica. Dopo il college mi sono presa del tempo per lavorare in uno studio di architettura e ho considerato l'idea di diventare un'architetta, che è il motivo dell'interesse per lo spazio architettonico in tutti i miei lavori. Poi ho realizzato che non volevo ristrutturare bagni e aspettare fino ai cinquanta o sessant'anni per vedere realizzato un edificio disegnato da me.

Così piano piano sono arrivata alla conclusione che sarei stata un'artista. Come

artista potevo realizzare il mio lavoro immediatamente. Non avevo bisogno di aspettare un cliente che credesse nel mio lavoro; dovevo solo crederci io, e farlo. Potevo realizzarlo dall'inizio alla fine e non semplicemente dare forma a un'idea sotto forma di disegno. Nel momento in cui ho cominciato a lavorare per diventare un'artista, ho cominciato a prendere lezioni alla Parson e alla New School di New York in disegno dal vivo e incisione.

**E cosa ti ha aiutato a fare un salto da un approccio così accademico - nel senso, dall'acquisizione delle tecniche tradizionali che un tempo erano richieste a un'artista - all'interesse per la teoria e per il pensiero critico?**

All'Art Center non si dava importanza solo alla creazione artistica, ma anche alla riflessione sull'arte attraverso teoria e critica, così questo pensiero critico è diventato centrale per me. Mi sono laureata, leggevo Deleuze e Jacques Derrida per le lezioni, ma leggevo la teoria come un romanzo. Non avevo alcuna struttura in fatto di filosofia, quindi prendevo semplicemente delle idee - di solito una frase o due - che potessero andare bene per un progetto su cui stavo lavorando. Come si può notare dalle citazioni che ho scelto per questa pubblicazione, sono le piccole cose che riescono a parlarmi - a volte bastava una frase di Deleuze per ispirare un intero lavoro. Uso la critica e la teoria come una delle mie fonti. Nello stesso modo in cui i

film di John Ford sono una fonte per *Abyss of Light* (1993) e *In compagnia dei lupi* di Angela Carter è una delle fonti di *China*, così il capitolo di *Mille Piani* sul divenire animale di Deleuze e Guattari è un'altra delle fonti per *China*. A volte in una sola opera ci sono fonti diverse che provengono dalla cultura popolare, dalla letteratura e dalla filosofia.

**Hai scritto la tua tesi di laurea sul tema del fantasma, giusto? Eri in qualche modo influenzata dalla lettura degli scritti di Deleuze sul cinema?**

In realtà da *La logica del senso* di Deleuze. C'è un passaggio in cui parla del fantasma come "il risultato di azione e passione... un puro evento". Nonostante mi interessi la definizione tradizionale di fantasma, nel mio lavoro, il fantasma non è l'ectoplasma, ma l'incarnazione dell'effimero - il sogno a occhi aperti. È l'immagine in movimento traslucida fatta di luce e colore che ti circonda e impregna lo spazio con una specie di atmosfera capace di comunicare direttamente con i sentimenti.

L'opera deve avere una presenza come soggetto (e il fantasma è una specie di soggetto) e non deve essere la rappresentazione di un oggetto assente. Allo stesso tempo, produce una sorta di architettura transitoria - uno spazio in cui non c'è differenza fra interno ed esterno: ha una sola superficie che produce uno spazio continuo e ondulatorio. Io volevo creare uno spazio in

cui la proiezione / sogno a occhi aperti si fonde con il nostro essere nel mondo.

**Volevo riprendere qualcosa a cui hai fatto riferimento prima, in particolare che *China* è stata come il culmine di un pensiero più programmatico, di un tentativo di portare la struttura concettuale dell'opera in primo piano, invitando così lo spettatore a partire dal comprendere quella. Le opere che hai realizzato più tardi negli anni Novanta, in particolare *Delphine* (1999) e poi *knots + surfaces* (2001), sembrano appartenere a un ordine diverso, in particolare per la costruzione e l'utilizzo dello spazio che hai adottato in ciascuno di essi. Non sono tenuti a terra dalla gravità come le opere precedenti. Non solo in *Delphine* i delfini sembrano nuotare in quello che ci appare come una distesa d'acqua senza confini, ripresa dall'alto e dal basso, ma le proiezioni si sovrappongono alle pareti, al soffitto e al pavimento dello spazio architettonico in cui l'opera è esposta. Da un punto di vista umano, le api hanno un senso dello spazio particolarmente complicato, sofisticato e multidimensionale. *Knots + surfaces* dà agli spettatori un'idea di quello che potrebbe significare grazie al fatto che nella galleria tu crei qualcosa di analogo al modo in cui loro fanno esperienza dello spazio e, da qui, una speculazione su come altre soggettività possono convivere con le nostre in questo mondo.**

