

# POMPEII

Photography by Amedeo Benestante  
Courtesy of Ministero dei Beni e delle Attività  
Culturali – Parco Archeologico di Pompei





















































# WE ARE RARELY INDEPENDENT STRUCTURES —ON CATRIN HUBER'S WORK AT HERCULANEUM

Fiona Anderson

## Siamo raramente delle strutture indipendenti

— a proposito del lavoro di Catrin Huber ad Ercolano

## Wir sind selten eigenständige Gerfüge

—über Catrin Hubers Arbeit in Herculaneum

The last time I had visited Italy was to attend a funeral. The dead was a student I had taught, barely into adulthood. In the strange, flat time between visits to his family and commemorative public functions, I visited sites of local historic interest and places that he had spent time in as a child and a teenager – his school, his favourite restaurant, a favoured route home. I learned about the history of this northern Italian town and his personal history simultaneously. In my mind, these two histories combined. Both were stories about the past, supporting each other like constituent parts of the same structure. I found myself almost confusing them, since both were gestures of preservation, efforts to create a comforting and engaging narrative from the traces that remain of a place and a person. Through the psychic work of mourning, I was invested in a mnemonic project which stretched across centuries and ignored chronology, sparked by old buildings and cobbled streets.

Touring the ruins of Pompeii and Herculaneum a few months later, I was struck by a similar dualism, by the way that ordinary encounters between friends and colleagues and grand political histories rub up against each other, as past and present do also, offering different ways of telling histories of everyday life in the Roman empire. This is not a unique take; this confluence is central to the enduring appeal of these sites to historians, artists, and tourists. As Mary Beard has emphasised, the impact of the ruins of Pompeii and its resident dead comes from 'the sense of immediate contact with ancient world that they offer, the human narratives that they allow us to reconstruct, as well as the choices, decisions, and hopes of real people with whom we can

**empathise across the millennia**'.<sup>1</sup> It is 'a city of

**the unexpected**',

she wrote,

'simultaneously very familiar to us and very strange indeed'.<sup>2</sup> Temporally, what is particularly striking on a visit to the ruins of Pompeii and Herculaneum – both existing between devastation and restoration, evocative of and dependent upon both states – is what connects our time and theirs, not what separates us. But, in spite of being well aware of the much-trodden historical path

L'ultima volta che ho visitato l'Italia è stato per partecipare ad un funerale. Il defunto era uno studente appena diventato adulto a cui avevo insegnato. Nel tempo, strano e piatto, tra le visite alla sua famiglia e le funzioni commemorative pubbliche, visitai siti di interesse storico locale e luoghi dove il ragazzo era cresciuto ed aveva passato gli anni della sua adolescenza – la sua scuola, il ristorante favorito, la strada preferita per tornare a casa. Appresi la storia di questa città del nord d'Italia e simultaneamente anche la sua storia personale. Nella mia mente queste due storie si mescolarono. Entrambe erano storie riguardanti il passato, che si sostenevano l'un l'altra come parti costituenti della stessa struttura. Mi ritrovai quasi a confonderle, poiché entrambe erano gesti di protezione, sforzi per creare una narrativa rassicurante e coinvolgente dalle tracce che rimangono di un luogo e di una persona. Attraverso il lavoro psichico del lutto, mi ero dedicata ad un progetto mnemonico che si allungava sui secoli e che ignorava la cronologia, suscitato da vecchi edifici e da strade acciottolate.

Qualche mese dopo, effettuando un tour di Pompei ed Ercolano, sono stata colpita da un simile dualismo, dal modo in cui incontri ordinari tra amici e colleghi e grandiose storie politiche si rinfrescano la memoria gli uni contro gli altri - così come fanno anche il presente e il futuro - e offrono modi diversi di raccontare le storie dell'Impero Romano di tutti i giorni. Questa non è un'opinione esclusiva; questa confluenza è centrale al fine del duraturo richiamo che questi siti hanno per gli storici, gli artisti e i turisti. Come ha sottolineato Mary Beard, l'impatto delle rovine di Pompei e dei suoi abitanti defunti deriva 'dall'immediato senso di contatto con il mondo antico che offrono le narrative umane, permettendoci di ricostruire le decisioni e le speranze, così come le scelte, di persone reali, per le quali riusciamo a provare empa-

**tia attraverso i millenni**'.<sup>1</sup> È 'una

**città dell'inaspettato**', scrisse, 'per

noi simultaneamente molto familiare e veramente molto strana'.<sup>2</sup> Temporalmente, quello che colpisce visitando le rovine di Pompei e di Ercolano – entrambe esistenti tra la devastazione e il ripristino ed evocanti, oltre che dipendenti, da entrambi gli stadi – è ciò che collega il nostro tempo con il loro e non ciò che ci separa. Ma, nonostante la buona conoscenza del sentiero molto battuto, storico, delle qualità dell'ora-che-incontra-l'allora di queste due città in rovina –

Der Grund meines letzten Italienbesuchs war ein Begräbnis. Der Verstorbene war ein kaum erwachsener Student, den ich unterrichtet hatte. In der seltsamen, leeren Zeit zwischen Besuchen bei seiner Familie und öffentlichen Gedenkveranstaltungen, besuchte ich dort Orte von historischem Interesse und Orte, an denen er als Kind und Jugendlicher Zeit verbracht hatte: seine Schule, sein Lieblingsrestaurant, seinen bevorzugten Nachhauseweg. Ich lernte die Geschichte dieser norditalienischen Stadt und die persönliche Geschichte des jungen Mannes gleichzeitig kennen. Beide verbanden sich in meinen Gedanken. Beides waren Geschichten über die Vergangenheit, die sich gegenseitig wie Bestandteile ein- und desselben Gefüges stützten. Ich erappte mich dabei, wie ich beide beinahe miteinander verwechselte, da beides Gesten der Bewahrung waren. Bemühungen eine tröstende und fesselnde Schilderung aus Spuren, die von einem Ort und einer Person bleiben, zu schaffen. Entfacht durch die alten Gebäude und gepflasterten Straßen, verschrieb mich meine Trauerarbeit diesem mnemonischen, sich über Jahrhunderte hinweg erstreckenden und die Chronologie missachtenden, Projekt.

Bei dem Besuch der Ruinen von Pompeji und Herculaneum einige Monate später wurde mir ein ähnlicher Dualismus bewusst. Ich erkannte wie sich alltägliche Begegnungen zwischen Freunden und Kollegen und bedeutende politische Ereignisse, genauso wie Vergangenheit und Gegenwart, aneinander reiben. Und dies ermöglicht es auch die Alltagsgeschichten aus der Zeit des Römischen Reiches auf unterschiedliche Weise zu erzählen. Das ist keine ungewöhnliche Erkenntnis: Dieses Zusammenspiel ist von zentraler Bedeutung für die anhaltende Anziehungskraft, die diese Orte auf Historiker, Künstler und Touristen ausüben.

Wie schon Mary Beard hervorgehoben hat, stammt die Wirkung der Ruinen von Pompeji und seiner toten Einwohner von dem „Gefühl des unmittelbaren Kontaktes mit der Antike, die sie bieten, den menschlichen Geschichten, die wir rekonstruieren können, genauso wie den Entscheidungen und Hoffnungen wirklicher Menschen, in die wir uns über Jahrtau-

**sende hinweg hineinversetzen können**“.<sup>1</sup>

Es ist „eine Stadt des

Unvorhersehbaren“,

schrieb sie, „uns gleichzeitig sehr vertraut und doch sehr fremd“.<sup>2</sup> In Bezug auf Temporalität ist Folgendes bei einem Besuch der Ruinen von Pompeji und Herculaneum besonders bemerkenswert: Beide existieren zwischen Zerstörung und Restaurierung, erinnern sowohl und sind zugleich abhängig von beiden Zuständen. Aber das Erstaunliche ist nicht, was unsere Zeit von ihnen trennt, sondern was uns verbindet. Ich bin mir des breit ausgetretenen, historischen Pfades der „jetzt-versus-damals“-Merkmale dieser beiden zerstörten Städte



of the now-meets-then qualities of these two ruined towns, with their accidental practice of combining the strange with the familiar, this multiplicity, this union of public accounts of ancient life and private encounters with loss and tragedy seemed to address me directly as a mourning subject most comfortable in the places where stories of the past meet and prop each other up.

