

Rigenerazione



AMERICAN ACADEMY
IN ROME



Rigenerazione

AMERICAN ACADEMY
IN ROME

Rigenerazione fa parte del ciclo di incontri aperti al pubblico dell'American Academy in Rome per il 2021-2022 che esamina *l'Etica*: il sistema di valori che attribuiamo a persone, luoghi e prodotti culturali dall'antichità ad oggi.

Curata da Lindsay Harris, Andrew Hiskell Arts Director (Interim) e Elizabeth Rodini Director (Interim)

ARTISTI PARTECIPANTI

Fabio Barile
Chiara Camoni e i partecipanti del Master Workshop in Arti Performative e Spazi Comunitari (PACS)
Sonya Clark
Binh Danh
William Dougherty
Guillermo Kuitca
Annalisa Metta and Luca Catalano
Jorge Otero-Pailos
Robert Pietrusko
Georges Senga
Julia Solis
Yeesookyung

ORARI DI APERTURA

da venerdì a domenica, 16.00 - 19.00
15 aprile - 12 giugno, 2022

American Academy in Rome
Via Angelo Masina, 5
00153
www.aarome.org

Sito della mostra
regeneration.aarome.org

La mostra è supportata da Bloomberg Connects. L'Accademia ringrazia sentitamente per il sostegno di Bloomberg Philanthropies. La Helen Frankenthaler Foundation è lo sponsor di *Conversations/Conversazioni: From the American Academy in Rome* per la stagione 2021-22.

La residenza di Jorge Otero-Pailos è resa possibile dal Roy Lichtenstein Artist in Residence Fund.
La residenza di Guillermo Kuitca è resa possibile dal Mary Miss Resident in Visual Art Fund.

EVENTI

Opening
Rigenerazione
13 aprile 2022
ore 19.00

Conversations/Conversazioni
Quando tutto va in rovina
Con Sonya Clark (Affiliated Fellow 2017)
e Guillermo Kuitca (Resident 2022)
13 aprile 2022, AAR Gallery
ore 18.00, AAR Lecture Room

Conversations/Conversazioni
Creare il Passato: Punti di Vista sul Tenere e Lasciare Andare
con Webber Ndoro e Claire Lyons (2022 Resident)
17 maggio 2022
ore 18.00, AAR Lecture Room

Scarica l'app gratuita Bloomberg Connects per accedere alla nostra guida per il tuo dispositivo mobile usando questo codice



Scopri di più sulla mostra e ricerca le opere d'arte per numero.

Roma è una città di frammenti e strati che evocano visioni romantiche di un passato lontano. I libri-ricordo per i turisti, con le loro sovraccoperte in acetato, offrono scene complete, presentando immagini dello stato originario di edifici, strutture, sculture e spazi aperti fisso nel tempo. Sebbene un'unica visione composita del passato sia affascinante, città come Roma sono molto più complesse nella realtà e nella nostra immaginazione. Il suo paesaggio fatto di frammenti offre tracce che stimolano un'interpretazione che continua ad alimentare l'opera di studiosi e artisti. È un processo iterativo, che permette a nuove narrazioni di permeare o sostituire le precedenti.

Quest'anno il tema dell'Academy è l'Etica, che bene si confà ad un'epoca in cui le idee su verità e bontà sembrano essere valori collegati. Gli oggetti forniscono prova di cultura e sono aperti a giudizi di valore. Poiché i frammenti sono strappati dal loro contesto originario, la comprensione del loro uso iniziale o delle loro associazioni culturali può andare persa o cambiare. La scelta di cosa viene preservato e mostrato riflette un sistema di valori che può essere utilizzato per rafforzare o capovolgere le idee sul passato.

Il gruppo di artisti internazionali di *Rigenerazione* gioca in vari modi con gli aspetti naturali del degrado, della decomposizione e della violenza. Le loro opere suggeriscono letture alternative dei concetti di valore e ordine, rivelando in maniera critica storie nascoste o represses, proponendo, al tempo stesso, una coincidenza di possibili significati.

Desidero ringraziare le curatrici della mostra, Lindsay Harris e Elizabeth Rodini, per aver affrontato un argomento così elegante e potente, gli artisti partecipanti, generosi nei loro contributi, e anche lo straordinario team che ha contribuito a dare vita alla mostra. Soprattutto, desidero ringraziare il Consiglio di Amministrazione e i tanti sostenitori dell'Academy che ne supportano tutto l'operato.

Roma si sta disfacendo. Ovunque, intorno a noi, il cemento si sgretola e la vernice si spella, le radici degli alberi rivoltano le pietre, mentre gli scarichi delle auto insozzano gli edifici e le piogge acide ne corrodono le decorazioni. I monumenti che contraddistinguono Roma sembrano sempre più precari, facendosi beffe di quell'idea di eternità che, fin dall'inizio, ha reso possibile la loro creazione.