I delfini e le api non si trovano a terra come noi. Quindi ho pensato che ogni lavoro dovesse incarnare le loro caratteristiche specifiche, in modo che potessimo immaginarle. Il lavoro stesso doveva dare corpo al volo o all'assenza di peso in acqua. Non potevo semplicemente rappresentare questi modi di essere del mondo, dovevo in qualche modo rivolgermi a loro. Forse, da qualche parte in queste installazioni c'è spazio per avvicinarsi alla consapevolezza di cosa voglia dire essere una soggettività altra - quasi senza peso a dispetto della gravità.

*China* è stata la prima occasione in cui ho lavorato con gli animali. Da lì, ho cominciato a pensare al dare corpo e alla conoscenza che si acquisisce attraverso il corpo come a elementi vitali dell'opera. Per questo lavori come *Delphine* e *knots + surfaces* sono molto più liberi nel modo in cui utilizzano lo spazio e i colori. *China* è volutamente ancorato al terreno e circondato dal linguaggio del video. Dopo, invece, sono riuscita a sollevare le opere da terra e parlare agli spettatori del peso nello spazio o del peso nell'acqua. Una volta che trovi i limiti del linguaggio, li si possono oltrepassare. Una volta che scopri i confini, li puoi superare.

**Nell'evocativa frase che hai preso in prestito da Deleuze - *the best animals are the flat animals* - c'è l'ammissione che non possiamo, in ultima analisi, comprendere, per quanto profonda-**

**mente possiamo cercare di empatizzare, non ci è possibile entrare dentro altre soggettività. Non accettiamo più la visione cartesiana dell'automa il cui comportamento è dettato da una routine. Oggi sappiamo che gli animali hanno una coscienza, una morale, un sistema di valori estetici e così via. Ora, il rischio è che l'antropomorfizzazione diventi l'alternativa al modello cartesiano.**

Queste non sono le nostre uniche possibilità. È quello che intendo quando parlo di conoscere attraverso il corpo. Con la mente, le uniche cose che possiamo fare sono empatizzare, simpatizzare e antropomorfizzare - questo di solito è il percorso che si fa. Spesso mi chiedono che ruolo abbia l'empatia nel mio lavoro. Io rispondo sempre "Troppa empatia è patologica". L'empatia ti dà troppo potere in una situazione in cui l'altro non può capire e non si cura di essere capito da te. Ma il fatto che il conoscere avvenga proprio attraverso il corpo, come dire - *sentire* i delfini, *sentire* le api - è una cosa completamente diversa, opposta al conoscere a livello intellettuale, o a pensare agli animali attraverso le emozioni, che pure non mi interessa.

La natura e gli animali sono un cluster, un gigantesco, molteplice cluster di - per utilizzare una parola inflazionatissima - *Alterità*. Come vi si accede? Si può provare a entrarci intellettualmente, oppure ci si può entrare attraverso il corpo. Io penso che la via intellettuale sia inibitoria e limitante e alla fine dei conti si dimostri falli-

mentare per una comprensione reale. Non è comunicazione, è dominio.

**E non tiene conto di istinto e intuizione?**

L'istinto e l'intuizione sono forme di conoscenza

**Certamente. Capaci di connettere nozioni profonde e di guidarci più di quello che spesso siamo disposti a riconoscere o accettare. Forse la loro influenza nel momento in cui ci confrontiamo con un'opera d'arte è sempre più riconosciuta, dato che i troviamo un'attenzione crescente nei recenti testi di critica al ruolo del primo impatto nell'incontro con un lavoro.**