The idea of two histories – public and private – running alongside one another and inviting interpretation is a key element of one of the earliest accounts of the eruption of Vesuvius and its effects. In his now-famous letter to the Roman historian Tacitus detailing his uncle's efforts to reach Pompeii and his death at Stabiae, Pliny the Younger wrote of terrified citizens watching as 'bits of pumice and blackened stones, charred and cracked by the flames' fell around them in and around buildings which were 'shaking with violent shocks'. In writing this letter, Pliny the Younger gave voice to the experiences of those lost to the heat and ash of Vesuvius and bore witness to his uncle's generous presence, risking his own life to help the citizens along the coastline around the volcano. As he does so, he establishes a distinction between the histories we make public and the stories of things past that we tell each other as friends. As he signed off, he advised Tacitus that 'there is a great difference between a letter to a friend and history written for all to read'. For the younger Pliny, there is a line between what should be made public and what can be disclosed to a confidante. More than this, he suggests with frankness that there are more histories to be told than just one or two. Crucially, the writing of these histories is a collective project and an ideological one: 'it is for you to select what best suits your purpose', he entreated.<sup>3</sup>

Catrin Huber's work in the Casa del Bel Cortile at Herculaneum dramatises this confluence. It draws on the emotive and political power of the act of wrenching the past into the present and the places which make that possible, staging the methods through which we construct and share histories and memories, and by way of which we lose them too. Huber's practice of working with neglected art histories and techniques, here involving forgotten or imagined women, and with

con la loro pratica accidentale del combinare il bizzarro con il comune – questa molteplicità, questa unione di resoconti pubblici di vita antica e di incontri privati con la perdita e la tragedia, sembrava rivolgersi direttamente a me, quale soggetto in lutto più a suo agio nei luoghi dove le storie del passato si incontrano e si sostengono le une con le altre.

L'idea di due storie – una pubblica e una privata – che scorrono l'una lungo l'altra esortando una spiegazione, è un elemento chiave di uno dei primi resoconti dell'eruzione del Vesuvio e dei suoi effetti. Nella sua ormai famosa lettera allo storico romano Tacito che raccontava gli sforzi dello zio di arrivare a Pompei e della morte di costui a Castellammare di Stabia, Plinio il Giovane raccontò di cittadini terrorizzati che guardavano cader tutt'intorno 'pezzi di pomice e pietre annerite, carbonizzate e crepate dalle fiamme', dentro e fuori dalle abitazioni che 'tremavano con violente scosse'. Nello scrivere questa lettera, Plinio il Giovane dette voce alle esperienze di persone perse nel calore e nella cenere del Vesuvio e arrecò testimonianza alla generosa presenza dello zio, che aveva rischiato la propria vita per aiutare i cittadini lungo la costa intorno al vulcano. Nel far questo, egli stabilisce una distinzione tra le storie che rendiamo pubbliche e le storie del passato che ci raccontiamo tra amici. Concludendo la lettera, avvisò Tacito che 'c'è una grande differenza tra una lettera ad un amico e la storia scritta al fine che tutti la leggano'. Per Plinio il Giovane c'è una linea tra ciò che dovrebbe essere reso pubblico e ciò che può essere svelato ad un confidente. Inoltre, egli suggerisce con franchezza che ci sono più storie da raccontare, non soltanto una o due. La scrittura di queste storie è essenzialmente un progetto collettivo oltre che ideologico: 'dipende da te selezionare il metodo che meglio si adatta al tuo scopo', supplicava.<sup>3</sup>

L'opera di Catrin Huber nella Casa del Bel Cortile ad Ercolano drammatizza questa convergenza. Mettendo in scena i metodi con i quali costruiamo e condividiamo storie e memorie, così come il modo nel quale le perdiamo, essa attinge dal potere emotivo e politico dell'atto dell'estrazione del passato per immerterlo nel presente e dai luoghi che rendono ciò possibile. La pratica della Huber di lavorare con storie dell'arte e con tecniche artistiche trascurate – che in questo caso implica donne dimenticate o immaginate – e con atti di salvaguardia, richiama la descrizione fatta dalla scrittrice Adrienne Rich nella sua tarda poesia *Powers of Recuperation [Poteri di Ripresa]* di una 'donna incendiaria',

sehr wohl bewusst. Sie haben den unbeabsichtigten Effekt, Fremdes mit Vertrautem zu verbinden und sie verquicken auf vielfältige Weise öffentliche Berichte des antiken Lebens mit privaten Begegnungen, ebenso wie mit Verlust und Trauer. Und doch schien mich all dies direkt anzusprechen: als Trauernde, die am meisten Trost an Orten findet, an denen Geschichten der Vergangenheit aufeinandertreffen und sich gegenseitig stützen.

Das Konzept zweier Geschichten, einer Öffentlichen und einer Privaten, die nebeneinander verlaufen und zu Interpretation einladen, ist ein Schlüsselement einer der frühesten Berichte des Vesuviusausbruchs und dessen Folgen. In seinem heute berühmten Brief an den römischen Historiker Tacitus schilderte Plinius der Jüngere die Bemühungen seines Onkels, Pompeji zu erreichen und dessen Tod in Stabiae. Er beschrieb verängstigte Bürger, die beobachteten wie „Bimssteinstücke und geschwärzte, durch Flammen verkohlte und zersplitterte Steine“ um sie herum und in Gebäude herabfielen, die von „gewaltigen Erdstößen erschüttert wurden“. Durch das Schreiben dieses Briefes gab Plinius der Jüngere den Erfahrungen derer Ausdruck, die in der Hitze und Asche des Vesuvus starben, und bezeugt den Edelmut seines Onkels, der sein eigenes Leben riskiert hatte, um den Bürgern entlang der Küste um den Vulkan zu helfen. Dabei differenziert er zwischen Geschichten aus der Vergangenheit, die wir öffentlich machen und jenen, die wir einander als Freunde erzählen. Abschließend erklärt er es bestehe „ein großer Unterschied zwischen einem Brief an einen Freund und einer für alle lesbaren Geschichtsschreibung“. Für Plinius den Jüngeren besteht eine Grenze zwischen dem, was öffentlich gemacht werden sollte und dem, was man einem Vertrauten mitteilen könne. Mehr als das: Er gibt offen zu, dass es mehr als nur ein oder zwei Geschichten zu erzählen gäbe. Entscheidend sei, dass die Aufzeichnung dieser Geschichten ein kollektives und ideologisches Projekt ist und abschließend bittet er Tacitus dringend: „du entscheidest darüber, was deinem Zweck am Besten dient“.<sup>3</sup>

Catrin Hubers Kunstwerk in der Casa del Bel Cortile in Herculaneum dramatisiert das Zusammentreffen dieser beiden Aspekte. Es bedient sich der emotionalen und politischen Kraft des Aktes die Vergangenheit in die Gegenwart zu reißen und der Orte, die das ermöglichen. Es inszeniert die Methoden, mit denen wir Geschichten und Erinnerungen konstruieren und teilen und auch auf welche Weise wir sie verlieren. Hubers Auseinandersetzung mit vernachlässigten Aspekten der Kunstgeschichte und unbeachteten Techniken – hier arbeitet sie mit vergessenen oder imaginären Frauen – erinnert an das späte Gedicht *Powers of Recuperation* [Kräfte der Erholung] der Schriftstellerin Adrienne Rich. Es erinnert an Richs Beschreibung einer „aufrehrerischen Frau“, einer „fortwährenden Anfängerin“, die