Sebbene, nell'età dell'Antropocene, stia mutando e accelerando, il decadimento è una forza onnipresente e le "rovine" che produce sono il marchio durevole dell'atteggiamento degli occidentali nei confronti dello scorrere del tempo. Paradossalmente, che abbia origine dalla nostalgia o dall'ansia, la rappresentazione delle rovine dà fissità a oggetti in sé potenti proprio perché subiscono un mutamento. Tali rappresentazioni suppongono che la rovina sia una cosa quando invece sarebbe meglio intenderla come un processo.

Rigenerazione trae ispirazione dalla descrizione degli oggetti culturali come "combinazioni provvisorie di materia" proposta da Caitlin DeSilvey. Può sembrare una definizione fredda di arte, ma è anche un promemoria su come l'arte può aiutarci a dare un senso alla transitorietà in un'epoca in cui il cambiamento assume un'importanza vitale. Per gli artisti ospitati in questa mostra, la decadenza, ovvero il disfacimento fisico dei corpi, è origine e sostanza dell'espressione creativa più che il suo punto di arrivo sentimentale e spiazzante.

Questa particolare visione dell'arte è necessariamente globale. Immagina un continuo farsi e ri-farsi del mondo che va oltre i limiti umani fin proprio alla formazione di quello stesso marmo che i Romani avevano poi estratto per i loro monumenti. Allo stesso modo, questa visione abbraccia gli oceani e i continenti, indipendentemente dai popoli che li hanno attraversati o che li hanno occupati. E poiché considera la forza vera e propria della materia, essa apre anche la strada a diverse interpretazioni culturali degli elementi che ci sono comuni.

Il discorso che ne consegue è, pertanto, di natura etica. Oltre il fattore uniformante della pura materialità – che noi e il mondo siamo polvere – vi è la questione di come ravvisare, fissare, intervenire su, e forse prevenire questi processi naturali. Da una parte c'è il problema delle risorse: chi ha gli strumenti per decidere quali edifici crolleranno mentre altri vengono ricostruiti, quali paesaggi sono degni di intervento e quali dovrebbero essere lasciati "in mano alla natura"? Dall'altra, vi sono questioni più elusive, che riguardano l'atteggiamento culturale verso la permanenza, il valore e la bellezza.

I monumenti romani erano destinati, per definizione, a sopravvivere a tutto il resto. Ma altre tradizioni trovano del potenziale altrove, anche nel frammento e nei materiali che sono restituiti alla terra. Gli artisti che fanno parte di *Rigenerazione* esplorano questi aspetti della materialità, così come il potere dell'assenza, il silenzio, l'ombra e l'impronta. Rifiutano di collocare l'arte in una cronologia di giudizio che vede l'insieme come apice di un successo e il deterioramento come declino, e preferiscono invece inquadrare l'espressione creativa lungo un continuum di ininterrotta reinvenzione degli elementi.

Da sempre le rovine affascinano gli artisti in quanto simbolo del passare del tempo. Con l'avvento dell'Umanesimo nel Quattrocento, caratterizzato dalla curiosità sulla vita e la produzione artistica di Greci e Romani antichi, gli artisti cominciano a rivolgersi ai resti delle civiltà antiche con rinnovato entusiasmo. Roma si afferma come epicentro di questo impulso, in gran parte grazie alle continue scoperte di edifici, sculture e affreschi antichi da parte degli archeologi contemporanei. La possibilità di toccare con mano le creazioni delle prime società e il fatto che il tempo abbia il potere di devastarne l'integrità innescano un'associazione tra rovine e nostalgia per l'epoca passata.

Al contrario, per i dodici di artisti inclusi in *Rigenerazione* il degrado trabocca di possibilità. Per alcuni, la fotografia offre l'opportunità di richiamare l'attenzione sulla perpetua evoluzione del paesaggio. Calchi di rami, rampicanti e foglie attestano la tendenza della natura a trasformare i detriti in nuova vita. Per altri, gli oggetti di cui ci si sbarazza durante le attività quotidiane – bottiglie di plastica, un fermaglio per capelli, una scarpa vecchia – chiariscono come gli essere umani catalizzino le trasformazioni dei paesaggi. Sia che rappresentino spazi naturali o luoghi abitati, queste fotografie ci spingono a riflettere sull'etica del degrado ambientale. Quali paesaggi proteggiamo dall'intervento dell'uomo? Quali, invece, sacrifichiamo allo sfruttamento antropico, ritrovando, nel loro abbandono, schemi, linee e forme che ci colpiscono con la loro inaspettata bellezza?

Anche i valori che attribuiamo all'ambiente urbano occupano un posto di primo piano in questa mostra. I ruderi industriali emergono, in *Rigenerazione*, come monumenti alla svigorita suadanza della modernità. L'ambizione associata all'età del grattacielo, dell'automobile e, poco più tardi, della sala cinematografica svanisce in immagini che mostrano il deterioramento di queste icone del Novecento. Similmente, la magnificenza dei monumenti di epoche precedenti viene messa in discussione in immagini fatte a mano che disintegrano le rappresentazioni storiche di questi siti. Queste opere richiamano l'attenzione sulla natura stessa della conservazione, per la quale valutiamo quali elementi dei nostri spazi costruiti preservare e quali lasciare andare.