Ho sempre pensato che il primo impatto sia il prodotto più interessante di un'opera d'arte. Se cerchiamo una risposta affettiva all'opera, questa non dipenderà unicamente dalla risposta emotiva dello spettatore, ma includerà tanto il corpo quanto la mente. L'istinto e l'intuizione sono anche metodologie di lavoro, non solo risultati. Sei sei abbastanza ricettivo, puoi riuscire a *conoscere* con e attraverso l'istinto. Se sei abbastanza ricettivo quando sei con un gorilla, puoi renderti conto di come percepisce il mondo. Quando incontri dei gorilla, mostri la mano e loro la strofinano, poi si annusano la mano per annusare te. Non prendono la tua mano e la annusano

- sarebbe maleducato. All'inizio ti chiedi cosa stiano facendo, ma se presti attenzione alla fine ti accorgi che in un certo senso si stanno stringendo le mani. Tutti gli animali hanno diverse relazioni affettive con il mondo. Credo che l'intuizione negli umani sia estremamente sottovalutata nella pratica artistica. Si ritiene che non sia più importante. Per me, l'intuizione è una conoscenza immediata che deriva da tutto quello che hai imparato attraverso il tuo corpo. Tutto quello che hai conosciuto a livello fisico, o che hai provato, rimane dentro di te. E quando rispondi a qualcosa intuitivamente, stai rispondendo grazie a un intero corpus di conoscenze a cui hai un accesso immediato; solo successivamente ricorri a una più complicata concatenazione di pensieri.

***Gorillagorillagorilla ha introdotto un altro genere di considerazioni rispetto a Delphine e knots + surfaces? Sia perché i gorilla sono così simili agli esseri umani, sia per le condizioni in Camerun, dove li hai incontrati. E se sì, come si sono tradotte nella forma che ha preso il lavoro?***

Io lavoro sempre con prospettive simultanee e molteplici - sia letteralmente, nell'installazione, sia metaforicamente, nell'immagine. Se sono interessata sia all'animale che all'umano, devo adottare moltissimi punti di vista allo stesso tempo. Nell'opera dedicata ai gorilla, ho preso in considerazione tre prospettive.

I gorilla che ho filmato vivevano in un rifugio; erano stati tutti salvati dal bracconaggio e vivevano in grossi recinti circondati da recinzioni elettrificate. I recinti servivano tanto per tenere fuori i braccanieri quanto per tenere dentro gli animali. Tutti intorno alle recinzioni c'erano delle torri altissime costruite dalla BBC in modo che i cameraman potessero arrampicarsi e da lì filmare dentro i recinti, così che i gorilla sembrassero liberi nella foresta. Li ho filmati in quel modo, imitando lo sguardo del National Geographic. E poi li ho filmati attraverso le recinzioni, con le torri visibili in alcune riprese, per mostrare che i gorilla erano in realtà imprigionati dietro i fili.

Ero lì con un primatologo, quindi il terzo punto di vista era lui che parlava dei gorilla. Su uno degli schermi, che non ha audio, si vede questo scienziato che parla e gesticola con dietro un gorilla nel recinto. Il motivo per cui il video è silenzioso è perché hai presente il linguaggio che usa - quello che i primatologi usano per spiegare tutte quelle cose sui gorilla che abbiamo sempre sentito nei documentari. Volevo che fossero presenti tre prospettive: l'animale "libero", l'animale in gabbia e poi la prospettiva dello scienziato sull'animale.

***Vuoi quindi prendere le distanze da ogni possibilità di lettura che possa proporre il binomio natura-cultura attraverso il riconoscimento che la natura non è qualcosa di distaccato, prefissato o finito a cui gli esseri umani si rivolgono?***



**no grazie a una serie di sistemi disciplinari? O piuttosto intendi dire che esiste una tensione tra la natura identificata come oggetto di studio e il nostro apporto nell'atto di studiarla; e che la sua radicale alterità incide sulla possibilità stessa di affrontarne lo studio. Una frase spesso citata di Emerson suggerisce che questo non sia un un modo di comprendere nuovo, appartenente solo alla teoria critica più recente, ma che questo modo influenzi da tempo alcuni filoni del pensiero americano: "La natura è una disciplina del comprendere nell'ambito delle verità intellettuali. Il nostro contatto con gli oggetti sensibili è un costante esercizio nelle necessarie lezioni sulla differenza, la somiglianza, l'ordine, l'essere e l'apparire, la progressiva sistemazione, l'ascendere dal particolare al generale (Ralph Waldo Emerson, *Natura*, 1836)."**