Digital scanning of wooden Roman statue at Herculaneum  
/ Parco Archeologico di Ercolano  
Scansione digitale di una statua Romana lignea da Ercolano  
/ Parco Archeologico di Ercolano  
Digitales Skannen von hölzerner Statue aus Herculaneum  
/ Parco Archeologico di Ercolano



Statue of Isis Lactans and its 3D printed replica  
Statua di Isis Lactans e replica 3D, Ercolano  
Isis Lactans und 3D gedruckte Kopie, Herculaneum





acts of preservation recalls the writer Adrienne Rich's description in her late poem 'Powers of Recuperation', of an 'incendiary woman', an 'endless beginner', who is 'writing history backwards', looking for submerged stories of women in the past. For Rich, like Huber, this practice is spatial. As Rich's haunting figure wanders 'empty' streets in an unnamed city and along 'streets of mind', she is aware of architectural landmarks and their reuse, or misuse, across time. 'Every built thing', she writes, 'has its unmeant purpose'. 'Every built thing with its unmeant / meaning unmet purpose', she repeats, as sites offer

**themselves up to this 'incendiary' visitor and invite reclamation and re-use.**<sup>4</sup> In Rich's

poetic lexicon, the phrase 'built things' refers to places and to ideas. As Pliny the Younger invited Tacitus to make of his account what 'best suits your purpose', Rich encourages her readers to look for the 'unmet purpose' in the spaces around them. Both suggest that histories are collective projects with various purposes. Huber, too, in conjuring conversations between artists from the past (El Lissitzky, Kurt Schwitters, an anonymous woman Roman wall painter) as part of her practice - using impossible collaborations across time, rendered quasi-fictively through her imagination, and by way of historical research - makes the process of uncovering the 'unmeant meaning' and 'unmet purpose' of these ruined sites visible. Huber presents them not as fantasy but as evidence of the fluctuating and unstable nature of making meaning and history from remnants of people, places, and things. As Michel Foucault observed in *The Archaeology of Knowledge* (1969), the ideological desire for a 'total history' requires narratives of the past to be framed around 'a single centre' and 'spirit', when an account of the past which makes room for 'shifts, different temporalities, and various rehandlings' and different kinds

**of relations simultaneously more accurately reflects our experience of time and events.**<sup>5</sup> The role of the historian, for Foucault, is to develop ways of thinking about relationships

4. Adrienne Rich, 'Powers of Recuperation', in *Tonight No Poetry Will Serve: Poems 2007–2010* (New York: WW Norton, 2011).

5. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), 9.

una 'princiante incessante' che 'scrive la storia all'indietro', che nel passato cerca storie sommerse di donne. Per Rich, come per Huber, questa è una pratica spaziale. Mentre la figura inquietante creata da Rich vaga per le strade 'vuote', in una città senza nome e lungo le 'strade della mente', ella è cosciente dei punti di riferimento architettonici e del loro riutilizzo, così come del loro uso improprio nel tempo. 'Ogni costruzione', scrive, 'ha il suo scopo involontario'. 'Ogni costruzione con il proprio significato involontario / scopo non raggiunto' ella ripete, mentre i siti si offrono a questa visitatrice 'incendiaria' e invitano al recupero e al riutilizzo.<sup>4</sup> 'Ogni costruzione', nel

**lessico poetico della Rich, si riferisce a luoghi e ad idee. Come Plinio il Giovane invitava Tacito a fare dei suoi resoconti 'ciò che meglio si adattava allo scopo', Rich incoraggia i suoi lettori a cercare lo 'scopo non raggiunto' negli spazi che li circondano. Entrambi suggeriscono che le storie sono progetti collettivi dagli scopi svariati. Nell'evocare conversazioni tra artisti del passato (El Lissitzky, Kurt Schwitters, un'anonima pittrice romana di affreschi), all'interno della sua opera anche Catrin Huber rende visibile il processo di rivelazione del 'significato involontario' e dello 'scopo non raggiunto' di questi siti in rovina. In essa, collaborazioni impossibili nell'arco del tempo sono filtrate dall'immaginazione dell'artista e rese in modo quasi immaginario e al fine di effettuare ricerca storica. Huber le presenta non come frutto della fantasia ma come prova della natura fluttuante e instabile della creazione del significato e come storia derivante dai resti delle persone, dei luoghi e delle cose. Come ha osservato Michel Foucault in *L'Archeologia del Sapere* (1969), quando un resoconto del passato - che fa spazio a 'spostamenti, temporalità diverse e nuovi trattamenti vari e a differenti tipi di relazioni - riflette, in modo simultaneamente più accurato, la nostra esperienza del tempo e degli eventi, il desiderio ideologico di una 'storia totale' necessita che le narrative del passato siano incoroniate intorno a un 'centro unico', a uno 'spirito unico'.<sup>5</sup> Il ruolo dello storico per Foucault è quello di sviluppare modi di riflettere sulle relazioni tra passato e presente, non solo per accumulare dati su documenti o**

4. Adrienne Rich, 'Powers of Recuperation', in *Tonight No Poetry Will Serve: Poems 2007–2010* (New York: WW Norton, 2011).

5. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), 9.

„Geschichte rückwärts schreibt“ und nach verschütteten Geschichten von Frauen der Vergangenheit sucht. Diese Methode ist sowohl bei Rich wie auch bei Huber räumlich aufzufassen. Während Richs eindringliche Figur in einer namenlosen Stadt durch „leere“ Straßen und entlang von „Gedankenstraßen“ umher schweift, ist sie sich der Architekturdenkmalen und deren zeitübergreifender Wiederverwendung oder Zweckentfremdung bewusst. „Jedem gebauten Ding“ schreibt sie, „wohnt eine unbeabsichtigte Bestimmung inne“. „Jedes gebaute Ding mit seiner unbeabsichtigten Bestimmung und seinem unbefriedigten Zweck“, wiederholt sie, bietet sich als Ort für diesen „auführerischen“ Besucher an und lädt zu Wiedergewinnung und Wiederverwendung

**ein.**<sup>4</sup> In Richs poetischem Wortschatz bezieht sich der Ausdruck „gebauten Dinge“ auf Orte und Ideen. So wie Plinius der Jüngere Tacitus einlud aus seinem Bericht das zu machen „was seinem Zweck am besten entspricht“, ermuntert Rich ihre Leser dazu in den Orten um sich herum nach dem „unbefriedigten Zweck“ zu suchen. Beide deuten darauf hin, dass Geschichten kollektive Projekte unterschiedlichen Zweckes sind.

Huber unterstreicht dies auch indem sie als Teil ihrer künstlerischen Vorgehensweise Unterhaltungen von Künstlern der Vergangenheit (El Lissitzky, Kurt Schwitters, eine anonyme römische Wandmalerin) heraufbeschwört. Es handelt sich dabei um unmögliche, zeitübergreifende Kollaborationen die durch Hubers Vorstellungskraft und durch ihre historische Forschung quasi-fiktiv werden. Dies macht den Prozess der Freilegung der „unbeabsichtigten Bestimmung“ und des „unbefriedigten Zwecks“ dieser Ruinenstätten sichtbar. Huber präsentiert sie nicht als Fantasie, sondern als Beleg der variablen und instabilen Art und Weise wie Bedeutung und Geschichte von den Überbleibseln von Menschen, Orten und Dingen geschaffen werden. Wie der französische Philosoph Michel Foucault in seinem Werk *Die Archäologie des Wissens* von 1969 bemerkte, verlangt der ideologische Wunsch nach einer „Gesamtgeschichte“ danach, Erzählungen über die Vergangenheit um „einen einzigen Kern und Sinn“ auszuarbeiten, wohingegen eine Darstellung der Vergangenheit, die Raum für „Veränderungen, verschiedene Temporalitäten und unterschiedliche Neuauslegungen“ und verschiedene Zusammenhänge schafft, unser Erleben von Zeit und Geschehen zutreffender widerspiegelt.<sup>5</sup> Für Foucault besteht die Rolle des Historikers nicht nur darin, Fakten über Dokumente und Objekte zu

4. Rich, Adrienne: Powers of Recuperation, in: *Tonight No Poetry Will Serve: Poems 2007–2010*, New York: WW Norton 2011.

5. Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, translated by A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon 1972, S. 9.





Reception room, House of the Beautiful Courtyard, Herculaneum  
Grande salone, Casa del Bel Cortile, Ercolano  
Empfangsraum, Haus des schönen Innenhofes, Herculaneum







between past and present, not just to collect data about documents or objects. In making the structural elements of the installation and its imaginative points of connection and reflection visible to visitors, Huber offers an opportunity to reflect on archaeology and history as ideological practices, pertinent to, for example, the political use of Roman ruins like these under fascism.<sup>6</sup>

Huber's installation at Herculaneum is site-specific and spatially-engaged through its close symbolic relationship to its location and because it is a built structure; it creates a space for and as itself. The metal tubing, evoking scaffolding and the linear outlines of illusionistic or imagined rooms in Roman wall painting, is central to this meaning and effect. As connective materials, these elements of the work literalise the points of imaginative correlation between the objects and the room around them, between the *trompe l'oeil* space of the wall paintings and the objects that Huber has selected from the stores and replicated through photography or digital modelling. They are lines of enquiry, directing a visitor's eye to parallels and resonances between spaces and things, past and present. Recalling (instead of looking like) the same structurally-supportive scaffolding that occupies other houses on the site, like the Casa dei Cervi, temporarily, the tubing in Huber's work speaks to ongoing gestures of preservation and to the continuous, but often unseen, labour of maintenance and recovery. What is it propping up here? In Huber's installation, the scaffolding acts as a metaphor for speculation, evoking interpretations under construction too, stories impossible to complete with certainty. It allows for the emergence of gaps and overlappings, for a visitor to witness private layerings, to create memory collages that are personal and performative, subject to change and loss as she moves through the courtyard or as the light fades.

The importance of site to the imaginative reception of these objects is also a response to the rich history of the Casa del Bel Cortile as a space of display, presentation, and historical world-making at Herculaneum. In 1956, Amedeo Maiuri opened a small

6. See Marla Stone, 'A flexible Rome: Fascism and the Cult of Romanita', in *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, ed. Catherine Edwards (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 205–220.

oggetti. Quando rende visibili ai visitatori gli elementi strutturali dell'installazione con i suoi punti immaginari di connessione e riflessione, Catrin Huber offre loro un'opportunità per riflettere sull'archeologia e sulla storia come pratiche ideologiche, pertinenti, ad esempio, all'uso politico delle rovine romane, come quello fatto durante il fascismo.<sup>6</sup>

L'installazione di Catrin Huber a Ercolano è specifica per quel sito, è *site-specific*, e spazialmente occupata grazie alla sua intima relazione simbolica con la propria ubicazione e al fatto che si tratta di una struttura edificata; essa crea uno spazio per se stessa e come se stessa. La tubazione di metallo, che evoca le impalcature e i contorni lineari di stanze illusionistiche o immaginate di affreschi romani, è centrale per il suo significato e il suo effetto. Come materiali connettivi, questi elementi dell'opera rendono letterali i punti di correlazione immaginaria, tra gli oggetti e la stanza che sta loro intorno, tra lo spazio *trompe l'oeil* degli affreschi e gli oggetti che Huber ha selezionato dai depositi e replicato con la fotografia o modellandoli digitalmente. Sono filoni di indagine che dirigono l'occhio del visitatore verso parallelismi e risonanze tra spazi e cose, passate e presenti.

Richiamando (invece di assomigliare a) la stessa impalcatura strutturalmente supportante che occupa altre case del sito archeologico come la Casa dei Cervi, la tubatura nel lavoro di Catrin Huber parla temporaneamente con i gesti ininterrotti di conservazione e con il continuo, anche se spesso invisibile, lavoro di mantenimento e recupero. Cosa sorregge qui? Nell'installazione dell'artista l'impalcatura agisce come metafora di un'ipotesi, evocando anche interpretazioni in corso d'opera, storie impossibili da completare con certezza. Essa permette l'emergere di spazi vuoti e di sovrapposizioni, affinché la visitatrice sia testimone di stratificazioni private, per creare dei collage di memorie personali e performative, soggette al cambiamento e alla perdita, mentre ella si muove nella grande sala o mentre la luce si affievolisce.

L'importanza del sito per l'accoglienza immaginaria di questi oggetti è anche una risposta alla ricca storia della Casa del Bel Cortile come spazio di esposizione, di presentazione e di creazione del mondo storico ad Ercolano. Nel

6. Si veda Marla Stone, 'A flexible Rome: Fascism and the Cult of Romanita', in *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, ed. Catherine Edwards (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 205–220.

sammeln, sondern vor allem darin, unterschiedliche Sichtweisen über Beziehungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu entwickeln. Indem Huber die strukturellen Elemente ihrer Installation und die imaginären Verbindungs- und Reflexionspunkte für die Besucher sichtbar macht, bietet sie Gelegenheit über Archäologie und Geschichte als ideologische Methoden, beispielsweise über die politische Nutzung römischer Ruinen zur Zeit des Faschismus nachzudenken.<sup>6</sup>

Hubers Installation in Herculaneum ist ortsspezifisch und raumbezogen, dank ihrer engen symbolischen Beziehung zur Ausgrabungsstätte und auch weil sie eine gebaute Struktur ist – sie schafft Raum für und als sich selbst. Die Metallrohre, die an Baugerüste und an die linearen Umrisszeichnungen der illusionistischen und imaginären Räume römischer Wandmalerei erinnern, sind von zentraler Bedeutung für diesen Bedeutungsgehalt und diese Wirkung. Diese Elemente ihres Kunstwerkes stellen als verbindende Materialien imaginäre Verknüpfungspunkte zwischen den Objekten und dem Raum der Casa del Bel Cortile dar, aber auch zwischen dem *Trompe-l'oeil*-Raum der Wandmalereien und den Objekten, die Huber aus den Beständen ausgesucht und mit Hilfe von Fotografien oder anhand digitaler Modelle reproduziert hat.

Sie eröffnen Fragestellungen, welche das Auge des Besuchers auf die Parallelen und Echos zwischen Räumen und Dingen der Vergangenheit und der Gegenwart, richten. Die Stahlstruktur in Hubers Kunstwerk spricht von anhaltenden Gesten der Konservierung und von der kontinuierlichen, aber oft unsichtbaren Instandhaltungs- und Wiederherstellungsarbeit. Sie mutet eher als Rückbesinnung denn als Nachahmung ähnlicher temporärer, stützender Baugerüste an, die auch in anderen Häusern der Ausgrabungsstätte wie beispielsweise der Casa dei Cervi aufgestellt sind. Was stützt das Stahlgerüst hier? In Hubers Installation nimmt das Stahlgerüst die Funktion einer Metapher ein. Diese ermöglicht Spekulationen, erinnert an im Bau befindliche Interpretationen von Geschichten die unmöglich mit Sicherheit vervollständigt werden können. Es ermöglicht die Entstehung von Lücken und Überschneidungen. Diese erlauben es Besuchern private Erlebnisebenen zu erzeugen, persönliche und performative Erinnerungskollagen zu entwickeln die sich beim Durchlaufen des Empfangsraumes oder mit dem Schwenden des Lichts verändern oder verloren gehen können.