Infine, questa mostra mette in evidenza la capacità dell'arte di generare resilienza dinanzi alla distruzione causata dalla violenza. I traumi della guerra, il razzismo e le loro conseguenze lasciano tracce che si possono scorgere e che restano invisibili. Molti degli artisti di *Rigenerazione* hanno sviluppato processi creativi che usano gli elementi di tempo, meditazione e metamorfosi inerenti nel fare arte per riconoscere queste cicatrici e cercare di curarle seppure in minima parte. Nelle loro opere, i simboli di odio e intolleranza si decompongono in forme nuove che racchiudono in sé la promessa di un nuovo inizio, un cambio di prospettiva, o, almeno, un attimo di tregua per riflettere sulle possibilità che ci si prospettano.

Fabio Barile

L'evoluzione del mondo della natura segna il punto di inizio per il fotografo italiano Fabio Barile. Inizia a dedicarsi a questo mezzo intorno al 2004 per fotografare il paesaggio, soggetto che occupa il posto d'onore nella fotografia in Italia sin dai suoi esordi, nella metà dell'Ottocento. I primi fotografi facevano pratica con i monumenti italiani; all'inizio del Novecento, i pittorialisti riproducevano, in composizioni ispirate ai dipinti, le colline disseminate di rovine della penisola; i modernisti della metà del Novecento si adoperavano nello stravolgere le visioni tradizionali dei leggendari panorami dell'Italia. Nel 1984, il *Viaggio in Italia* di Luigi Ghirri invitava generazioni di fotografi - tra cui Barile - a riflettere sul *paesaggio* italiano in quanto realtà, simbolo e metafora dell'esistenza.

The Structure of a Forest #12, tratta da *Works for a Cosmic Feeling*, serie su cui Barile sta ancora lavorando, iniziata nel 2018, esemplifica il modo in cui l'artista trae ispirazione dal flusso costante del paesaggio. Scattata con una fotocamera a banco ottico di grande formato, la foto ritrae un bosco nella riserva naturale di Canale Monterano, a nordovest di Roma. "Di solito me ne vado in montagna o in aree naturali quando ho un blocco mentale e devo riprendere confidenza con la macchina fotografica," dice Barile parlando del suo metodo. La densità dei rovi in questa immagine, resa sfocata qua e là dal vento, converge intorno a un centro triangolare che incornicia il sentiero invitandoci ad entrare nella scena. Lo sviluppo del paesaggio dal basso verso l'altro, l'intensità dei dettagli e la costante evoluzione anche in una singola immagine illustrano il pensiero di Barile sulla fotografia: essa è in grado di rivelarci il perpetuo divenire che definisce l'universo.

(LH)



The Structure of a Forest #12, 2021
stampa d'archivio a pigmenti
155x192 cm
(opera © Fabio Barile; fotografia courtesy dell'artista e la galleria Matèria)

Chiara Camoni

e i partecipanti del Master Workshop in Arti Performative e Spazi Comunitari (PACS)

Chiara Camoni raccoglie bracciate di piante passeggiando per la città e la campagna e poi le pressa sulla seta. Quel che ne rimane sono tenui impronte di foglie e fiori, sistemate in modo da evocare una serie di figure umanoidi, come spiritelli che emergono da una foresta incantata. Il succo che macchia il tessuto non è solamente inchiostro ma è la forza vitale della pianta stessa, che scorre nelle forme di Camoni e le connette intimamente con la loro origine.

Tra le piante che Camoni raccoglie ci sono le erbacce, quegli scarti della flora che si considerano sgradevoli e indesiderati. Si percepisce un paesaggio ricoperto di erbacce come in degrado perché fuori dal controllo dell'uomo. Le erbacce invadono e minacciano. Quando iniziano a impadronirsi di una struttura, questa è perduta: spuntano dai crepacci, strisciano sulle superfici e, alla fine, divorano la loro preda architettonica. Ma le erbacce sono anche piene di vita, con il loro insistere ad esserci, anche quando cerchiamo di sradicarle.

Basandosi su una lunga tradizione di artisti che lavorano con elementi botanici, Camoni riabilita le erbacce e dà loro un nuovo valore. Nel suo caso, la forma delle piante viene preservata, mantenendone l'integrità anche quando diventano opera d'arte. Assistiamo al manifestarsi di un processo nel momento in cui le tracce floreali si tramutano in una serie di figure talismaniche. Le sete di Camoni ci ricordano della continua, infinita metamorfosi delle cose e dell'impossibilità di fissarle.

(ER)



Una Tenda #03 (italics), 2020-2021
ottone, stampa vegetale su seta
205x200 cm, dettaglio.
(opera © Chiara Camoni e i partecipanti del Master Workshop in Arti Performative e Spazi Comunitari (PACS) Sonya Clark; fotografia courtesy di SpazioA)

Sonya Clark

Da più di venticinque anni l'artista americana Sonya Clark crea installazioni che raccontano nuove storie sulla Blackness attraverso elementi come capelli, perline, pettini e zucchero. Nel 2010 Clark introduce un oggetto nuovo, in tessuto, nel suo repertorio: la bandiera. Due bandiere in particolare ricorrono nell'opera di Clark: quella confederata, concepita dagli Stati Confederati del sud durante la Guerra Civile (1861-1865), e la bandiera con le cinquanta stelle degli Stati Uniti, adottata nel 1959, in un periodo in cui il movimento per i diritti civili stava acquisendo nuovo slancio.