Se ci rivolgiamo al mondo naturale come a qualcosa la cui definizione è fissa, lo possediamo. Questo è l'atteggiamento prevalente degli esseri umani. Il motivo è molto semplice - mitiga la paura. Ma la creazione di un binarismo natura-cultura non ci protegge davvero dalle nostre vulnerabilità. Le placa e basta. La comprensione della nostra vulnerabilità di fronte alla natura e il desiderio di imparare le sue lezioni sulla "differenza" (come suggerisce Emerson nella citazione) può condurci verso un luogo molto diverso e più produttivo. Come viene chiarito in *gorillagorillagorilla*, c'è uno spazio e un tempo intermedio che noi

(umani e animali) possiamo occupare insieme, il cui mezzo è l'istinto e la cui influenza va ben oltre la semplice emozione.

**Rimonterai completamente *gorillagorillagorilla* per presentarlo all'Aspen Art Museum (in contemporanea alla mostra al LACMA, occasione di questa intervista n.d.r.). Questo è dovuto al fatto che il particolare spazio espositivo delle istituzioni che hanno commissionato il lavoro - il Museo di Storia Naturale di Londra e la Kunsthhaus di Graz - erano molto spaziosi, amorfi, ma estremamente connotati?**

Sì. Peter Pakesch, con cui avevo già collaborato, mi aveva chiesto di lavorare con lo spazio della Kunsthhaus Graz senza alcun tipo di intervento architettonico. Ovviamente io ho risposto "certo, ce la posso fare". Quindi mi sono dovuta confrontare con una situazione estremamente complessa. Per poter agire all'interno di quello spazio così predominante, l'opera doveva essere leggermente fuori controllo. Così ho permesso che fosse un po' più selvaggia e meno curata di, ad esempio, *Delphine*. Era questione di mescolare l'immagine del selvaggio con l'immagine della gabbia e l'immagine dell'umano che riflette sul selvaggio. L'opera permette che ci sia libertà solo quando il montaggio sfugge al controllo. Ha funzionato bene a Graz, dove la mostra si svolgeva in un'enorme gabbia - le pareti interne della Kunsthhaus sono una rete metallica. Ma dal momento che ho realizzato

che in quella forma avrebbe potuto essere esposta solo lì, lo sto montando nuovamente, in modo che possa inserirsi in altri spazi e risultare ancora comprensibile.

**Stai cercando lo stesso tipo di flessibilità che hai raggiunto con *Delphine* (che è stato prima esposto nella galleria ottocentesca del Museo di Storia Naturale di Pittsburgh, poi nel museo modernista di Brema e poi, molti anni dopo, di nuovo a Brema, questa volta in una chiesa settecentesca)? Lo spazio della Kunsthaus di Graz, uno spazio che è stato paragonato a un blob futuristico, non ha invece muri lineari o dritti e quindi richiede soluzioni completamente diverse da quelle di qualsiasi spazio in cui tu abbia mai lavorato o esposto. Fra i tanti cataloghi, quello che ha prodotto Graz secondo me si differenzia perché ha una lunga serie di immagini presentate come emorragie che si diffondono su due lati e sono accompagnate da un indice lungo la base delle pagine. Il libro non è una documentazione convenzionale del lavoro. Diventa quasi una forma alternativa dell'opera, con un altro medium. Questa forma è stata in qualche modo motivata dal desiderio di dare a *gorillagorillagorilla* un'altra vita sulla carta stampata?**

Mi rendo conto che pochissime persone riescano in realtà a fare esperienza del mio lavoro. In fin dei conti, l'arte è la presenza del corpo *all'interno* dell'installazione. Quindi, si deve fare esperienza di qualcosa

attraverso un libro, dev'essere un testo o una struttura che permettano di accedere all'opera. Per i miei primi cataloghi ho scritto, e ho fatto interviste per i miei libri. Per alcuni dei miei libri ho anche elaborato la struttura delle immagini. Per *gorillagorillagorilla*, ho inserito una sequenza di fotografie che comincia con il gorilla libero e termina con il gorilla in gabbia. C'è un indice lungo il bordo inferiore della pagina che contiene altre informazioni, come la localizzazione e le caratteristiche del gorilla, e la spiegazione del titolo dell'opera, che è il nome umano del gorilla.

