

LORNA MACINTYRE

Alessio Ascori

La poesia è una sostanza volatile. Difficile afferrarla. Si può cercare di circoscriverla, semmai, di avvicinarsi al suo centro procedendo per tentativi. Che è poi quello che cerca di fare questa intervista a Lorna MacIntyre, artista scozzese nata nel 1977 della quale ci siamo innamorati. Se parliamo di lei in termini di poesia, non è solo perché il titolo della sua ultima personale alla galleria Kamm di Berlino (2006, un'altra è attesa per l'aprile di quest'anno) era tratto da un poema di Apollinaire, o perché fra le sue letture recenti figurano Pound e Mallarmé. Ma perché il fragile e prezioso equilibrio che crea nelle sue installazioni fra oggetti trovati e fotografie, riferimenti all'arte classica e piccoli frammenti del mondo naturale, ci sembra appartenere all'arte dei poeti.

La tua ultima mostra alla galleria Kamm di Berlino deve il suo titolo (*The Sun Puts his Arm Right Through The Window*) a una poesia di Apollinaire; un'opera esposta nel 2007 alla galleria Mary Mary di Glasgow si intitola *Say All the Poets*, come un verso del poeta portoghese Pessoa (in quel caso, è stato detto perfino che tu avevi "distillato l'essenza della poesia in forma visiva"). Sembra che la poesia sia un riferimento significativo per il tuo lavoro. Cosa mi puoi dire a riguardo? E circa il rapporto fra poesia e arti visive? Ho la sensazione che la poesia sia sempre più influente nel mio lavoro, benché la mia conoscenza di essa sia, mi sembra, quella di una principiante. Sto leggendo alcuni poeti di fine Ottocento-inizio Novecento, ultimamente: Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, figure associate alla comparsa del Simbolismo. Ho la sensazione che ci sia un parallelismo con quanto sta accadendo nel mio lavoro – l'uso di metafore visive, la potenzialità degli oggetti. Sono consapevole anche del parallelismo a livello strutturale con ciò che sto facendo in alcune composizioni scultoree – comporre elementi che talvolta cozzano l'uno con l'altro e si contraddicono, oppure creano una catena di nessi, o un po' di entrambe le cose. In *Say All the Poets* ho cercato, in via sperimentale, di rendere questa associazione molto letterale, usando un verso di Pessoa come punto di partenza per la struttura del lavoro e i suoi elementi. Per quel che riguarda la personale alla galleria Kamm dell'anno

scorso, il titolo (*The Sun Puts his Arm Right Through The Window*) era diventato una specie di filo che collegava tutte le opere, ma in modo molto più sciolto.

C'è una narrazione nella composizione delle tue mostre (così come nella struttura interna di molte tue opere) che suggerisce un parallelo con la letteratura in generale, e specialmente con un tipo di approccio frammentato e non lineare al racconto. Il mio interesse per la narrazione non lineare risale a un po' di tempo fa. La mia tesi universitaria riguardava la letteratura postmoderna e il modo in cui in essa viene attraversata la linea di demarcazione fra autore e personaggio – consideravo autori come Alasdair Gray, Gabriel Garcia Marquez, John Fowles, Kurt Vonnegut. Questa specie di confine invisibile fra artista e opera è qualcosa che sento importante mentre creo un'opera. Per qualche tempo sono stata affascinata dalle fotografie di artisti accanto alle loro opere e le inserivo nei miei collage. Ora, quando lascio le mie impronte su un pezzo di rame, o un segno accidentale creatosi in camera oscura nella stampa definitiva di una fotografia, credo sia un modo di attraversare un po' questo confine.

I critici hanno spesso sottolineato l'interesse del tuo lavoro per il rapporto fra uomo e natura, che sembri considerare simpatetico,

basato sull'affinità e sullo scambio – per esempio, è stata spesso notata una "personificazione" degli oggetti. Potresti parlarne in modo più approfondito?

Quello che mi interessa quando "personifico" gli oggetti naturali, il dipinto, li trasformo in qualcos'altro, è il punto di intersezione fra ciò che è controllato dall'uomo e ciò che sfugge al nostro controllo. Cerco anche di creare, in modo giocoso, la sensazione di un personaggio in qualcosa di inanimato. In senso più ampio, non percepisco la natura come separata da noi, sono più interessata al modo in cui essa è parte di noi.