Se, negli anni '50, Jasper Johns ha riprodotto la bandiera americana con tecnica ad encausto per mettere in discussione la natura dei simboli, Clark analizza ciò che le stelle e le strisce suggeriscono sui concetti di identità e parità negli Stati Uniti. L'opera qui esposta si concentra tanto sulla bandiera come rappresentazione di ideali quanto sulla sua rovina. Per creare *these days. this country. this history* (2019), Clark ha sfilato a mano due bandiere commerciali in nylon, una confederata e una americana. L'artista ha associato questo processo di disintegrazione all'atto di disfare le storie di razzismo e violenza tessute insieme alle fibre delle bandiere. "A volte è davvero difficile disfare il tessuto, e altre è un po' più facile," dice Clark dell'esperienza di sfilacciare questi due potenti simboli americani. "Ma in ogni caso, è una cosa lenta," un passo che offre "una metafora appropriata di dove siamo," osserva Clark. Quanto meno, grazie a tentativi come il suo, il processo è in corso.

(LH)



these days. this country. this history, 2019
Bandiera americana e bandiera confederata stampate industrialmente sfilate e ritessute
43x29,21x4,45 cm
(opera © Sonya Clark; fotografia di Stephen Petegorsky)

Binh Danh

Le foto di Binh Danh prendono le mosse dal ciclo di deterioramento e rinascita del mondo naturale e dalla capacità della mente di ricordare e dimenticare. Sono create con una tecnica che lui stesso ha inventato - il metodo della stampa alla clorofilla - che usa la fotosintesi delle piante per dar vita a foto prive di sostanze chimiche. Per creare un'immagine, Danh posiziona una trasparenza su una foglia, schiaccia entrambi tra una superficie compatta e una lastra di vetro e li espone alla luce del sole. Poi lascia che la natura compia la sua magia per un periodo di tempo che varia da poche ore a pochi giorni. Le immagini che ne risultano sfidano gli osservatori a riconsiderare il concetto stesso di fotografia e le idee di identità, famiglia e memoria che il mezzo implica.

La creazione di nuova vita dalla perdita che sottende alla tecnica di Danh pervade il significato dei suoi scatti. Danh è figlio di profughi di guerra trapiantati dal Vietnam alla California. Crescendo negli anni '80, si è fatto un'impressione del paese d'origine della sua famiglia principalmente attraverso film come *Apocalypse Now* e *Platoon*, in cui giungle impenetrabili figurano come protagoniste. Le piante allora diventano il veicolo con cui Danh affronta il trauma della guerra in Vietnam che ha trasformato la vita della sua famiglia. Nella serie *Military Foliage*, del 2021, che comprende le opere di questa mostra, Danh crea stampe alla clorofilla del camoufflage, un'immagine astratta creata dagli artisti durante la Prima Guerra Mondiale per permettere ai soldati di mimetizzarsi con il paesaggio. Nell'era digitale, il camoufflage dipinto a mano è stato sostituito da rappresentazioni computerizzate di ambienti, dalle distese di ghiaccio ai deserti. Stampando un motivo camoufflage su una singola foglia, Danh accenna alle vite degli individui colpiti dalla guerra e alla rigenerazione della vita in natura, indipendentemente dalla fallibilità umana.

(LH)



Military Foliage #7 2010
Stampa alla clorofilla e resina
40x24 cm
(opera © Binh Danh; fotografia courtesy dell'artista e la Galleria Haines)

William Dougherty

Il suono è evanescente. Anche quando viene registrato e riprodotto, scivola via. La tecnologia contemporanea può anche darci l'illusione della permanenza, la speranza che possiamo mettere e rimettere all'infinito il nostro disco preferito, ma è una promessa falsa perché i materiali si disintegrano e le macchine si rompono.

William Dougherty fa un uso intenso di questo dato di fatto nella composizione *Soft Brown Wax*, richiamando nel titolo il materiale usato per le prime registrazioni musicali. Questa tecnologia, perfezionata e messa in commercio da Thomas Alva Edison alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, consisteva nell'incidere una traccia audio sulla superficie di un cilindro di cera che veniva poi riprodotto in un fonografo. Il cilindro si deteriorava ogni volta che veniva riprodotto, spesso abbastanza rapidamente, stratificando la registrazione con quelli che Dougherty chiama "artefatti sonori".

La composizione di Dougherty si basa sul suono evanescente di uno di questi cilindri, una registrazione di "Moses and the Children of Israel" di George Friedrich Händel cantata da un coro di 4000 elementi al Ninth Triennial Handel Festival di Londra. Pallide tracce della performance originale emergono dalla cera consunta, intrecciandosi periodicamente con un piccolo ensemble di strumenti acustici ed elettronici. Piuttosto che concentrarsi sull'assenza, però, Dougherty richiama la nostra attenzione sulla natura della cera degradata: sul suo carattere tenue, a volte stridente, spesso ossessionante, una traccia mobile di quella musica che non possiamo mai più sentire di nuovo completamente.

