



CATRIN HUBER

**EXPANDED
INTERIORS AT
HERCULANEUM
AND POMPEII**

KERBER



CATRIN HUBER

**EXPANDED
INTERIORS AT
HERCULANEUM
AND POMPEII**

CONTENTS

4	Introduction Professor Massimo Osanna, director of Parco Archeologico di Pompei
6	Introduction Dr Francesco Sirano, director of Parco Archeologico di Ercolano
8	The Artistic Process Triggering Change at Herculaneum Il processo artistico che ha innescato il cambiamento a Ercolano Der künstlerische Prozess stößt Veränderungsprozesse in Herculaneum an Francesca Del Duca and Jane Thompson
12	Expanded Interiors Sean Ashton
42	POMPEII
68	We Are Rarely Independent Structures Siamo raramente delle strutture indipendenti Wir sind selten eigenständige Gerfüge Fiona Anderson
90	HERCULANEUM
110	The Remains of Today Quel che resta dell'oggi Was vom Heute übrigblieb Dieter Roelstraete
124	Art, Architecture and Life – a Fictional Panel Discussion Catrin Huber
132	Acknowledgements Ringraziamenti Danksagungen

INTRODUCTION

Professor Massimo Osanna,
director of Parco Archeologico di Pompei

Expanded Interiors by Catrin Huber resumes the increasingly close dialogue between Pompeii, its “archaeological materiality”, and contemporary art. The journey started in 2017, with the exhibition *Pompei@Madre. Archaeological materiality* that I curated with Andrea Viliani, and it developed from a strong methodological analysis that led me to conceive Pompeii as a great time machine, able to reveal new meanings in the contemporary age.

Pompeii is indeed no longer just a place for excellence in the field of archaeological research; it is now also a space that actively creates and greets contemporaneity. The work of Huber, with its large panels in bold colours, acts as the rhythmic counterpoint to the frescoes of the Casa del Criptoportico. It reveals a method and an increasingly close dialogue with classical tradition mediated by the mechanisms of contemporary artistic creation, with particular reference to the Vesuvian site. Furthermore, the reproduction of the ancient artefacts enhances with meaning the multiform surfaces of her work. These artefact reproductions have been realised with modern technologies such as 3D scanning, and they show us how the typical tools of archaeological research can become an integral part of artistic research.

The artist and her installation create a sort of temporal short circuit in which contemporary and ancient world challenge each other in their historical consistency, resulting in a pause for reflection that enables us to search for new - and sometimes submerged - connections between two temporal dimensions which are apparently distant but fundamentally very close.

Indeed, Huber’s two installations reveal how Pompeii can be rediscovered by each new generation of artists in an ever-new way, and how it can be reinterpreted with different methods and different approaches, as everyone can read traces in Pompeii’s ancient frescoes and walls and arrive at their own reality.

In conclusion, as *Pompei@Madre. Archaeological materiality* emphasised, Pompeii is a place for the eternal contemporary, and a life-giving force for present-day processes of artistic creation.

Con l’installazione *Expanded Interiors* di Catrin Huber continua il dialogo, ormai sempre più serrato, tra Pompei con la sua “materia archeologica” e l’arte contemporanea. Un percorso iniziato nel 2017 con la mostra *Pompei@Madre. Materia archeologica* curata con A. Viliani, e nato da una profonda riflessione metodologica che ha portato a concepire Pompei come una grande macchina del tempo in grado di svelare nuovi significati del contemporaneo.

Pompei, infatti, non è più solo il luogo d’eccellenza della ricerca archeologica ma è anche uno spazio che attivamente produce e accoglie la contemporaneità. E l’opera della Huber, con i suoi grandi pannelli dai colori forti che fanno da contrappunto ritmico agli affreschi della Casa del Criptoportico, ci racconta un metodo e un dialogo sempre più stretto con la tradizione classica e in particolare con il sito vesuviano, mediato dai meccanismi di creazione artistica contemporanea. Inoltre le riproduzioni degli antichi manufatti, che arricchiscono di significati le multiformi superfici dell’opera, sono state realizzate con moderne tecnologie come la scansione 3D con laser scanner, e ci mostrano come strumenti tipici della ricerca archeologica possano diventare parte integrante della ricerca artistica.

L’artista con la sua installazione crea dunque una sorta di corto circuito temporale, in cui contemporaneo e mondo antico si confrontano nella loro consistenza storica. Ne nasce un momento di riflessione che permette di ricercare nuove connessioni, a volte sommerse, tra queste due dimensioni temporali, apparentemente così lontane ma in realtà così vicine. La doppia installazione della Huber ci mostra infatti come Pompei è riscoperta da ogni nuova generazione di artisti in modo sempre nuovo, reinterpretata con metodi e approcci diversi, in quanto ognuno riesce a leggere negli antichi affreschi e nelle murature tracce per comprendere la propria realtà.

Non si può che concludere ricordando, come *Pompei@Madre. Materia archeologica* aveva messo in evidenza, che Pompei è il luogo dell’eterno contemporaneo, forza vivificante dei contemporanei processi di creazione artistica.