Die Bedeutsamkeit des Ortes im Hinblick auf die imaginäre Rezeption dieser Objekte, ist auch eine Antwort auf die reiche Geschichte der Casa del Bel Cortile als einem Ort der Zurschaustel-



museum in the Casa del Bel Cortile in which he exhibited objects found in houses and shops across the site in temporary exhibitions. This was closely connected to his broader interest in displaying objects uncovered in the excavations he was leading in Herculaneum itself, rather than in the National Archaeological Museum in Naples, viewing the site as a kind of museum *en plein air*. In doing so, Maiuri was also challenging the pull of hegemonic 'big' histories and curatorial power dynamics, inviting visitors to explore and make connections at their own pace and in their own words. Huber's installation draws on Maiuri's interest in the quotidian material culture of Herculaneum and on the possibilities for unexpected and personal exchanges between objects and visitors that an 'open air museum' can create. Gaps and cut-outs in the panels across the structure facilitate this process. These lacunae are crucial to Huber's iconoclastic project of reproduction and recovery, informed by past archaeological practices but not bound by them. This is a work about how and where we remember.

The scaffolding-like structure which delineates the installation also operates as symbolic shorthand for gestures of support and care. The work has a certain degree of structural autonomy, free-standing in the centre of the large reception room, but it is resolutely site-specific. Its meaning draws on and depends upon the history and visual culture of this venue as both a Roman domestic space with spatially-complex wall paintings, and an innovative archaeological site. The objects reproduced in two or three dimensions within the installation are not only objects not usually on show to the public, but traces of Roman domestic and religious culture which celebrate often unseen acts of maternal care, everyday spiritual habits, and the role of women in the home and in public life in pre-Vesuvian Herculaneum. A silver bust of Livia, the wife of Augustus and a woman of great power, crowned with laurel, appears nine times and in different sizes, her absent nose and broken portions of her chest echoing the gaps in the panels which invite inquisitive glances through the work. An Isis Lactans, an Egyptian figure of the goddess

Isis nursing her son Horus-the-Child, the god of divine kingship, also features twice (in 3D) in

1956 Amedeo Maiuri aprì un piccolo museo nella Casa del Bel Cortile nel quale esibì, in mostre temporanee, oggetti trovati in case e botteghe del sito. Ciò era strettamente collegato al più ampio interesse di Maiuri di mettere in mostra ad Ercolano stessa, invece che al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, oggetti riportati alla luce durante gli scavi di cui era a capo, considerando il sito come una sorta di museo *en plein air*. Nel far ciò Maiuri sfidava anche l'attrazione egemonica delle storie 'grandiose', oltre alle dinamiche del potere curatoriale, invitando i visitatori ad esplorare e a creare connessioni seguendo il loro ritmo e usando le loro parole. L'installazione di Catrin Huber attinge dall'interesse di Maiuri per la cultura materiale quotidiana di Ercolano e dalle possibilità di scambi inaspettati e personali tra oggetti e visitatori che un 'museo all'aria aperta' può creare. Buchi e ritagli nei pannelli della struttura facilitano il processo. Queste lacune sono cruciali per il progetto iconoclastico di riproduzione e recupero dell'artista, influenzato da pratiche archeologiche passate ma non imbrigliato da esse. Questa è un'opera su come e dove ricordiamo.

La struttura a impalcatura che delinea l'installazione funziona anche come forma abbreviata simbolica di gesti di sostegno e di cura. Il lavoro, svincolato nel centro di una grande sala, ha un certo grado di autonomia strutturale, ma è risolutamente specifico al proprio sito. Il suo significato attinge e dipende dalla storia e dalla cultura visiva di questo luogo, sia come spazio domestico romano contenente pitture murali spazialmente complesse, sia quale sito archeologico innovativo. Gli oggetti riprodotti in due o tre dimensioni all'interno dell'installazione non sono solo oggetti che vengono raramente esposti in pubblico, ma anche tracce della cultura domestica e religiosa romana, che celebrano atti spesso invisibili di cura materna, quotidiane pratiche spirituali e il ruolo delle donne nella casa e nella vita pubblica della Ercolano pre-vesuviana. Un busto in argento di Livia, la moglie di Augusto e donna di grande potere, incoronata con l'alloro, appare due volte e in due misure; il suo naso assente e le parti rotte del suo petto fanno eco ai buchi nei pannelli che invitano sguardi curiosi sull'opera. Una Isis Lactans, figura egiziana della dea Iside che nutre suo figlio Horus-bambino, il dio della divina regalità, anch'esso figurante due volte nell'installazione. Iside potrebbe offrire protezione materna e fertilità agli officianti.<sup>7</sup> Come un'apparizione, nel lavoro di Catrin Huber una Iside seduta è collocata rivolta

lung, Präsentation und der historischen Erschaffung von Welten in Herculaneum. Amedeo Maiuri eröffnete 1956 in diesem Gebäude ein kleines Museum in dem er Objekte, die in verschiedenen Häusern und Geschäften der Ausgrabungsstätte gefunden worden waren, in provisorischen Ausstellungen zur Schau stellte. Dies stand in engem Zusammenhang mit seinem Interesse, Funde aus seinen Ausgrabungen vor Ort in Herculaneum anstatt im Nationalen Archäologischen Museum von Neapel auszustellen, da er die Ausgrabungsstätte als eine Art „Freilichtmuseum“ betrachtete. Maiuri lud Besucher dazu ein die Stätte und Funde in ihrem eigenen Tempo und nach ihren eigenen Vorstellungen zu erkunden und Verbindungen herzustellen. Dadurch stellte er auch den Einfluss der hegemonistischen „großen“ Geschichten und die Machtdynamiken der Kuratoren in Frage. Hubers Installation greift Maiuris Interesse an der alltäglichen, materiellen Kultur von Herculaneum auf, dessen Interesse an den Möglichkeiten eines unerwarteten und persönlichen Austausches zwischen Objekten und Besuchern, welches ein Open-Air-Museum schaffen kann. Lücken und ausgeschnittene Elemente in den Bildtafeln innerhalb des Gerüsts erleichtern diesen Prozess. Diese leeren Ausschnitte sind entscheidend für Hubers ikonoklastisches Projekt der Reproduktion und Wiederherstellung, das zwar durch bisherige archäologische Methoden geprägt, aber nicht an sie gebunden ist. Diese Arbeit befasst sich damit, wie und wo wir uns zu erinnern vermögen.