(ER)



Contenitori per cilindri di cera, inizi del Novecento
Cilindri di cera per fonografi
Collezione dell'artista
(opera © William Dougherty; fotografia dell'artista)

Guillermo Kuitca

Nella serie *Encyclopédie*, iniziata alla fine degli anni '90 e ancora in corso, l'artista argentino Guillermo Kuitca analizza i mezzi grafici e concettuali usati per esprimere idee sull'architettura. Attraverso svariati processi di disintegrazione – diluendo l'inchiostro, delaminando la carta fotografica – l'artista trasforma stampe d'architettura storiche in riflessioni sulla capacità del tempo di devastare anche i monumenti più famosi e sui benefici, o le insidie, del restauro. Le planimetrie e le mappe che Kuitca rielabora in questa serie sono state create originariamente per illustrare i monumenti in una pubblicazione della metà del Settecento, l'*Encyclopédie*. Curata dal filosofo illuminista francese Denis Diderot, il volume aspirava a documentare tutto lo scibile attraverso testi e immagini come le stampe d'architettura che stanno alla base dell'opera di Kuitca.

Encyclopédie III (2010) presenta l'interpretazione di Kuitca del pavimento marmoreo che adorna il tabernacolo e il coro della cattedrale di Notre-Dame di Parigi. Calco di frammenti architettonici, il disegno in acrilico e grafite su tela presagisce la distruzione del monumento del 16 aprile 2019, a causa di un incendio che ha ridotto in cenere la struttura in legno della chiesa. Paradossalmente, la riluttanza delle autorità di dotare l'edificio di sistemi di sicurezza antincendio per timore di "deturpare il monumento" ne ha solo accelerato la rovina (*New York Times*). Al tempo stesso, la decisione immediata di ricostruire la cattedrale danneggiata ha ribadito l'importanza dell'edificio nell'immaginario culturale francese. Come osserva lo storico d'arte viennese Alois Riegl in un saggio del 1903, "il culto moderno dei monumenti", "il postulato fondamentale dei monumenti intenzionali è il restauro."

(LH)



Encyclopédie III, 2010
Acrilico e grafite su tela
196x151 cm
KUITCS1467
(opera © Guillermo Kuitca; courtesy dell'artista e Hauser & Wirth.
Fotografia di Alex Delfanne)

Annalisa Metta e Luca Catalano

Every Nine Days è un paesaggio site-specific montato sul prato antistante l'American Academy tra la fine dell'inverno 2021 e l'inizio della primavera 2022. Per Luca Catalano e Annalisa Metta

“Il prato è un palinsesto vivente animato da un'incessante coreografia: la sua superficie accoglie molti tipi di erbe, con molte sfumature di colore e tessiture che variano durante l'anno; registra il passaggio dei giardinieri e dei loro macchinari; ospita insetti e viene beccato dagli uccelli. Questi 'eventi del prato' sono minuscoli e di solito nessuno ci fa caso.”

Invece, Catalano e Metta hanno scelto di scovarli e metterli in evidenza.

Per sedici settimane, ad intervalli di nove giorni, hanno collocato una serie di lastre di ferro in tutto il prato, distanziandole ordinatamente l'una dall'altra. Sotto le lastre, l'erba di ingialliva o deperiva a seconda di quanto tempo rimaneva coperta, lasciandosi dietro una superficie screziata. Anche le lastre hanno subito un cambiamento. La ruggine le ha mutate con graziosi vortici di colore che, nelle loro sfumature, rivelano esposizioni diverse alla vita del prato.

Poste adesso all'interno, le lastre sono protette, ma, invitando i visitatori a camminarci sopra, Catalano e Metta rifiutano di dare preziosità alla loro opera. I cambiamenti prodotti dalla natura sono solo una fase della sua continua evoluzione. *Every Nine Days* è allora una riflessione sulla forza creativa insita nel degrado e su cosa significa lasciare tracce in questo momento cruciale del nostro rapporto con il pianeta. (ER)



Every Nine Days, 2021-2022
con la partecipazione di Valentina Peluso
12 lastre di acciaio grezzo, ossidazione naturale
Lastre: 120x60 cm; dimensioni complessive 1560x60 cm
(opera © Annalisa Metta and Luca Catalano; fotografie di Daniele Molajoli)

Jorge Otero-Pailos

Jorge Otero-Pailos lavora con calchi in lattice, metodo usato nel restauro per rimuovere polvere e detriti dai monumenti storici. Durante il suo periodo di residenza all'American Academy in Rome, Otero-Pailos ha fatto calchi delle superfici dell'edificio – inclusi i pavimenti, i dettagli architettonici e le pareti costellate di spolia del cortile – che sono poi stati posti in un'enorme cornice retroilluminata. I calchi preservano la topografia di queste superfici e anche la polvere che vi si è depositata, ri-presentando la storia longitudinale di un edificio e del suo ambiente.