Fai spesso uso di immagini e oggetti trovati, cose che raccogli in giro (fotografie, fotocopie, rami, foglie, manufatti) e includi nelle tue installazioni. Dove le trovi? Come le scegli? Come integri questi "corpi estranei" nell'organismo della mostra? E cosa puoi dirmi del processo di selezione dei materiali, che immagini estremamente attento e ponderato?

Penso che funzioni in modo diverso per le singole opere, e in modo diverso per le fotografie e gli oggetti naturali. Come i materiali naturali vengono inclusi nell'opera è una questione di precisione, ma il processo di selezione è molto più intuitivo. Con loro, entra nel lavoro un elemento di casualità – è una decisione istintiva quella che ti fa scegliere una pietra su una spiaggia. La



This page: *Light in the Darkness*, 2007 - Courtesy: the artist and Galerie Kamm, Berlin; next page: *Antlion Sculpture*, 2007 - Courtesy: the artist and Galerie Kamm, Berlin

collocazione precisa degli elementi forma a creare equilibrio, ma l'azione originaria è spesso diretta e impulsiva. In un paio di lavori, il tipo esatto di materiale scelto gioca un ruolo più significativo. In *S*, la pietra usata è la serpentina, come punto di connessione linguistica e visiva con la forma e il titolo dell'opera. In *Specular Composition 2*, si tratta di una pietra che chiudeva un tumulo funerario dell'Età del Ferro, e introduce un punto di collegamento storico in una scultura che trae molta ispirazione dalle più antiche fonti storiche. Con le fotografie e le fotocopie, la selezione tende a essere ogni volta più precisa. Per esempio, in *And the World Is What Creates Art, Not the Mind*, le fotografie del pavone e del fiore sono state usate come strumenti per creare un collegamento linguistico, visivo ed espositivo con la pigna sul suo piccolo basamento e con la struttura generale dell'opera.

Fra i molti riferimenti che citi c'è anche Borges. Così, viene spontaneo pensare al simbolo del labirinto che si trova al cuore della sua poetica ed è altrettanto presente nel tuo lavoro, in qualche modo – nel senso di un approccio alla composizione mirato a suscitare nello spettatore la sensazione di essersi perduto. Cosa ti interessa in questa sensazione di disorientamento? E che cosa c'è al centro del tuo "labirinto"? Non sono interessata a far sì che lo spettatore si perda, o ad essere intenzionalmente oscura. Al tempo stesso, non sono interessata a singole narrazioni o a interpretazioni didattiche. Sono felice di lasciare qualcosa di indeterminato, e che gli spettatori siano liberi di muoversi e di trovare il loro significato. In studio, cerco di accompagnare l'opera, anziché guidarla. Sembra spesso che abbia una specie di impulso proprio, abbastanza indipendente da me. A sua volta, questo impulso sembra creare la sua stessa forma, ripiegarsi su di sé. È qualcosa a cui pensavo riguardo alla struttura di base di *Silver Lining (Allegorical Figures)* e *Such Objects Do Not Occur In Nature*, la linea di un corso di pensiero.

Un principio presente in molte delle tue opere fotografiche, e che può essere fatto risalire al concetto tradizionale di composizione, è la simmetria. Perché applichi un criterio compositivo così rigoroso a installazioni che, al contrario, sembrano essere

caratterizzate da una spiccata instabilità narrativa? Me ne parlerei in modo più approfondito?

Penso che sia qualcosa che torna a collegarsi all'invisibile confine fra artista e opera di cui parlavo prima. Sento che c'è una dicotomia fra il pensare l'opera e farla – esserne al di fuori e al di dentro, e il modo in cui rispecchia ciò che succede nella festa. Quando uso forme doppie, o sfrutto gli angoli, o le immagini speculari, si tratta di un aspetto dell'interesse più generale per la dualità, ancora una volta una forma di riferimento del processo a se stesso. Con le immagini speculari, la cosa è iniziata con un errore in camera oscura. Non ne usavo una da anni, e ho inserito il negativo nello sviluppatore al contrario. Questo genere di errori sembra spesso più interessante del risultato pianificato, e perciò cerco di mantenerli nell'opera, o di contare sui momenti in cui qualcosa accade per caso.

Che progetti hai per il futuro?

Per quanto riguarda l'immediato futuro, ho cominciato a lavorare alla mia seconda mostra alla galleria Kamm, in primavera. Il titolo, tratto da un romanzo di fantascienza di Ursula K. Le Guin, è *The Word For World Is Forest*. Circa il lungo termine, spero di passare un po' di tempo a lavorare da qualche parte lontano da Glasgow. È un bel posto per viverci, ma penso che sarebbe bene scompiagare un po' le cose – andarsene e lasciare che nuovi influssi entrino nel lavoro.