Catrin Huber’s *Expanded Interiors* setzt den zunehmend engen Dialog zwischen Pompeji, seiner „archäologischen Materialität“ und der Gegenwartskunst fort. Die Reise begann 2017 mit der Ausstellung *Pompei@Madre. Archaeological materiality*, welche ich zusammen mit Andrea Viliani kuratierte und entwickelte sich aus einer intensiven methodischen Analyse, welche mich dazu führte, Pompeji als eine großartige Zeitmaschine aufzufassen, die neue Bedeutungen in der Gegenwart aufzeigen kann.

Pompeji ist tatsächlich nicht mehr nur ein Ort der Spitzenleistung auf dem Gebiet archäologischer Forschung, sondern auch ein Ort der aktiv Kontemporanität schafft und willkommen heißt. Huber’s Kunstwerk, mit seinen großen Bildtafeln in kräftigen Farben, wirkt wie ein rhythmischer Kontrapunkt zu den Fresken der Casa del Criptoportico. Es offenbart eine Methode und einen zunehmend engen Dialog zwischen klassischer Tradition, vermittelt durch die Wirkungsweise zeitgenössischen künstlerischen Schaffens, mit besonderem Bezug auf die Stätte am Vesuv. Darüberhinaus werden durch die Reproduktion antiker Artefakte die vielgestaltigen Oberflächen ihrer Arbeit mit Bedeutung aufgeladen. Die Reproduktionen der Artefakte wurden mit Hilfe moderner Technik wie beispielsweise 3D Scanning verwirklicht und sie zeigen uns wie die typischen Werkzeuge archäologischer Forschung ein integraler Bestandteil künstlerischer Forschung werden können.

Die Künstlerin und ihre Installationen schaffen eine Art temporären Kurzschluss in dem die zeitgenössische und die antike Welt sich gegenseitig in ihrer historischen Konsistenz herausfordern, was zu einer Denkpause führt, die es uns ermöglicht nach neuen – und miteinander verschütteten – Verbindungen zwischen zwei zeitlichen Dimensionen zu suchen, die zwar augenscheinlich entfernt voneinander sind, aber im Grunde doch sehr nah sind. Huber’s zwei Installationen zeigen tatsächlich auf, wie Pompeji durch jede neue Künstlergeneration auf immer neue Weise wiederentdeckt werden kann und wie es mit verschiedenen Methoden und Ansätzen neu interpretiert werden kann, da jeder Spuren in Pompejis antiken Fresken und Mauern lesen und in seiner eigenen Realität ankommen kann.

Wie schlussendlich auch *Pompei@Madre. Archaeological materiality* betonte, ist Pompeji ein Ort der ewigen Gegenwart und eine lebensspendende Kraft für gegenwärtiges künstlerisches Schaffen.

INTRODUCTION

Dr Francesco Sirano, director of Parco Archeologico di Ercolano

Expanded Interiors in the House of the Beautiful Courtyard stems from a fortuitous meeting between Professor Catrin Huber of Newcastle University, and the Parco Archeologico di Ercolano, a new financially and scientifically autonomous institution created by the Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

The year 2017 marked the 90th anniversary of the first excavations at Ercolano by Amedeo Maiuri, to whom we owe the layout of the archaeological site that still exists today. The Parco Archeologico di Ercolano celebrated Maiuri's anniversary and developed initiatives sharing the deepest meaning of Maiuri's activity: his love for the territory; his respect for history; his willingness to communicate heritage in new ways.

Aided by the Herculaneum Conservation Project, which, on behalf of the Packard Humanities Institute began working in Herculaneum in 2001 (a unique private-public collaboration in Italy), the Parco Archeologico di Ercolano set up the "Maiuri Pop-Up" Project. The project's aim was to develop research opportunities, itineraries, small exhibitions, seminars, workshops, installations and contemporary art exhibitions.

In addition to the Italian artist Michele Iodice, the Parco has now collaborated with Catrin Huber. Her *Expanded Interiors* project explored some of the objects discovered by Maiuri, investigating their relationship with the Casa del Bel Cortile, a space originally used by Maiuri to situate the site's very first museum.

I am convinced of the valuable role contemporary art can play in archaeological sites and museums, acting as a language for the interpretation of the *genius loci* in non-traditional and very original forms which reflect the style of each artist. Such artistic discourse can avoid the disciplinary constraints posed by archaeological research, and to my great satisfaction, that was exactly what *Expanded Interiors* managed to do.

With balance and intelligence, Catrin Huber and her staff fully embraced the site, its public and the staff who work there. Her research also inspired students of the Naples Fine Arts Academy and children attending primary schools in Ercolano, some of whom contributed to the re-design of the Parco's Ticket Office, an amorphous space that we tried to characterise anew. Thanks to their thinking, the Ticket Office now incorporates the site's shop, and is finally a living, breathing place.

In conclusion, I have borne witness to an impressive international collaborative experience – one that has proven with actions rather than words that it is possible to combine conservation, communication, the presentation of archaeological sites and artistic creation.

Expanded Interiors nella casa del Bel Cortile ad Ercolano nasce dal felice incontro con Catrin Huber e Newcastle University.