Nucleo concettuale di quest'opera è la questione della permanenza. Monumenti come quelli che distinguono Roma sono stati costruiti per durare. Tuttavia, Otero-Pailos rivela la transitorietà di qualunque superficie, anche di quella dei monumenti: essi diventano polvere proprio nel momento in cui la accumulano. “Gli edifici,” dice Otero-Pailos, “danno una forma riconoscibile a una polvere che prima era informe e caotica.” Alla fine è la polvere che resta – inclusi i detriti creati dall'azione dell'uomo e dall'industria. Le tracce delle miniere d'argento di epoca romana antica ancora visibili nei ghiacciai artici, ad esempio, suggeriscono che l'inquinamento è la più durevole delle creazioni umane.

Ci sono implicazioni etiche in questa visione, che sottolinea i nostri obblighi verso l'ambiente nel breve e nel lungo termine. Ma ci sono anche implicazioni spirituali, oltre il tempo e la nostra capacità di misurarlo. La polvere non solo è intorno, ma è noi. Crea gli edifici e ricade nell'atmosfera, rammentandoci della polvere cosmica e la materialità della stessa creazione.

(ER)



Distributed Monuments, 2022
Latex e polvere trasferiti dall'American Academy in Rome
912x591 cm
(opera © Jorge Otero-Pailos; fotografie di Daniele Molajoli courtesy dell'American Academy in Rome e Sapar Contemporary)

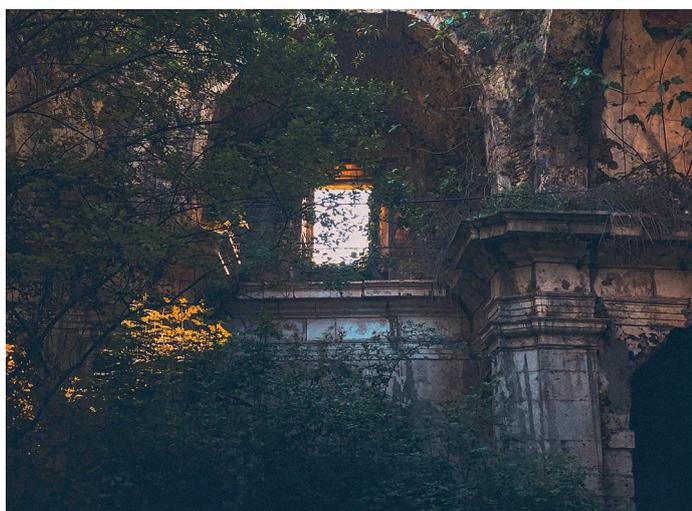
Robert Pietrusko

Con gli scatti ampi e prolungati della sua macchina fotografica, Robert Pietrusko ci introduce nel lento declino di San Vittorino, una chiesa sulle colline della Sabina, a nord-est di Roma. Intitolata originariamente a uno dei primi martiri cristiani e, in seguito, riconsacrata alla Vergine Maria, la chiesa venne costruita su un pantano che alla fine aveva ceduto, forse a causa del terremoto che colpì la zona nel 1703. Oggi è la quintessenza della rovina, una struttura pesante che affonda nel fiume che scorre in quella che, un tempo, era la navata.

Insieme a vedute panoramiche della scena, Pietrusko offre dei primi piani del gioco tra pietra, acqua e fogliame. A volte è difficile dire cos'è quello che stiamo guardando, poiché le forme organiche si fondono, cozzando con il nostro senso generale del tempo: dovremmo concentrarci sul gioco fugace delle foglie sull'acqua, sul ruscello che strappa la struttura dall'arco temporale della storia dell'uomo, oppure sulla lunga prospettiva che pone San Vittorino su una cronologia di scala geologica? La pietra è pietra, dopotutto, sia che si depositi naturalmente nella terra o che si impili in un mucchio di bocchi sgrossati. Da questo punto di vista, l'erosione della chiesa non è tanto una rovina, quanto un essenziale ed elementare fatto di natura.

Pietrusko ha iniziato scattare *Cadence San Vittorino* nella primavera del 2021, durante il suo periodo come Fellow all'American Academy. Conformemente agli archi temporali multipli incarnati nella sua opera, egli intende ritornare regolarmente sul posto per illustrarne la continua trasformazione.

(ER)



Cadence San Vittorino, 2021
Video HD, audio stereo
(opera © Robert Pietrusko; fotografia courtesy dell'artista)

Georges Senga

L'opera dell'artista Congolese Georges Senga è incentrata su tracce di incontri. Nell'ultimo decennio ha sviluppato progetti che combinano documenti d'archivio sulle missioni dei preti nella sua città natale di Lubumbashi e interviste che riportano scambi su Patrice Lumumba, il primo capo del governo della Repubblica Democratica del Congo nel 1960. Qualsiasi sia il suo soggetto, Senga annota i segni del confronto tra Africa ed Europa prima e dopo il processo di decolonizzazione soprattutto attraverso la fotografia.