Die gerüstartige Struktur, die Hubers Installation abgrenzt, fungiert auch als Symbol für Gesten der Unterstützung und Pflege. Das Werk hat ein gewisses Maß an struktureller Autonomie, steht frei im Zentrum des großen Empfangsraum, aber ist dennoch entschieden ortsspezifisch. Seine Bedeutung bedient sich und ist abhängig von der Geschichte und visuellen Kultur dieses Ortes, als sowohl einem römischen Empfangsraum mit komplexen räumlichen Wandmalereien, als auch einer innovativen, archäologischen Ausgrabungsstätte. Bei den erwähnten zwei- oder dreidimensional reproduzierten Werken der Installation, handelt es sich um Objekte, die normalerweise nicht öffentlich ausgestellt werden. Sie verbildlichen die häusliche und religiöse Kultur in Herculaneum vor dem Vesuvausbruch, feiern oft unbeachtete Handlungen mütterlicher Fürsorge, alltägliche spirituelle Gewohnheiten und die Rolle der Frauen sowohl im häuslichen Bereich wie auch im öffentlichen Leben. Livia, Ehefrau des römischen Kaisers Augustus und eine Frau mit großem Einfluss und großer Macht, erscheint neunmal (2D/3D) in der Installation. Ihre mit Lorbeer bekrönte Silberbüste ist in verschiedenen Größen dargestellt. Ihre fehlende Nase und die zerbrochenen Teile ihrer Brust sind ein Echo der

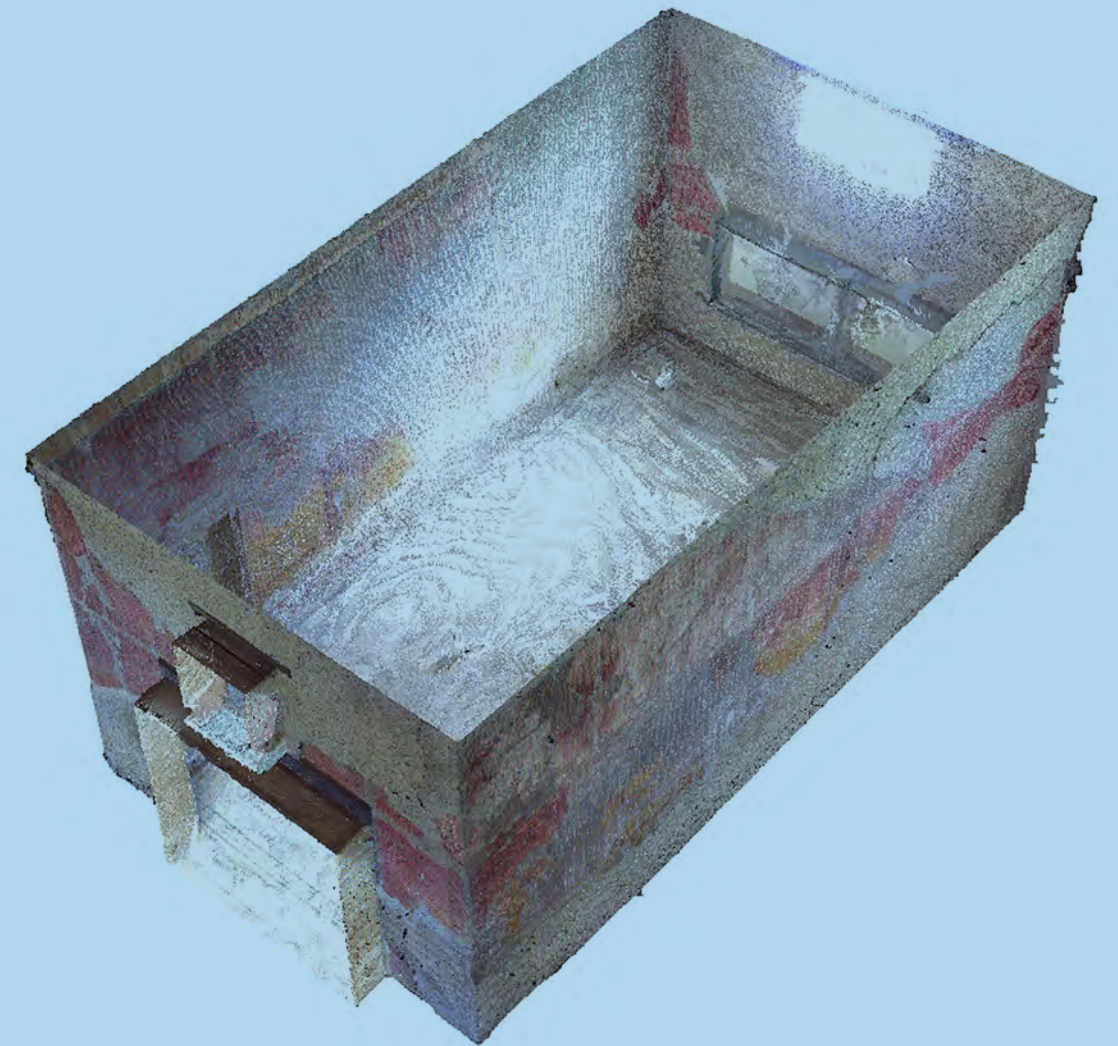
Ausschnitte zwischen den Bildtafeln, die zu neugierigen Blicken durch das Kunstwerk hindurch einladen. Dreidimensionale Figuren







3D Scanning / 3D digital model,  
House of the Beautiful Courtyard  
Scansione 3D/ Modello 3D digitale,  
Casa del Bel Cortile  
3D Scannen / 3D digitales Modell,  
Haus des schönen Innenhofes





the installation. Isis could offer celebrants maternal protection or fertility.<sup>7</sup> In one appearance in Huber's work, a seated Isis sits looking inwards, as if at the head of an imagined table of powerful women. This simple gesture of facing Isis inwards creates a sense of domestic intimacy and connection between the objects and images in this installation. The other Isis faces out of the work towards the preserved wall paintings on one long wall of the reception room.

The importance of worship and care in the domestic space to the installation is further emphasised by the inclusion of a bronze Lar, a young boy, a Roman deity worshipped in the home as a protector of that private space, and reproductions of two wooden statues found under a bed in a household shrine, perhaps tributes to familial ancestors. Huber's installation is also a kind of ancestral tribute to past painterly and archaeological practices. The objects have symbolic autonomy, and each have their own stories of worship, loss, worry, and care to tell. But they are also dependent upon each other to create an impression of everyday domestic life in Herculaneum and reliant upon advanced archaeological methods of preservation and replication to protect them and allow them to speak or invite imaginative speculation from visitors.

There is an overlooked feminist politics to the gestures of care that pieces of scaffolding practice. In her poem 'Healers' (2014), Sophie Collins observes a protective metal structure in the Holy Trinity Church in Vladimir, Russia and animates it through gendered anthropomorphisation:

*At first I didn't notice her  
slumped against the side of the church —  
she was pretty small for a scaffold, pretty un-  
assuming. Her safety mesh  
was torn in places and sun-bleached all over  
and threatened to dislodge  
due to a forceful wind that was typical  
of the season. She was shaking.*

*She was fundamentally insecure.*

Collins engages the scaffolding in conversation. She is uncertain and downtrodden:

*each day, someone came by  
called her "unsafe" and also "a liability"  
then left, failing to initiate the dismantling process  
that yes would have been painful  
and slow, but kinder.*

verso l'interno, come se a capotavola di un immaginario tavolo di donne potenti. Questo semplice gesto di rivolgerla verso l'interno crea un senso di intimità domestica e di connessione tra gli oggetti e le immagini in questa installazione. L'altra Iside è rivolta verso l'esterno dell'opera, verso gli affreschi preservati su un lungo muro della grande sala.

L'importanza per l'installazione della devozione e della cura nello spazio domestico è ulteriormente enfatizzata dall'inclusione di un Lare di bronzo - un giovinetto, divinità romana venerata nella casa come protettore dello spazio privato - e di riproduzioni di due statue di legno trovate sotto un letto in un altare domestico, forse tributi ad antenati familiari. L'installazione della Huber è anch'essa un tipo di tributo ancestrale a pratiche pittoriche e archeologiche del passato. Gli oggetti hanno un'autonomia simbolica ed ognuno ha la propria storia di devozione, di perdita e di cura da raccontare. Ma, al fine di dare un'impressione di vita domestica quotidiana a Ercolano, essi dipendono anche l'uno dall'altro e da metodi archeologici avanzati di conservazione e replica che li proteggano e permettano loro di parlare, di suscitare ipotesi immaginarie da parte dei visitatori.