#### **Secondo la classificazione di Linneo?**

Esatto. Hanno una formulazione trinominale secondo cui tutti e tre i nomi sono uguali - il gorilla delle pianure occidentali è di genere Gorilla, di specie gorilla e di sottospecie gorilla. Quindi è *Gorilla gorilla gorilla*. Ho trovato molto poetico il triplo nome.

**In diversi testi e interviste hai parlato di come gli indici possano essere descritti come una narrazione in potenza, dal momento che offrono gli strumenti per creare una narrativa - che sia l'indice lungo il bordo della pagina nel catalogo di Graz o, in una precedente pubblicazione per il Witte de With a Rotterdam, un indice che occupa la copertina e la retrocopertina del libro. Quando si scorre un indice, si può avere**

**un senso del contenuto, come una serie di punti che possono essere connessi rizomaticamente - cioè in una rete piuttosto che in un discorso lineare. Gli indici producono una narrazione alternativa rispetto a un normale svolgimento lineare e sequenziale.**

Questo è proprio quello che amo degli indici. Ho sempre letto di storia e di teoria attraverso gli indici. Dal momento che non sono né una storica né una teorica, e non sono necessariamente nemmeno una pensatrice lineare, è molto difficile per me leggere documenti di questo genere. Leggo l'indice, individuo dei punti nodali, e vedo come si connettono l'uno all'altro. Sfoglio alcune pagine, trovo le frasi che mi interessano, e poi torno all'indice per riuscire a metterle in connessione con altri elementi di riferimento. Per esempio, vado all'indice di un libro e cerco la parola "animale". Poi vado a tutte le pagine che l'indice indica e leggo quello che l'autore aveva da dire riguardo agli animali, e poi lo incrocio con altri riferimenti. In questo modo, trovo altri nodi connessi con "animale" e ricomincio da capo a fare riferimenti incrociati. Così mi muovo nel testo in modo molto personale, costruendo una metodologia di lavoro diversa e non lineare.

**Anni fa, quando nella struttura delle tue opere mettevi ancora in primo piano l'elemento concettuale, in un'intervista con Carolyn Reese hai sbottato, con quello che io interpreto come un tono**

**di esasperazione al limite dell'irritazione: "Mi chiamano *quella degli animali*". Ora che i costrutti teorici forniscono il terreno su cui si costruisce l'opera piuttosto che il filtro attraverso il quale la leggiamo, gli animali giocano un ruolo diverso nel tuo lavoro. A differenza degli animali addestrati professionalmente che hai impiegato in *China*, per esempio, gli animali su cui ora ti focalizzi possono essere oggetto di abusi o appartenere a specie in via di estinzione, come in *gorillagorillaillagorilla*. In una delle tue ultime opere, *Chernobyl*, emerge un altro tipo di relazione, cioè come la storia umana abbia il suo contrappunto nei cicli naturali; cicli naturali che sono stati permanentemente alterati dall'intervento umano all'interno dell'*habitus* animale. In *Chernobyl*, assistiamo non solo alla decadenza del sistema socialista del Ventesimo secolo, ma anche a una catastrofe ambientale ed ecologica. Una serie di questioni completamente nuova che si è affacciata alla tua pratica.**

Con *Chernobyl*, ho pensato di potermi guardare all'Antropocene. Ma il percorso è stato lo stesso che per molti altri dei miei soggetti: attraverso libri e articoli di giornale. Stavo leggendo libri sulla storia dell'Unione Sovietica - la Russia, la rivoluzione, l'Ucraina - quando ho trovato degli articoli su Chernobyl e, in particolare sul ritorno degli animali nella zona di esclusione, sviluppo che veniva interpretato dal governo ucraino come salutare. Gli scienziati san-

no invece che gli animali non stanno tornando negli stessi numeri di un tempo e che il governo ucraino sta solo cercando di usare questo fenomeno come attrazione turistica. Invece di fare chiarezza, hanno sviluppato una narrativa fuorviante sugli animali che tornano e sull'area che quindi risulterebbe sicura. C'è un'apparenza di sicurezza, ma gli animali non stanno certo prosperando. Mi interessava il fallimento del sistema scientifico, il fallimento del sistema politico, il collasso di un sistema naturale a causa di una catastrofe dovuta agli uomini - e come tutte queste cose creino una rete al cui interno gli animali spaziano o vengono introdotti, come i cavalli di Przewalski. Devono trovare una terra o uno spazio aperto in cui vivere.