Empreinte_16, la serie fotografica di Senga che più è stata esposta, mostra oggetti gettati via sul suolo di Lubumbashi. La schiera di ingranaggi arrugginiti, carte da gioco e bottiglie rotte nei suoi scatti a formato quadrato in bianco e nero registra la presenza di passanti, siano essi del luogo o stranieri, e la loro continua noncuranza per il paesaggio. Detriti industriali e naturali ricorrono con la stessa frequenza, annullando qualsiasi distinzione tra degrado umano e naturale. Le radici secche di un albero e un paio di bottiglie di plastica si confondono con il terreno polveroso con la stessa abilità dei camaleonti di scomparire nell'ambiente circostante, come se ne fossero parte integrante. Le rappresentazioni in bianco e nero di Segna richiamano la nostra attenzione sulla trascuratezza che ha creato il paesaggio in questione e sulla bellezza inaspettata che può nascere dall'incuria.

(LH)



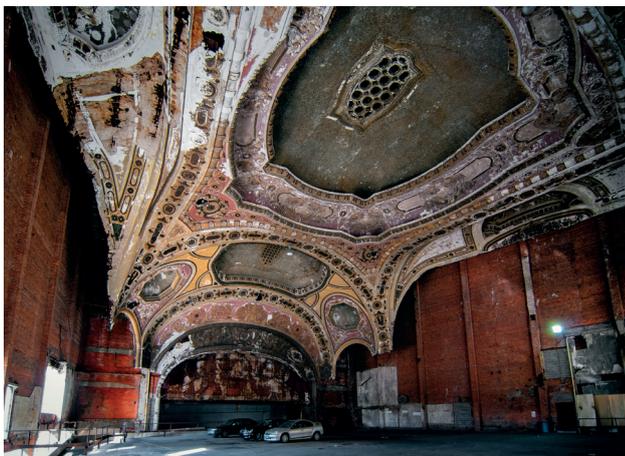
Empreinte_16, 2009
Stampa alla gelatina d'argento
100x70 cm
(opera © Georges Senga; fotografia courtesy dell'artista)

Julia Solis

Michigan Theatre (2009), scattata dalla fotografa tedesca Julia Solis a Detroit, esemplifica la simbiosi tra rovina e rigenerazione. Progettato nel 1925, il Michigan Theatre era inteso come il fiore all'occhiello di un nuovo quartiere finanziario della capitale del Midwest. "Supera qualsiasi sogno di bellezza," scriveva il *Free Press* nel 1926, quando questo "superbo" edificio veniva aperto al pubblico. Già negli anni '70, tuttavia, il teatro era caduto in rovina. "Gli atti vandalici e i danni alla struttura sono di tale portata che demolirlo è più fattibile che tentarne la ricostruzione," concludeva qualcuno nel 1976. Quando indagini ulteriori avevano rivelato che radere al suolo il Michigan avrebbe compromesso il complesso di uffici adiacente, i proprietari avevano concepito una soluzione poco ortodossa che ben si confaceva alla "Motor City", la città dei motori: trasformarono il teatro in un parcheggio coperto, completo di biglietteria, un atrio di quattro piani e un soffitto dipinto in stile italiano.

Solis sottolinea che crescere in Germania, in un paesaggio che ancora porta le cicatrici della Seconda Guerra mondiale, ha alimentato la sua fascinazione per i resti dell'era industriale. Solis fotografa le reliquie dell'era dell'automobile a Detroit dal 2005, un'architettura urbana che fa sfoggio di elementi di degrado. La decomposizione delle piscine, delle gallerie della metropolitana, dei ripari rudimentari difficilmente costruiti per durare fin dall'inizio. Il fascino delle sue immagini conferma l'assunto di Andreas Huyssen che "proviamo nostalgia per le rovine della modernità". I monumenti della società industriale che, una volta, avevano in sé la promessa di un futuro alternativo e adesso testimoniano quanto sia necessario che esistano rovine da ricostruire.

(LH)



Michigan Theatre, 2021
stampa d'archivio a pigmenti
60x45 cm
(opera © Julia Solis; fotografia courtesy dell'artista)

Yeesookyung

Nel 2001, Yeesookyung ha visto uno stimato maestro della ceramica coreano distruggere un vaso che riteneva imperfetto. Raccogliendone i cocci, l'artista più giovane ha creato un nuovo vaso, tenuto insieme da saldature in oro. "Translated Vase", l'opera che ne è risultata, è un pezzo unico, parte di una serie iniziata nel 2002 e tuttora in corso.

La tecnica di saldatura di Yeesookyung ricorda la pratica giapponese del *kintsugi*, per la quale le ceramiche rotte sono riparate con sottili linee d'oro. Tuttavia, invece di ricreare il vaso originario, Yeesookyung lo distorce, reincollando i pezzi in forme che possono essere tondeggianti e sgraziate. Il vaso rotto non è riparato ma reinventato, i frammenti assemblati in qualcosa di inaspettato e nuovo.

C'è, in quest'opera, una profonda riflessione sul valore e l'etica della conservazione. Yeesookyung mette in discussione i canoni di bellezza – perché di una cosa ci si sbarazza mentre un'altra viene mantenuta, ad esempio – e anche ciò che si intende con "restauro". Si restaura una forma particolare? Una funzione? O forse è qualcosa di più astratto, come la bellezza o la forza? Le sue "traduzioni" stabiliscono la precedenza della mutevolezza sulla permanenza, trattando la fragilità come una virtù. O, come l'artista stessa dice in un'intervista del 2020, "La mia opera può essere vista come la glorificazione della fatale debolezza dell'essere."