Poetry is a volatile substance. It's hard to catch it, rather one can try to circumscribe it, to draw closer to its core by trial and error. Which is exactly the purpose of the following interview with Lorna Macintyre, a Scottish artist born in 1977 whose work we really love. If we speak about her in terms of poetry, it's not only because the title of her last solo exhibition at the Kamm gallery in Berlin (2006, and another one is upcoming in April) was drawn from

a poem by Apollinaire; nor is it only because among her recent readings we find Pound and Mallarmé. It is especially due to the fact that the fragile and precious balance she originates in her installations between found objects or pictures, the several references to classical arts, and the fragments from the natural world, seems to belong to the art of poets.

Your last exhibition at the Galerie Kamm in Berlin owes its title (*The Sun Puts His Arm Right Through The Window*) to a poem by Apollinaire; a work exhibited in 2007 at the Mary Mary gallery in Glasgow is titled *Soy All The Poets*, like a line of the Portuguese poet Fernando Pessoa (in this case it was even told that you "distilled the essence of the poem into visual form"). It seems that poetry is a significant reference for your work. What can you tell me about it? And about the relationship between poetry and the visual arts?

Poetry feels like it's of increasing influence in my work, although I feel like a bit of a beginner in my knowledge of it. Lately I've been reading a few late 19th, early 20th century poets; Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, figures associated with the emergence of symbolism. It feels like there are some parallels here with what's happening in my work—in the use of visual metaphors and the potentiality of objects. I'm also aware of a kind of structural parallel with what I'm doing in some sculptural compositions—the composition of elements which sometimes jar and contradict each other, or create a chain of connections, or a little of both. In *Soy All The Poets* I tried to make this relationship very literal as an experiment, using a line from a Pessoa poem as the starting point for the structure and the elements in the work. With the show at Galerie Kamm last year, the title (*The Sun Put His Arm Right Through the Window*), became a kind of thread that connected all the works in the show in a much looser way.

There is a narrative in the setting and composition of your exhibitions (as well as in the inner structure of many of your works) that suggests a parallelism with literature in general—and especially with a kind of fragmented and non-linear approach to narration. What can you tell me on this subject?

This interest in non-linear narrative goes back a long way. As an undergraduate I wrote my dissertation on postmodern literature and the kind of boundary crossing between author and characters that goes on within it—I was looking at authors like Atsuhiko Gray, Gabriel Garcia Marquez, John Fowles, Kurt Vonnegut. It's something that feels relevant for me in the process of making work, this kind of invisible boundary between the artist and the work. For a while I was fascinated by photographs of artists together with their work and was incorporating them in collages. Now when I leave my fingerprints on a piece of copper, or leave an accidental mark that has happened in the darkroom in a final print, it feels like a way of crossing this boundary a little.

Something that has been frequently stressed by the critics is the concern of your work for the relationship between man and nature, that you seem to regard as empathetic and based on affinity and exchange—for instance, a 'personification' of objects has been oftentimes noticed. Would you like to explain this more in depth? In personifying natural objects, painting them, turning them into something else, I'm interested in this point of intersection between something controlled by human hand and something out with our control. I'm also trying to create a sense of character in something inanimate in a playful kind of way. In a broader sense I don't feel that nature is separate from us, I'm more interested in how it is a part of us.

You often made use of found objects and images, stuff that you collected around (photographs, Xeroxes, branches, leaves, artifacts) and included in your installations. Where do you find them? How do you pick them out? How does the integration of these "foreign bodies" in the organic-like structure of the exhibition work? And what can you tell me about the process of choosing the materials to use, that I imagine to be extremely careful and weighed?

I think this works a little differently in individual pieces, and differently with photographs than with natural objects. How the natural materials are incorporated into the work is a matter of precision, but the process of selecting them feels much more intuitive. There is an element of chance that comes into the