Nel 2017 ricorreva il 90° dall'inizio degli scavi di Amedeo Maiuri, al quale si devono l'attuale estensione e la presentazione del sito archeologico. Il Parco Archeologico, un nuovo Istituto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, dotato di autonomia finanziaria e scientifica, ha celebrato l'anniversario con iniziative per condividere il più profondo significato dell'impresa di Maiuri: amore per il territorio, rispetto della storia, volontà di comunicare anche in forme sperimentali il patrimonio.

Con la collaborazione dell'Herculaneum Conservation Project, che per conto del Packard Humanities Institute opera ad Ercolano dal 2001 (caso di collaborazione pubblico-privato unico in Italia), è nato così il Progetto "Maiuri Pop-Up", finestre di ricerca, itinerari, piccole esposizioni, seminari, laboratori didattici, focus point con guide, professori delle scuole del territorio, installazioni ed esposizioni di arte contemporanea.

Oltre che con l'italiano Michele Iodice, il Parco ha collaborato con Catrin Huber invitata ad esplorare gli oggetti trovati da Maiuri e gli spazi che egli stesso aveva destinato a primo museo del sito per innescare un processo creativo concluso con la mostra *Expanded Interiors*.

Sono convinto dell'utilità dell'arte contemporanea nei siti e nei musei archeologici come linguaggio e interpretazione del *genius loci* in forme non tradizionali e molto originali, proprie dello stile di ciascun artista.

Il percorso artistico è libero dai vincoli disciplinari della scienza storico archeologica. E, con mia grande soddisfazione, devo dire che è esattamente quello che siamo riusciti a fare.

L'equilibrio e l'intelligenza di Catrin Huber e la generosità di tutto il suo staff hanno abbracciato letteralmente il sito, pubblico e personale che vi lavora.

Una ricerca che ha contagiato anche gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e dei più piccoli alunni delle scuole elementari di Ercolano che hanno contribuito a rileggere lo spazio fisico della Biglietteria, luogo amorfo al quale si è cercato di dare un carattere. Grazie e questa riflessione la Biglietteria è oggi sede dello shop del sito ed è finalmente un luogo vivo.

Quindi, per concludere, sono qui per testimoniare un'esperienza internazionale che ha dimostrato nei fatti e con pochissime parole come sia possibile mettere insieme conservazione, comunicazione, presentazione dei siti archeologici e creazione artistica.

Expanded Interiors in der Casa del Bel Cortile entstand aus einem glücklichen Zusammentreffen zwischen Catrin Huber, Professorin an der Newcastle University und dem Parco Archeologico di Ercolano, einer neuen finanziell und wissenschaftlich unabhängigen Institution, die vom italienischen Ministero dei Beni e delle Attività Culturali ins Leben gerufen wurde.

2017 markierte den 90. Jahrestag der ersten Ausgrabungen in Herculaneum durch Amedeo Maiuri, dem wir den Aufbau der Ausgrabungsstätte, so wie sie noch heute besteht, verdanken. Der Parco Archeologico di Ercolano feierte Maiuris Jubiläum und entwickelte Initiativen um den tiefsten Bedeutungsgehalt seiner Tätigkeit zu teilen: seine Liebe für dieses Gebiet, seinen Respekt für Geschichte und seine Bereitschaft Kulturerbe auf neue Weise mitzuteilen.

Unterstützt durch das Herculaneum Conservation Project, welches im Auftrag des Packard Humanities Institute (einer einzigartigen öffentlich-privaten Kooperation in Italien) 2001 in Herculaneum zu arbeiten begann, entwickelte der Parco Archeologico di Ercolano das „Maiuri Pop-Up Projekt“. Das Projekt zielte darauf ab Forschungsmöglichkeiten, kleine Ausstellungen, Seminare, Workshops, Installationen und zeitgenössische Kunstausstellungen zu entwickeln.

Neben dem italienischen Künstler Michele Iodice, arbeitete der Parco nun mit Catrin Huber zusammen. Ihr *Expanded Interiors* Projekt untersuchte einige von Maiuri entdeckte Objekte, ermittelte deren Beziehung zur Casa del Bel Cortile, dem Ort in dem Maiuri das erste Museum der Stätte ursprünglich untergebracht hatte.

Ich bin von der wertvollen Rolle, die zeitgenössische Kunst in Ausgrabungsstätten und Museen spielen kann, überzeugt. Sie fungiert als Sprache für die Interpretation des *genius loci* und reflektiert auf unkonventionelle und sehr originelle Weise den Stil des jeweiligen Künstlers. Solch künstlerischer Diskurs kann die disziplinären Einschränkungen archäologischer Forschung umgehen und zu meiner großen Zufriedenheit war dies genau das, was *Expanded Interiors* gelang.

Mit ihrer ausgewogenen und intelligenten Herangehensweise, haben Catrin Huber und ihr Team die Ausgrabungsstätte, ihre Mitarbeiter und ihr Publikum voll und ganz miteinbezogen. Ihre Forschung inspirierte auch Studenten der Naples Academy of Fine Arts und Grundschulkindern aus Herculaneum. Einige von ihnen trugen zur Neugestaltung des Eingangsbereiches des Parco bei, einem vormals amorphen Raum, dem wir einen neuen Charakter zu verleihen versuchten. Dank ihrer Denkanstöße beinhaltet der Eingangsbereich nun auch einen Museumsshop und ist nun endlich ein lebendiger Ort.