Nei gesti di cura intrinseci alla pratica dell'uso delle impalcature si trovano politiche femministe trascurate. Nella poesia intitolata *Healers [Guaritrici]* (2014), Sophie Collins osserva una struttura protettiva di metallo nella Chiesa della Santa Trinità a Vladimir, in Russia, animandola attraverso l'uso di un'antropomorfizzazione di genere:

*All'inizio non l'avevo notata  
crollata a lato della chiesa —  
era piuttosto piccola per essere un'impalcatura, piuttosto  
senza pretese  
la sua rete di sicurezza  
in alcuni punti era lacerata ed era tutta scolorita dal sole  
e rischiava di staccarsi  
a causa di un forte vento che era tipico  
della stagione. Ella tremava.*

*Era fondamentalmente insicura.*

Collins coinvolge l'impalcatura in una conversazione.

Ella è incerta e schiacciata:

*ogni giorno, qualcuno veniva  
la chiamava "pericolosa" e anche "un peso"  
poi se ne andava, non riuscendo a iniziare il processo di  
demolizione*

*che sarebbe stato doloroso  
e lento, ma più premuroso.*

La struttura confida che i visitatori le diano la colpa della 'confusione di utensili e brandelli / per terra' e del fatto che

einer ägyptischen Isis Lactans, die ihren kindlichen Sohn Horus, den Beschützer göttlicher Königsherrschaft stillt, erscheinen zweimal. Isis bot Verehrern mütterlichen Schutz oder Fruchtbarkeit.<sup>7</sup> Einmal erscheint eine sitzende Isis; ihr Blick ist nach innen gewandt, gerade so, als säße sie am Kopfende eines imaginären Tisches mit einflussreichen Frauen zusammen. Diese einfache Geste schafft ein Gefühl häuslicher Intimität und eine Verbindung zwischen den Objekten und Bildern in dieser Installation. Die zweite Isis blickt aus dem Kunstwerk heraus auf die erhaltenen Wandmalereien einer langen Wand des Empfangsraumes.

Die Bedeutsamkeit von Verehrung und Fürsorge im häuslichen Bereich für die Installation wird darüberhinaus durch die Einbeziehung eines Lar-Jünglings aus Bronze betont. Die Laren waren römische Schutzgötter, die als Hüter des Hauses verehrt wurden. Dies wird ebenso durch die Reproduktionen zweier hölzerner Statuen unterstrichen, die unter einem Bett bei einem Hausaltar gefunden wurden und vielleicht der Verehrung von Vorfahren dienten. Hubers Installation ist auch eine Art Ahnentribut, eine Hochachtung vergangener malerischer und archäologischer Arbeitsweisen. Die Symbolik der Objekte ist autonom, jedes Objekt hat seine eigenen Geschichten von Verehrung, Verlust, Sorge und Fürsorge zu erzählen. Aber sie sind auch voneinander abhängig, um einen Eindruck vom alltäglichen Haushaltsleben in Herculaneum zu vermitteln. Sie sind auch alle auf fortschrittliche archäologische Konservierungs- und Reproduktionsmethoden angewiesen, die sie schützen und die es ihnen ermöglichen Besucher anzusprechen oder sie zu fantasievollen Mutmaßungen einzuladen.

Die Gerüstteile beinhalten Gesten der Fürsorge und ihnen wohnt auch eine bisweilen übersehene feministische Politik inne: In ihrem Gedicht *Healers [Heiler]* (2014), beobachtet Sophie Collins ein schützendes Metallgerüst in der Dreifaltigkeitskirche in Vladimir, Russland und belebt es durch genderspezifische Vermenschlichung:

*Anfangs bemerkte ich sie nicht  
zusammengesackt gegen die Seite einer Kirche —  
sie war ziemlich klein für ein Baugerüst, ziemlich be-  
scheiden. Ihr Sicherheitsnetz  
war stellenweise zerrissen und gänzlich von der Sonne ausge-  
bleicht*

*und drohte sich loszulösen  
wegen eines starken Windes der üblich war  
für die Jahreszeit. Sie bebte.  
Sie war ganz und gar unsicher.*

Collins verwickelt das Gerüst in ein Gespräch. Sie ist unsicher und niedergeschlagen:

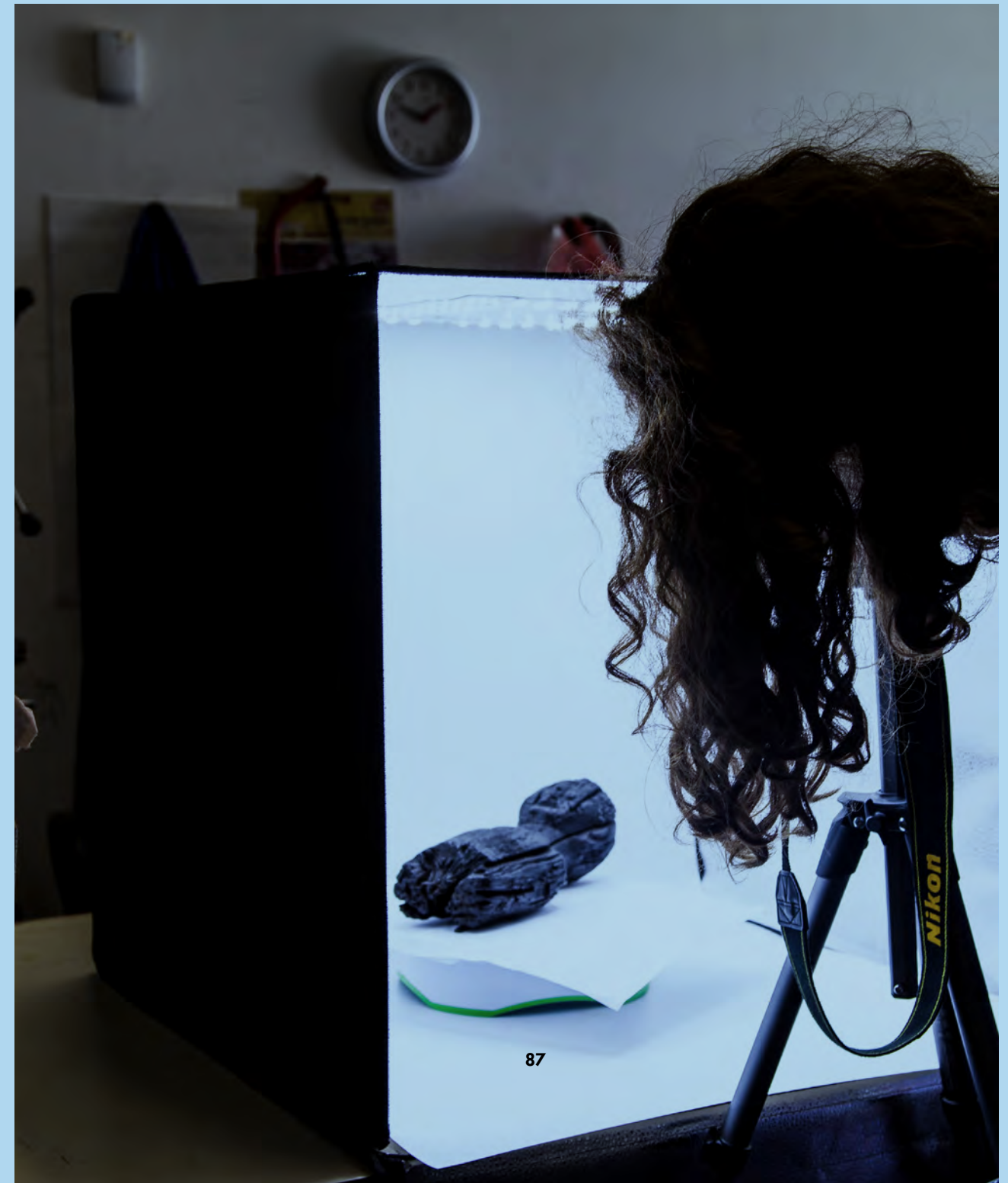
*Jeden Tag, kam jemand vorbei  
nannte sie „unsicher“ und auch „eine Bürde“  
und ging ohne die Demontage zu initiieren*