Così, come mi chiamavano "l'artista degli animali", ora vorrebbero che fossi l'artista dei disastri. Mi hanno chiesto di andare a Fukushima e nella ZDC (Zona Demilitarizzata Coreana), due posti incredibilmente pericolosi - uno è contaminato da radiazioni, l'altro è interamente minato. Ho cominciato a pensare che stessero cercando di uccidermi. "Mandiamo Diana nelle zone più pericolose che riusciamo a trovare e diciamole di cercare un'alce". Ovviamente questo non è quello che sono, così come non ero "l'artista degli animali". L'etichetta di artista degli animali mi faceva particolarmente arrabbiare, perché era un modo di ridurre un'artista donna a un'adolescente che ama i gattini e i cavalli.

**Un rimando ugualmente superficiale connette *Chernobyl* e Tarkovsky. Negli anni Ottanta, *Stalker* è diventato un film di culto. La sua visione malinconica e post apocalittica sembrava confermare idee romantiche su alcuni sistemi politici. A me non sembra che il tuo *Chernobyl* sia pervaso di una malinconia romantica, anche se definire il tono generale dell'opera mi risulta difficile. Certamente non è ottimistico. Non vediamo animali che prosperano, ma animali che sopravvivono; mentre, al contrario, le strutture fatte dall'uomo - il teatro e la scuola - sono in decadenza. Mi piace davvero il modo in cui queste antinomie sono sospese, mantenute in tensione nella stessa proposizione, senza che vengano offerte risposte o soluzioni. Invece che proporre una storia di trionfale resurrezione, *Chernobyl* lascia che gli spettatori calibrino da sé le possibilità.**

Questo è ciò che mi auguro per ognuna delle mie opere. Spero che sia chiaro che la loro prospettiva non è affatto romantica. E non è nemmeno malinconica o funebre, ma è una proposta da lanciare nel mondo: "Cosa significa considerare queste condizioni così come sono state definite in un'opera d'arte?". Quando ho allestito questo lavoro per la prima volta a Hauser & Wirth, ho tenuto un intervento riguardo all'opera e Iwan Wirth mi ha chiesto "Diana, quindi tu sei una pessimista o un'ottimista?" e io gli ho risposto "Sono un'ottimista perennemente delusa". Penso che *Cher-*

*nobyl* sia il risultato di questo amareggiato ottimismo. Cerco cose che immagino, ma che non sempre ci sono davvero. Quando sono andata a Chernobyl, avevo una visione: avrei fatto una ripresa di cavalli selvaggi che camminavano per la strada di una città abbandonata. Anche se sono riuscita a fare alcune versioni di quella ripresa, alla fine si è persa nella mia testa nel momento in cui mi sono totalmente aperta alla situazione complessiva.

**Ciò che quella ripresa, come previsione, aveva rappresentato nella tua mente, non è stato confermato da ciò che hai trovato lì?**

No, affatto. Sia in termini di idea che in termini di luogo Chernobyl è molto complessa. Ci sono significati che possono essere resi con un'immagine, ma non Chernobyl.

**In *Chernobyl* ci lasci a negoziare la specificità di una situazione storica; mentre in altre opere la tua proposta prende una piega più fantascientifica. Quando dico fantascienza penso più ai mondi che evoca Philip K. Dick piuttosto che quelli di Stanislaw Lem, per esempio. In Dick, troviamo mondi abbastanza vicini al nostro, tranne, a volte, per una differenza fondamentale - rispetto invece ai mondi interstellari futuristici, a eoni di distanza, prefigurati da Lem. Le opere di Dick mi sembrano più pro-**

**positive: cosa sarebbe successo, come sarebbe andata se fosse cambiata quella piccola cosa? Queste situazioni, che potrebbero essere verificate o si potrebbero verificare presto, ci permettono di ripensare le scelte che stiamo facendo ora.**

Sì, la fantascienza ci permette di farlo, e permette agli animali di avere poteri soprannaturali. Il fatto è che gli animali quei poteri li hanno già. Per esempio, gli scarabei stercorari - sto facendo un'opera sugli scarabei stercorari in questo momento - si orientano usando le stelle. È meraviglioso. A noi sono serviti secoli di scienza e navigazione degli oceani per riuscirci e loro lo fanno ogni giorno da milioni di anni.