Abschließend kann ich das beeindruckende Erlebnis einer internationalen Kollaboration bezeugen – ein Erlebnis, welches durch Taten eher als Worte aufzeigt, dass es möglich ist Konservierung, Kommunikation und Präsentation von Ausgrabungsstätten mit künstlerischem Schaffen zu vereinen.

THE ARTISTIC PROCESS TRIGGERING CHANGE AT HERCULANEUM

Francesca Del Duca and Jane Thompson

Il processo artistico che ha innescato il cambiamento a Ercolano

Der künstlerische Prozess stößt Veränderungsprozesse in Herculaneum an

When Catrin Huber initially approached the Herculaneum Conservation Project (HCP)¹ team, we set up a dialogue to shape how her proposed project might fit into broader objectives for the site. The potential became clear when a match was found between the artist's enthusiasm to engage local communities with the research process and HCP's long-standing network with local partners, building on HCP's initiative to involve the local community in strategic decisions related to the archaeological site. The latter is an approach that had been forgotten for years – but which had been integral to the success of an earlier phase in the life of Herculaneum under 20th-century archaeologist Amedeo Maiuri.

Huber was interested in Maiuri's experimental display of artefacts within Herculaneum and the House of the Beautiful Courtyard, and in how they framed the archaeological site. The Park authority was quick to recognise how Huber's work could enrich the programme to celebrate the 90th anniversary of Maiuri's excavations and the *Expanded Interiors* project became a platform for multiple dialogues between the ancient and modern worlds and a stimulus for new reflections – and by communities not previously involved. Heritage specialists, and representatives of local guiding associations and of other groups – among them the Naples Fine Arts Academy and three local schools (Iovino Scotellaro, Giulio Rodino and Giampaglia) – took on central roles in the process and were inspired to engage with the ancient world in new and innovative ways.

The positive feedback from the local community and other partners shows the appetite for innovative participatory approaches to embracing Herculaneum's cultural significance and the central place they can have in artistic processes. The project that emerged is a tribute to how public-private international cooperation can act as a catalyst for greater local, institutional and intersectoral forms of engagement when emphasis is placed on building trust and long-standing relationships. From our perspective, the process became as important as the final installation, showing the huge potential of contemporary art to trigger positive change.

Quando Catrin Huber si è rivolta al team dell'Herculaneum Conservation Project¹, abbiamo intrapreso un dialogo per definire in che modo il suo progetto potesse rientrare negli obiettivi del sito archeologico. La risposta positiva dell'artista all'iniziativa di HCP di coinvolgere la comunità locale nelle decisioni relative al sito ha permesso di coinvolgere la comunità nel processo di ricerca stesso, un approccio che era stato dimenticato ma che era stato parte integrante del successo di una fase precedente della vita di Ercolano, sotto la direzione di Amedeo Maiuri.

Catrin era interessata alla mostra organizzata da Maiuri alla Casa del Bel Cortile, ed al modo in cui i manufatti interagivano con il sito archeologico. L'autorità del parco ha accolto il progetto dell'artista nel programma di celebrazioni per il 90° anniversario degli scavi di Maiuri ed *Expanded Interiors* è diventato la piattaforma per un dialogo tra il mondo antico e moderno, uno stimolo per nuove riflessioni, e una occasione di coinvolgimento di nuove comunità. Specialisti del patrimonio, rappresentanti di associazioni locali, l'Accademia di Belle Arti di Napoli e scuole locali (Iovino Scotellaro, Giulio Rodino e Giampaglia) hanno assunto un ruolo centrale nel processo e sono stati ispirati a confrontarsi con il mondo antico in modo nuovo e innovativo.

Il feedback positivo ricevuto dimostra l'interesse che esiste per un approccio partecipativo che abbracci il significato culturale di Ercolano e illustra il ruolo che tale approccio può avere nel processo artistico. Il progetto è un tributo al modo in cui la cooperazione internazionale e tra pubblico e privato può fungere da catalizzatore per forme di coinvolgimento locale, istituzionale e intersettoriale, quando si pone l'accento su fiducia e su relazioni di lunga data. Per noi il processo è diventato altrettanto importante dell'installazione, dimostrando il potenziale dell'arte contemporanea nell'innescare un cambiamento positivo.

Als Catrin Huber anfangs Kontakt zum Team des Herculaneum Conservation Project (HCP)¹ aufnahm, besprachen wir, wie ihr geplantes Projekt zu den umfangreichen Zielen der Ausgrabungsstätte passen könnte. Das Potenzial des Projektes wurde klar, als wir eine Übereinstimmung in der Begeisterung der Künstlerin fanden, Ortsgemeinschaften in den Forschungsprozess und HCPs langjähriges Netzwerk an regionalen Partnern bei strategischen Entscheidungen in Bezug auf die Ausgrabungsstätte miteinzubeziehen. Letzteres war zwar ein über viele Jahre in Vergessenheit geratener Ansatz, der aber in der frühen Phase der Gestaltung Herculaneums zu Beginn des 20. Jahrhunderts, unter der Leitung des Archäologen Amedeo Maiuri, ein wesentlicher Bestandteil gewesen war.