Wooden figure at Herculaneum  
Statua lignea da Ercolano  
Hölzerne Figur in Herculaneum



SFM photography, wooden figure, Herculaneum  
Structure from Motion, statuetta lignea, Ercolano  
SFM Photography, hölzerne Figur, Herculaneum



The structure confides that she is blamed by visitors for 'the mess of tools and rags / on the grounds', and for blocking their view to the 'the church's celebrated mural / depicting Saint Artemy of Verkola / unusually pious / highly venerated / child saint killed by lightning'. He is said to have 'effected / multiple miracles of healing'. Collins tries to comfort the scaffolding, but this only encourages her to sway further and lean more heavily against the walls of the church, the two constructions supporting each other. 'We are rarely independent structures', she

says, before  
collapsing.<sup>8</sup>  
As I walked

8. Sophie Collins, 'Healers', in *Who is Mary Sue?* (London: Faber and Faber, 2018)

in the ruins  
of Herculaneum, already reflecting on how past and present were overlapping and disregarding linear chronology, Collins' conversation with the dilapidated scaffolding in Vladimir resonated. I observed the metal structures supporting the Casa dei Cervi and the Collegio degli Augustali, among other spaces, obscuring parts of their painted interiors, but making their continued presence possible through their quiet gestures of support.

Themes of autonomy, intimacy, independence, and historical care are present in the historic symbolism of the objects Huber has selected and echo in the scaffolding-like materials which delineate her installation. These two narratives of form and content have a contingent relationship to each other and to the historic site of the ruins too. They depend upon each other. Like Collins' animated scaffolding, Huber's installation at once blocks and expands a visitor's view of the 'beautiful courtyard' in a gesture of care. I find myself thinking again of 'Every built thing with its unmeant / meaning unmet purpose', of Rich's interest in 'writing history backwards', of what it means to collect and share histories of real places through art and poetry, and of the speculative possibilities of both creative practices. These visual and textual approaches to remembering don't run counter to or parallel to received historic and archaeological accounts of these ruins and others like them but support them like scaffolding, propping each other up. Past and present, we are rarely independent structures.

la loro vista sul 'celebrato dipinto murale della chiesa / raffigurante San Artemy di Verkola / inusualmente pio / altamente venerato / santo bambino ucciso dal fulmine' venga bloccata. La Collins cerca di dare conforto all'impalcatura, ma questo incoraggia soltanto la struttura ad oscillare ancor di più e ad appoggiarsi pesantemente contro le mura della chiesa, le due costruzioni supportandosi a vicenda. 'Raramente siamo strutture indipendenti' dice prima di

collassare.<sup>8</sup> Mentre camminavo per le rovine di Ercolano, mentre riflettevo già su come passato e presente si stavano sovrapponendo e ignorando la cronologia lineare, in me trovava favore

8. Sophie Collins, 'Healers', in *Who is Mary Sue?* (London: Faber and Faber, 2018)

la conversazione della Collins con l'impalcatura pericolante a Vladimir. Osservavo le strutture di metallo a supporto della Casa dei Cervi e del Collegio degli Augustali, tra gli altri spazi, che oscuravano parti degli interni dipinti, ma che rendevano possibile la loro continua presenza attraverso i loro quieti gesti di supporto.

Nel simbolismo storico degli oggetti che Huber ha selezionato e che hanno un'eco nei materiali che ricordano le impalcature che delineano la sua installazione sono presenti temi di autonomia, intimità, indipendenza e cura storica. Queste due narrative di forma e contenuto hanno una relazione imprevista l'una nei confronti dell'altra e anche verso il sito storico delle rovine. Dipendono l'una dall'altra. L'installazione di Catrin Huber, come l'impalcatura animata della Collins, con un gesto di cura blocca e, allo stesso tempo, espande, la vista sul 'bel cortile' del visitatore. Mi trovo di nuovo a pensare ad 'Ogni cosa costruita con il suo involontario / significato scopo non realizzato', all'interesse della Rich di 'scrivere la storia all'indietro', a ciò che significa raccogliere e condividere storie di luoghi veri con l'arte e la poesia e alle ipotetiche possibilità di entrambe le pratiche creative. Questi approcci al ricordo, visibili e testuali, non si contrappongono e non camminano parallelamente ai resoconti storici e archeologici generalmente accettati di queste rovine e di altre come loro, ma le supportano come fossero impalcature, sostenendosi a vicenda. Passato e presente, siamo raramente strutture indipendenti.

ja, das wäre schmerzhaft gewesen  
und langsam, aber gütiger

Das Gerüst beichtet ihr, dass sie von Besuchern für „die Unordnung der Werkzeuge und herumliegenden Lumpen / auf dem Gelände“ verantwortlich gemacht werde, und auch dafür den Blick auf „die gefeierten Wandmalereien der Kirche / die den heiligen Artemius von Verkola darstellen / den außergewöhnlich frommen / hoch verehrten / kindlichen Heiligen, der durch einen Blitz getötet wurde“ zu verstellen. Er soll „mehrfache Wunderheilungen / vollbracht“ haben. Collins versucht das Gerüst zu trösten, aber das bestärkt sie nur weiter zu schwan-

ken und sich heftiger  
gegen die Wände der  
Kirche zu lehnen,

8. Collins, Sophie: 'Healers', in: *Who is Mary Sue?*, London: Faber and Faber 2018.

denn beide Bauten stützen sich gegenseitig. „Wir sind selten eigenständige Gefüge“, sagt sie, bevor sie zusammenbricht.<sup>8</sup> Während ich durch die Ruinen von Herculaneum lief, bereits darüber nachdachte, wie sich Vergangenheit und Gegenwart überschneiden und lineare Chronologie missachten, fand Collins' Gespräch mit dem baufälligen Gerüst von Vladimir in mir seinen Nachhall. Ich betrachtete die Metallgerüste, die zwar unter anderem in der Casa dei Cervi und an der Sede degli Augustali Teile der gemalten Innenräume verdeckten, aber durch ihre stillen Gesten der Unterstützung dennoch deren Fortbestand ermöglichten.

Die Thematiken von Autonomie, Intimität, Unabhängigkeit und historischer Pflege sind in der historischen Symbolik der von Huber ausgewählten Objekte gegenwärtig und klingen in den Gerüst-artigen Materialien, die ihre Installation durchziehen und begrenzen, nach. Im Dualismus von Form und Inhalt sind beide voneinander abhängig aber sind auch bedingt durch die historische Stätte der Ruinen. Ebenso wie Collins' belebtes Baugerüst, verstellt und erweitert Hubers Installation gleichzeitig den Blick eines Besuchers auf den prachtvollen Empfangsraum in der Casa del Bel Cortile in einer Art fürsorglicher Geste. Ich ertappe mich wieder dabei, wie ich an Richs' Aussage „jedes gebaute Ding mit seiner unbeabsichtigten Bestimmung und seinem unbefriedigten Zweck“ denke. Ich erinnere mich an ihr Interesse „Geschichte rückwärts zu schreiben“ und daran was es bedeutet, Geschichten von realen Orten durch Kunst und Poesie zu sammeln und zu teilen und an die spekulativen Möglichkeiten beider Kunstformen. Diese visuellen und inhaltlichen Ansätze des Gedenkens verlaufen weder parallel zu anerkannten historischen und archäologischen Darstellungen dieser oder anderer ähnlicher Ruinen, noch handeln sie dem zuwider, sondern sie unterstützen sich beide gegenseitig wie Gerüste. Ob in der Vergangenheit oder in der Gegenwart, wir sind selten eigenständige Gefüge.