**Eppure l'idea che dei piccoli coleotteri abbiano queste capacità straordinarie è talmente assurda da far pensare a un personaggio da fantascienza.**

E infatti intitolerò l'opera *Science, Fiction!*

**Davvero?**

Sì. Inizialmente avevo creato un modello utilizzando un'animazione della Via Lattea fatta dalla NASA e avevo inserito degli scarabei stercorari tra le stelle. L'ho mostrato a T. Kelly Mason che mi ha detto: "Sembra la copertina di un libro di fantascienza". Come sai, amo la fantascienza. La

mia sceneggiatura *Electric Mind* è fantascientifica. È un genere in cui si possono costruire altri tipi di mondi. Ed è anche un luogo in cui la condizione femminile può essere rivisitata...

**Ed è possibile acquisire agentività. L'altra nuova opera a cui stai lavorando prende una direzione molto diversa. Mi hai descritto una ripresa che hai recentemente girato in India che mostra un tempio induista che è stato abbandonato o distrutto.**

Il soggetto principale è la facciata di un tempio induista costruito su una scogliera (in realtà non ci si può entrare *dentro*). Fa parte di un complesso di templi ancora in uso, e va a formare l'angolo di tutto il complesso, che ospita anche una scuola per Bramini e un tempio dedicato a Hanuman, il dio scimmia indiano. Si può entrare in altri templi, ma questo è soltanto un intricatissimo muro con dentro quello che sembra essere un ingresso. È completamente appiattito contro la parete rocciosa con un interno molto poco profondo in cui non è possibile entrare perché davanti alla facciata c'è una vasca artificiale piena d'acqua. Nei giorni sacri le donne possono andare a farci il bagno.

Come molti altri templi in India, questo è abitato da scimmie. Sono andata lì sperando di riuscire a filmarle nel tempio del dio delle scimmie. Perché no? Penso che gli animali, come gli umani, dovrebbero venerare divinità simili a loro. Sono ter-

ribilmente intelligenti e hanno un'altissima opinione di loro stesse - quindi perché non venerare il proprio doppio? Penso di affrontare ogni mia ripresa nello stesso modo. Ho una specie di visione della ripresa ideale e vado sul luogo con quella ripresa ben chiara in mente, ma quando ci arrivo mi accorgo che non è possibile e che quello che pensavo fosse importante non lo è più. Quindi lascio perdere la "ripresa ideale" e comincio a filmare quello che vedo.

Quando sono andata in India - la stessa cosa della visione dei cavalli che camminavano per le strade di Chernobyl - pensavo che avrei potuto filmare le scimmie all'interno del tempio, ma non c'era un vero interno. In quel momento per me la cosa più importante è diventata la facciata del tempio, perché è falsa, è la promessa disattesa di un interno. L'architettura del tempio è poi diventata molto importante per l'installazione di questo lavoro, che sto pensando di chiamare *Life is a Time-Based Medium* (che è una cosa che mi ha detto Jason Smith in una mail). Si potrà camminare dentro al tempio proiettato sulle pareti della galleria attraverso uno degli ingressi e ci si ritroverà in un interno pieno di scimmie.

**Puoi dirmi qualcosa di più? Quali, tra le caratteristiche delle scimmie Rhesus, le rendono perfette per gli scienziati?**

Penso che sia la loro somiglianza agli

umani, sia a livello di cromosomi che a livello sociale. Le loro relazioni sociali per me sono la cosa più importante - il fatto che vivano in famiglie, come i delfini e gli umani. Mi interessano enormemente gli animali che ci assomigliano dal punto di vista sociale - probabilmente il motivo opposto a quello per cui interessano così tanto agli scienziati. Per loro, gli animali ci dicono qualcosa riguardo a noi. Per me, gli animali ci dicono qualcosa riguardo a se stessi. Penso che per noi sia di grande valore poter imparare a vedere il mondo insieme ad altri esseri viventi, a guardare *con loro* invece che guardare *loro*. Penso che sia possibile imparare quanto serve attraverso l'osservazione e l'incarnazione di un punto di vista - non attraverso la vivisezione, la tortura e la cosiddetta analisi.