Huber interessierte sich für Maiuris experimentelle Ausstellung von Artefakten in Herculaneum und der Casa del Bel Cortile und dafür, wie diese die Ausgrabungsstätte auslegten. Die Parkverwaltung erkannte schnell, wie Hubers Arbeit das Programm zur Feier des 90. Jahrestags von Maiuris Ausgrabungen bereichern könnte und so wurde das *Expanded Interiors* Projekt zu einer Plattform für vielfältige Dialoge zwischen Antike und Moderne und bot einen Impuls für neue Reflektionen – durch vormals nicht involvierte Gemeinschaften. Denkmalpfleger, Vertreter lokaler Reiseleiterverbände und andere Institutionen wie beispielsweise die Akademie der Künste von Neapel und drei örtliche Schulen (Iovino Scotellaro, Giulio Rodino and Giampaglia) übernahmen zentrale Rollen in diesem Prozess und wurden dazu inspiriert, sich mit der Antike auf neue und innovative Weise zu befassen.

Die positive Resonanz örtlicher Gemeinden und anderer Partner zeigt den Wunsch nach innovativen, beteiligungsorientierten Ansätzen um die kulturelle Bedeutung Herculaneums zu erfassen und den zentralen Stellenwert, den solche Ansätze im kreativen Prozess haben können. Das daraus entstandene Projekt spricht dafür, wie internationale öffentlich-private Kooperation als Katalysator für größere örtliche, institutionelle und fachübergreifende Zusammenarbeit fungieren kann, wenn Wert darauf gelegt wird, Vertrauen und langjährige Partnerschaften aufzubauen. Aus unserer Sicht war der Prozess des Projektes genauso wichtig wie die endgültige Installation, da durch diesen das enorme Potential zeitgenössischer Kunst als Auslöser positiver Veränderungen aufgezeigt wurde.



EXPANDED INTERIORS

Sean Ashton

Before coming to the two installations that comprise Catrin Huber's *Expanded Interiors*, I want to distinguish between the archaeological sites in which they are located, whose differing topographies shape our experience of each project. Herculaneum is an excavation dug out of the centre of Ercolano, a town lying southwest of Mount Vesuvius, overlooking the Bay of Naples. As you gaze up at the high walls separating it from the modern streets, there is a strong sense of enclosure, a phantom claustrophobia brought on by an awareness of all the earth and volcanic material that was shifted to expose this grid of Roman villas and houses, which would cover an area perhaps no bigger than three football pitches. Further along the coast, to the southeast of Vesuvius, lies the far larger site of Pompeii, about the same size as Swaffham, my hometown in England. It's easier to get lost here, and away from the other tourists you get a sense of what it was like to be a citizen of the place, whose cobbled streets and pavements feel like the blueprint of an urban planning model that still serves us now. You're always aware of being in an archaeological site in Herculaneum; in Pompeii you forget.

On seeing Catrin Huber's *Expanded Interiors I* in Pompeii's Casa del Criptoportico, my first thought was what the original residents would have made of her two-part wall painting: whether it was possible, 2000 years ago, to see such a range of colours in one place anywhere on the planet, so flatly deployed with such geometric precision and high saturation, drawing as much attention to themselves and the surface on which they sit (freestanding aluminium panels) as the compositional whole. This is not to downplay its representational aspects. In the first part, architectural fragments tumble through the main corridor, interlocking silhouettes of doorways, windows and arches that have a strong sense of linear movement, counterpointed by the occasional black void through which the eye plummets. Eyes stare out at you too, in the form of face pots, altered copies of Roman artefacts made of silver-coloured Acrylonitrile Butadiene Styrene, affixed to the panels. And it genuinely is an 'expanded interior', the style combining the perspectival shifts of Robert Delaunay's street scenes with the graphic interiors of Patrick Caulfield, the hard-edge shapes holding together like marquetry yet threatening to break apart. Many separate vistas are juxtaposed and superimposed,

Prima di arrivare alle due installazioni sviluppate da Catrin Huber in *Expanded Interiors I* [Interni Espansi], vorrei distinguere tra i siti archeologici in cui sono collocate, le cui diverse topografie influenzano l'esperienza che ognuno di noi ha di ciascun progetto. L'antica Ercolano era una città situata a sud-ovest del Monte Vesuvio, che si affaccia sul Golfo di Napoli. Quando si guarda in su, verso le alte mura che la separano dalle strade moderne, si percepisce un forte senso di reclusione, una claustrofobia quasi spettrale causata dalla consapevolezza di tutta la terra e del materiale vulcanico che furono scavati per portare alla luce la griglia di ville e case romane che potrebbe sì e no coprire un'area pari a tre campi da calcio. Più giù, lungo la costa, a sud-est del Vesuvio, si trova il sito di Pompei, molto più grande, circa delle stesse dimensioni di Swaffham, la mia città d'origine in Inghilterra. Qui è più facile perdersi e, lontano dagli altri turisti, si ha la sensazione di cosa significasse essere un cittadino del posto, dato che le strade e i marciapiedi acciottolati sembrano il progetto di un modello di pianificazione urbana ancora attuale. Ad Ercolano sei sempre cosciente di essere in un sito archeologico; a Pompei te lo dimentichi.