(ER)



Translated Vase_2019 TVCW 3, 2019
Frammenti di ceramica, resina epossidica, foglia d'oro 24 carati
63x41x46 cm
(opera © Yeesookyung; fotografia di Yeesookyung Studio, courtesy di MASSIMODECARLO)

American Academy in Rome Board of Trustees

Cary J. Davis, Chair of the Board of Trustees

John F. W. Rogers, *Vice Chair*

Alessia Antinori

Shadi Bartsch-Zimmer, 2017 Resident

Michael Bierut, 2016 Resident

Susanna Borghese

Jim Brennan, Secretary

Martin Brody, 2002 Resident

William M. Cameron, Treasurer

Sharon Davis

Joseph A. Farrell Jr., 2014 Resident**

Ginevra Elkann Gaetani

Stephen Greenblatt, 2010 Resident

Ann Hamilton, 2017 Resident

Lyle Ashton Harris, 2001 Fellow, 2022 Resident

Guy Hedreen, 1994 Fellow

Phu Hoang, 2017 Fellow*

Michelle Hobart

Walter J. Hood, 1997 Fellow, 2014 Resident

Henry P. Johnson

David I. Kertzer, 2000 Resident

David A. Lang, 1991 Fellow, 2017 Resident

William B. McGurn III

Anne Welsh McNulty

Simon Mordant AO

Nico Muhly, 2018 Resident

Alexandra Munroe

Francine C. Prose, 2006 Resident

Slobodan Randjelović

Mark Robbins, 1997 Fellow, *President**

Elizabeth Rodini, Interim *Director**

Francesco Starace

Michael Straus

David M. Stone, 1998 Fellow, 2016 Resident

Calvin Tsao, 2010 Resident

Maria Teresa Venturini Fendi

Suzy Wahba

Carrie Mae Weems, 2006 Fellow

Adam D. Weinberg, 2020 Resident

Sydney Houghton Weinberg

Charles K. Williams II

Tod C. Williams, 1983 Fellow

* Ex officio

** Trustee in rappresentanza del Consiglio consultivo
sugli Studi Classici della Commissione per gli
Studi Umanistici

Life Trustee

Michael C. J. Putnam, 1964 Fellow, 1970 Resident

Trustees Emeriti

Laurie Anderson, 2006 Resident

Harry C. Avery

Mercedes T. Bass

Robert Beaser, 1978 Fellow, 2011 Resident

Vincent J. Buonanno

Mary Schmidt Campbell

David M. Childs, FAIA, 2004 Resident, Chairman Emeritus

Edward E. Cohen

Michael Conforti, 1976 Fellow, 2008 Resident

Alberto de Benedictis

Mary E. Frank

M. P. Friedberg, 1984 Resident

Bruce W. Frier, 1968 Fellow

Elaine K. Gazda, 2014 Resident

Katherine A. Geffcken, 1955 Fellow

Frank O. Gehry, FAIA

Anthony Grafton, 2004 Resident

Agnes Gund

John Harbison, 1981 Resident

William B. Hart, Chairman Emeritus

Ariel H. Herrmann

Philip K. Howard

Richard Hunt

Jasper Johns

Mary Margaret Jones, 1998 Fellow, Chair Emerita

Wendy Evans Joseph, 1984 Fellow

Thomas F. Kelly, 1986 Fellow, 2002 Resident

George A. Kennedy

Barbara A. Kolb, 1971 Fellow, 1976 Resident

Joseph LaPalombara

Paul LeClerc

Susana Torruella Leval

Diane Britz Lotti

Thom Mayne

Elizabeth J. McCormack

Richard Meier, 1974 Resident

Roberto A. Mignone

Mary Miss, 1989 Resident

Harriet Mouchly-Weiss

Nancy Brown Negley

Victoria Newhouse

Susan Nitze

Claes Oldenburg

Laurie D. Olin, 1974 Fellow, 1990 and 2008 Resident

John R. Phillips

Cynthia Hazen Polsky

Jessie H. Price

Martin Puryear, 1998 Resident

Michael Rock, 2000 Fellow

Peter G. Rolland, 1978 Fellow, FASLA

Anne Rorimer

C. Brian Rose, 1992 Fellow, 2012 Resident

Angelica Zander Rudenstine

Gareth L. Schmeling, 1978 Fellow

Jon Michael Schwarting, 1970 Fellow

John M. Shapiro

Frank Stella, 1983 Resident

Robert Storr

Virginia Bush Suttman, 1977 Fellow

Billie Tsien, 2000 Resident

James M. Walton

Fred D. Wilson

Cover

Encyclopédie III, 2010

(opera © Guillermo Kuitca; courtesy dell'artista e Hauser & Wirth.
Fotografia di Alex Delfanne)

Back cover

Una Tenda #03, 2020-2021

(dettaglio opera © Chiara Camoni; fotografia di Ela Bialkowska /
OKNOstudio, courtesy di SpazioA, Pistoia)



AR
AR