Mary Mary

MOUSSE / LORNA MACINTYRE / PAG. 54



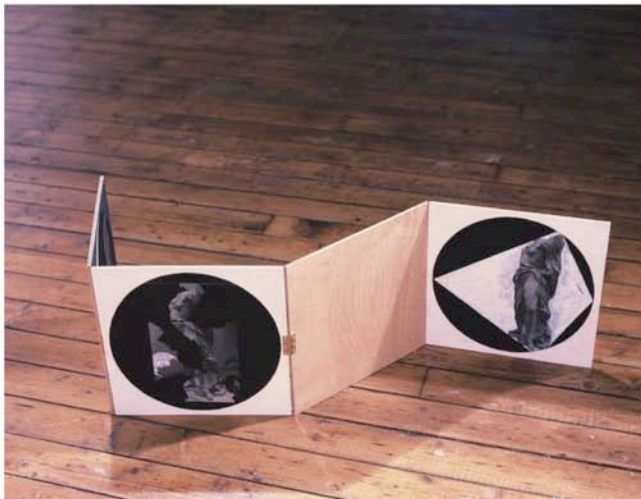
work with them - which stone you pick up on a beach is an instinctive decision. The precise placement of such elements balances this out, but the original action is often a very direct, unmediated one. In a couple of works the exact type of material chosen plays a more significant role. In *S* the stone is serpentine, as a point of linguistic and visual connection to the shape and title of the work. In *Specular Composition 2* it is a capping stone from an iron age burial cairn, introducing this historical point of connection in a sculpture which borrows a lot of inspiration from early historic sources. With the photocopies and photographs it tends to be a more precise selection every time. For example, in *And the World Is What Creates Art, Not the Mind* the peacock and flower photographs are used as a way of creating a visual and linguistic connection of display with the pine cone on its tiny plinth and the structure of the work itself.

Among the several references you cited is also Borges. So it's natural to think of the symbol of the labyrinth that is at the core of his poetics and is somehow present in your work as well—in the form of an approach of composition aimed at arousing in the spectator a sense of getting lost. What interests you in this feeling of disorientation? And what's in the center of your "labyrinths"?

I am not interested in getting the viewer lost or in being willfully obscure. At the same time I'm not interested in singular narratives or didactic interpretations. I am happy to leave something fairly open-ended for a viewer to move around and find their own meanings. In the studio I'm trying to follow the work rather than the other way round. It often feels like the work has a kind of momentum, which is quite detached from myself. This momentum itself feels like it creates its own shape, folds back on itself. It's something I was thinking about in the basic structure of *Silver Lining (Allegorical Figures)* and *Such Objects Do Not Occur In Nature*; the line of a train of thought.

I was intrigued by the recurrence in your work of figures drawn from the classical tradition—like the Nike of *Soy All The Poets* and the sculptures of *Such Objects Do Not Occur In Nature* (2007) and *Silver Lining (Allegorical Figures)* (2007). How did such a classical inclination towards ideal beauty and formal perfection become part of your practice?

I went on exchange to Hunter College in New York last year as part of my MA course at Glasgow. I took this class there called 'Myth and Legend in Early Greek Art', which was really great. It started an interest in the historical use of iconography as a way of identifying characters. A thunderbolt identifies Zeus, Hercules has his lion skin, Hekate her torches etc. etc. This sense of a person being connected to an object seemed to relate to how I had been trying to create a sense of character with inanimate objects. It also led me towards an interest in allegorical figures, in the natural forces (Wind, Sea, Sun etc.) being personified in a human form. So this is more how I these reference points started to enter into my work, more than an idea of formal perfection or beauty.



Something that is present in many of your photographic works and that also can be traced to a classical concept of composition is the principle of symmetry. Why do you apply such a strict composition rule to installations that are on the contrary distinguished by a marked narrative instability? Would you like to tell me more about it?

I think that's something that connects back to this invisible boundary between the artist and the work I mentioned previously. I feel like there's a dichotomy involved in thinking about and making work - being outside it and inside it and the kind of mirroring it creates of what's happening in your head. When I use double forms, corners or mirror images it's part of a larger concern with this duality, a form of self-reference to the process again. With the mirroring in the photographs, this started with a mistake in the darkroom. I hadn't used a darkroom for years and was putting the negative in the enlarger the wrong way round. These kind of mistakes often seem much more interesting than when something goes as planned, so I'm trying to keep them in the work, or build upon these moments when something happens by chance.

What projects do you have for the future?

In the short term - I've started to work towards my second show at Galerie Kamm in the Spring. It's called *The Word For World Is Forest*, taken from the title of a sci-fi book by Ursula Le Guin.

And in the long term, I'm hoping to spend a bit of time working somewhere other than Glasgow. It's a great place to be based, but I think it would be good to disrupt things a bit - get away and let some new influences into the work.

From top: *Animals In the Caravan*, 2008 - *Silver Lining (Allegorical Figures)*, 2007 - Courtesy: the artist and Mary Mary, Glasgow