Nel vedere *Expanded Interiors I* di Catrin Huber, nella Casa del Criptoportico a Pompei, il mio primo pensiero si è rivolto a ciò che i residenti originari avrebbero pensato dell'affresco in due parti dell'artista: se fosse stato possibile, 2000 anni fa, vedere in un unico posto, da qualche parte nel mondo, una tale gamma di colori impiegati così piattamente, con tale precisione geometrica e con tale alta saturazione, ponendo tanta attenzione su di essi e sulla superficie dove essi siedono (autonomi pannelli di alluminio) quanto sull'intera composizione. Ciò non è fatto al fine di minimizzare i suoi aspetti figurativi. Nella prima parte, frammenti architettonici ruzzolano attraverso il corridoio principale, intrecciandosi con sagome di porte d'ingresso, finestre ed archi dal forte senso di movimento lineare, completati dall'occasionale vuoto nero attraverso cui l'occhio precipita. Gli occhi fissano anche te, nella forma di vasi con facce, copie alterate di reperti romani color argento affissi ai pannelli fatti di acrilonitrile butadiene stirene. E si tratta proprio di un 'interno espanso', in cui lo stile combina i cambiamenti di prospettiva delle scene di strada di Robert Delaunay con gli interni grafici di Patrick Caulfield, le forme in stile 'hard-edge' si tengono insieme come un intarsio ma tuttavia minacciano di andare in pezzi. Molte prospettive separate sono giustapposte e sovrapposte, negandosi e generandosi l'un l'altra, il terreno ottico in evoluzione con

Bevor ich auf die zwei Installationen von Catrin Hubers *Expanded Interiors* [Erweiterte Innenräume] zu sprechen komme, möchte ich gerne zwischen den archäologischen Stätten, in denen sie sich befinden, differenzieren, da ihre unterschiedlichen Topographien unser Erlebnis der jeweiligen Ausstellungen prägen. Herculaneum ist eine Ausgrabung im Zentrum von Ercolano, einer südwestlich des Vesuvs gelegenen Stadt mit Blick auf den Golf von Neapel. Wenn man an den hohen Mauern hinaufblickt, welche die Ausgrabungsstätte von den modernen Straßen trennen, fühlt man sich eingeschlossen. Diese scheinhafte Klaustrophobie entsteht durch die Wahrnehmung, dass alle Erde und alles vulkanische Material abgetragen wurden, um das Raster der römischen Villen und Häuser mit einer Grundfläche von nicht mehr als drei Fußballfeldern freizulegen. Weiter entlang der Küste südöstlich des Vesuvs liegt die weit größere Ausgrabungsstätte von Pompeji, die ungefähr so groß wie meine Heimatstadt Swaffham in England ist. Hier verläuft man sich leichter und fernab der anderen Touristen bekommt man ein Gefühl dafür, wie es wohl gewesen sein mag ein Bürger dieser Stadt gewesen zu sein. Pompejis gepflasterte Straßen und Gehwege fühlen sich wie eine Blaupause eines uns heute noch dienenden Stadtplanmusters an. In Herculaneum ist man sich zu jeder Zeit bewusst, dass man sich auf einer archäologischen Ausgrabungsstätte befindet; in Pompeji vergisst man es.

Bei der Betrachtung von Catrin Hubers *Expanded Interiors I* in Pompejis Casa del Criptoportico, war mein erster Gedanke, was die ursprünglichen Bewohner wohl von den zwei Malerei-Installationen gehalten hätten: ob es vor 2000 Jahren irgendwo auf der Welt möglich gewesen wäre an einem einzigen Ort so eine Palette von Farben zu sehen, die so flächig mit solch geometrischer Präzision und hoher Sättigung eingesetzt und so viel Aufmerksamkeit auf sich selbst und auf die Oberfläche auf der sie gemalt sind (freistehenden Aluminiumplatten) als Gesamtkomposition lenken? Das soll aber die Bedeutung der gegenständlichen Aspekte der Installation in keiner Weise herunterspielen. Im ersten Teil der Installation stürzen architektonische Fragmente durch den Hauptkorridor. Sie bestehen aus ineinandergreifenden Silhouetten von Durchgängen, Öffnungen und Bögen, die ein starkes Gefühl von linearer Bewegung vermitteln. Als Kontrapunkt sind vereinzelte schwarze Leerräume zu sehen, durch die das Auge zu fallen scheint. Augen starren den Betrachter auch in Form von Gesichtstöpfen an, die auf der Malerei-Installation angebracht sind. Die Gesichtstöpfe sind künstlerisch veränderte Kopien römischer Artefakte aus silberfarbenem Acrylnitril-Butadien-Styrol. Es handelt sich in der Tat um einen „erweiterten Innenraum“: der Stil kombiniert die perspektivischen Wechsel von Robert Delaunays Straßenszenen mit den grafischen Innenräumen Patrick Caulfields, die hartkantigen Formen halten wie Marketerie zusammen und drohen zugleich auseinanderzubrechen. Viele verschiedene Perspektiven sind hier nebeneinander und übereinander gestellt, negieren und

negating and engendering one another, the optical terrain unfolding with a smoothness that seems to belie its complexity, your gaze skating so fluently across the surface you almost miss those face pots.