Ma tornando al sociale: i lupi, che vivono con le loro famiglie, i delfini, che pure vivono in gruppi famigliari, i gorilla, gli scimpanzé, le scimmie Rhesus - hanno tutti complessi sistemi sociali che continuano ad affascinarmi e che, nella loro "umanità" continuano a sorprendere gli umani. Nonostante gli sforzi degli attivisti, vengono fatti ancora terribili esperimenti sui macachi. Harry Harlow, il più grande "cattivo" degli scienziati, ha realizzato forse il più famoso esperimento su una scimmia Rhesus: l'esperimento della madre di pezza / madre di filo metallico. Ha dato a un cucciolo un sostituto della madre fatto di pezza o una madre "fredda" fatta di filo metallico ma capace di procurargli del cibo. Il cucciolo ha scelto la madre di pezza, pre-

ferendo il calore al nutrimento. Harlow ha poi chiamato questo esperimento di tortura su una scimmia "Sulla natura dell'amore". È una farsa scientifica. E una tragedia. Mi interessava questa doppia identità della scimmia Rhesus che può essere sia oggetto di questi esperimenti disgustosi, sia un essere sacro.

### **Come sono anche le mucche in India?**

Esatto, come le mucche. Le città indiane sono piene di mucche che girano libere e di scimmie che rubano. Dal momento che sono entrambi animali sacri, per lo più le lasciano stare.

**Partendo da quello che mi avevi detto prima di partire per le riprese, avevo iniziato a fantasticare sulle strutture sociali che queste scimmie creano, riflettendo intanto sugli ordini religiosi e sulle comunità.**

Esatto. La tua fantasia sulle scimmie era esattamente la stessa che avevo io. Avevo immaginato un tempio vuoto, completamente abbandonato e pieno di scimmie che adorano un dio scimmia.

**Un nuovo ordine mondiale - uno che può appartenere a questo mondo, non a un ipotetico paradiso futuro.**

Il *mio* nuovo ordine mondiale. Non mi

piacciono le religioni. Ma se dovessi averne una, vorrei una religione con divinità animali.

**Interview with Diana Thater,  
September 14, 2014 by Lynne Cooke**

**First published in Diana Thater: The  
Sympathetic Imagination (Los Angeles:  
Los Angeles County Museum of Art  
and New York, London and Munich:  
DelMonico Books/Prestel, 2015).**

**Text © Museum Associates/LACMA**

**Traduzione di Valentina Avanzini**





Installation view of *Diana Thater: The Sympathetic Imagination*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2015  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner  
Photo: Fredrik Nilsen

Installation view of *Taking Place*, The Temporary Stedelijk, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2010  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner

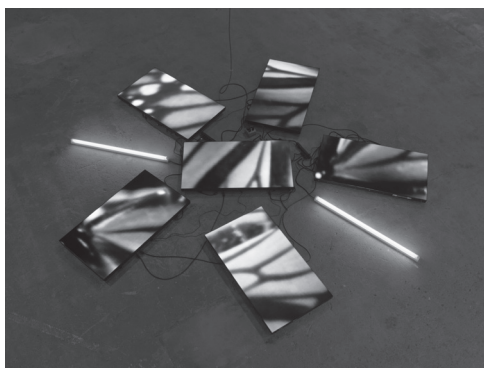


Installation view of *Diana Thater: Keep the Faith. A Survey Exhibition*, Kunstmuseum Bremen, Germany, 2004  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner  
Photo: Roman Mensing



Installation view of *Diana Thater*,  
The Watershed, Institute of  
Contemporary Art, Boston, 2018  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner  
Photo: Kerry McFate

Installation view of *Diana Thater*,  
The Watershed, Institute of  
Contemporary Art, Boston, 2018  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner  
Photo: Kerry McFate



*Installation view of knots + surfaces*  
Dia, Chelsea  
2001  
© Diana Thater  
Courtesy the artist and David Zwirner  
Photo: Fredrik Nilsen