The first part of the painting ends at an arch, deferring to the remains of some grey hexagonal mouldings of floral motifs that are hard to see in the gloom as you adjust from Huber's bright palette. The second part is located a few metres along, in the smaller space of the bath house. Here, red predominates and reads as negative space, as though the depicted architectural forms are on the point of dissolving into the ground of the painting. Given one's knowledge of the events of 79AD, one can't help but see a magma-tinted sky, the air heated to 400°C by the pyroclastic surge from Vesuvius. This lends the composition an imminence: to progress from the first to the second part of the painting is to experience a temporal shift, is to go from something that is happening to something that is about to happen. This is underlined by a shift in movement: where, in the first part, the movement is linear, the eye leading the body back and forth along the wall, in the second part the movement is centrifugal, due to the confined square space, and this induces a spinning sensation. The cumulative effect of viewing both parts of the painting, then, is like following a reel of cotton, the thread leading through the corridor of the first part to the 'spool' of the second, where the architectural elements seem tightly wound, ready to fly off the walls.

The tension between this internal movement and the stillness of the archaeological site is underwritten by a more obvious stylistic contrast between the painting's visual language – abstraction – and its Roman context. To consider *Expanded Interiors I* as a stylistic imposition is to consider the many changes painting has undergone since its application in the Roman home. In his book *Theory of the Avant-garde*, Peter Bürger pinpoints three phases in the development of European art: the Sacral, in which subject matter is tied to religion; the Courtly, in which it is tied to royalty; and the Bourgeois, in which art is slowly freed from a prescribed subject matter aimed at specific audiences – religious congregations, aristocratic elites – and received on a more individual basis.¹ But we may contend that Roman art, and perhaps

1. Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984), pp. 47–48.

un'agevolezza che sembra celare la sua complessità, con il tuo sguardo che pattina così agilmente sulla superficie che quasi ti perdi questi vasi con facce.

La prima parte della pittura finisce con un arco, rinviando ai resti di un affresco originale stampi grigi esagonali di motivi floreali che sono difficili da vedere nell'oscurità mentre ti regoli la vista, dopo aver guardato la tavolozza accesa della Huber. La seconda parte è posta qualche metro più avanti, nel piccolo spazio delle terme. Qui il rosso è predominante e viene interpretato quale spazio negativo, come se le forme architettoniche dipinte fossero sul punto di dissolversi nel campo del dipinto. Vista la conoscenza degli eventi del 79 d.C., non si può non vedere un cielo tinto di magma, l'aria scaldata a 400°C dall'ondata piroclastica proveniente dal Vesuvio. Questo dona alla composizione un'imminenza: progredire dalla prima alla seconda parte del dipinto significa fare esperienza di uno spostamento temporale, andare da qualcosa che sta avvenendo a qualcosa che sta per avvenire. Questo è sottolineato da un cambiamento di movimento: dove, nella prima parte, il movimento è lineare, l'occhio che porta il corpo avanti e indietro lungo il muro, nella seconda parte il movimento è centrifugo a causa dello spazio quadrato ristretto e che induce una sensazione di rotazione. L'effetto cumulativo del vedere entrambe le parti del dipinto, quindi, è come un seguire una bobina di cotone: il filo ci conduce attraverso il corridoio della prima parte, del 'rocchetto' della seconda dove gli elementi architettonici sembrano avvolti fermamente, pronti a volar via dai muri.

La tensione tra questo movimento interno e l'immobilità del sito archeologico è assicurata da un contrasto stilistico più ovvio tra il linguaggio visivo del dipinto – l'astrazione – e il suo contesto romano. Considerare *Expanded Interiors I* come un'imposizione stilistica significa considerare i molti cambiamenti che il dipinto ha subito dai tempi del suo impiego nella casa romana. Nel suo libro *Theory of the Avant-garde*, Peter Bürger indica tre fasi dello sviluppo dell'arte europea: il Sacrale, nel quale il tema è legato alla religione; il Cortese, nel quale è legato alla regalità; e il Borghese, nel quale l'arte si liberò lentamente da un tema stabilito e diretto a pubblici specifici – congregazioni religiose, elite aristocratiche – e fu ricevuta su una base più individuale.¹ Ma possiamo asserire che l'arte romana e, forse, l'arte sannitica e l'arte etrusca prima di essa, costituiscano una fase proto-borghese invece che un 'passato profondo' della storia dell'ar-

1. Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984), pp. 47–48.

erschaffen sich gegenseitig. Die optische Landschaft entfaltet sich mit einer Glätte, die über die Komplexität hinwegzutäuschen scheint. Der Blick gleitet so gleichmäßig über die Oberfläche, dass man die Gesichtstöpfe fast übersieht.

Der erste Teil der Malerei-Installation endet in einem Bogen und leitet zu Überresten originaler Fresken und grauen, hexagonalen Stuckarbeiten floraler Motive hin, die im Dunkel schwer auszumachen sind, während sich das Auge von Hubers kräftiger Farbpalette anpasst. Der zweite Teil befindet sich einige Meter weiter in einem kleineren Raum des Badehauses. Hier überwiegt die Farbe rot und versteht sich als Negativraum, als ob die dargestellten architektonischen Formen kurz davor stehen, sich im Grund der Malerei-Installation aufzulösen. Angesichts unseres Wissens um die Ereignisse im Jahr 79 nach Christus denkt man unwillkürlich an einen magmabunten Himmel in dem die Luft aufgrund der Pyroklastischen Surge des Vesuvs auf 400°C erhitzt ist. Dies verleiht der Komposition etwas Imminentes. Beim Fortschreiten von der ersten zur zweiten Malerei-Installation erfährt man eine zeitliche Verschiebung: Man geht von dem, was gerade passiert, hin zu dem, was unmittelbar bevorsteht. Dies wird durch einen Bewegungswechsel unterstrichen: Während Bewegung im ersten Teil linear ist und das Auge den Körper entlang der Wand vor- und zurückbewegt, ist Bewegung im zweiten Teil wegen des beschränkten quadratischen Raumes zentrifugal aufgefasst. Dies bewirkt ein Drehgefühl. Betrachtet man beide Gemälde-teile gemeinsam so entsteht eine Gesamtwirkung, als folge man einer Garnrolle. Im ersten Teil führt der Faden durch den Korridor hin zur „Spule“ des zweiten Teils, wo die architektonischen Elemente straff aufgewickelt scheinen, so als könnten sie jeden Augenblick von den Wänden fliegen.

Die Spannung zwischen dieser internen Bewegung und der Unbeweglichkeit der Ausgrabungsstätte wird durch einen sehr offensichtlichen stilistischen Kontrast zwischen der visuellen Sprache der zeitgenössischen Malerei-Installationen, also der Abstraktion, und seinem römischen Kontext unterstrichen. Wenn man *Expanded Interiors I* als eine stilistische Hinzufügung betrachtet, so reflektiert man auch über die vielen Veränderungen, die Malerei seit seiner Anwendung in römischen Häusern durchlebt hat. In seinem Buch *Theory of the Avant-garde* [Theorie der Avantgarde] bestimmt Peter Bürger drei Phasen in der Entwicklung europäischer Kunst: die sakrale Kunst religiösen Bildinhaltes, die höfische Kunst fürstlichen Bildinhaltes und die bürgerliche Kunst. In letzterer befreit sich die Kunst langsam von der vorgegebenen Thematik, die sich an ein bestimmtes Publikum – wie beispielsweise religiöse Gemeinden oder aristokratische Eliten – richtet und wird auf einer individuelleren Ebene rezipiert.¹

1. Bürger, Peter: *Theory of the Avant-garde*, Minnesota: University of Minnesota Press 1984, S. 47-48.

3D image of face-cup, Pompeii; Huber's models
Modello 3D di un vaso antropomorfo, Pompei; Modello di Catrin Huber
3D Bild von Gesichtstopf, Pompeji; Hubers Modelle



Samnite and Etruscan art before it, constitutes a proto-Bourgeois phase rather than a 'deep past' of art history divorced from Bürger's narrative, the religious pantheism providing greater freedom than the monotheism of later Christianity, whose influence is felt long after the Enlightenment, into the 20th Century.

As journalists have noted during its six-month tenure in the *Criptoportico*, the visual effect of Huber's wall painting is kaleidoscopic, but another kaleidoscope underlies it in the shape of the many styles Huber might have used in contrast to the existing frescoes. The one here deployed recalls a watershed moment of painting's recent history, invoking the geometric character of high modernism. Its sheer presence invites the question of what constituted 'modern painting' in the Roman and Samnite eras; whether practitioners were too indebted to the shared lexicon of antiquity – the religious symbolism, the erotic themes, the Bacchanalian motifs – to indulge experimental impulses; whether it is only when painting ceases to be an 'applied' art that it begins testing the bounds of representation. Was it sufficient that a painting hold the eye as an amphora holds water, or did the Pompeian art scene harbour genuine risk-takers, practitioners who wanted to challenge their patrons? If every wall painting in Pompeii had remained intact, perhaps we'd perceive more variation in the shared lexicon than can be inferred from surviving examples. Or perhaps our modern tendency to view art in paradigmatic terms – think of the 20th Century's obsession with opposing abstraction to representation – would blind us to the differences? One imagines a Peter Greenaway film set there, in which these differences are pivotal, the Roman equivalent of Picabia going beyond the pale by depicting Livia upside-down, the Roman equivalent of Dalí rendering Aphrodite as she has never been rendered before.

The temptation to succumb to such fantasies – the members of a giant Painters' Club continually outdoing each other – is intensified at Herculaneum, where you pass between houses more quickly, more alive to the different pictorial ambience of each setting. According to a fictional character invented by Huber herself – a Roman wall painter who discusses her work with El Lissitzky in a 2011 text by the artist – the key to this pictorial ambience lay

in the balance between imagined and physical architecture; in the way in which wall paintings

te divorziata dalla narrativa di Bürger. Il panteismo religioso fornisce maggiore libertà del monoteismo della cristianità più tarda, la cui influenza si è sentita a lungo dopo l'Illuminismo, fin dentro al Ventesimo secolo.

Come hanno notato i giornalisti durante i sei mesi in cui è stata situata nel *Criptoportico*, l'effetto visivo della pittura murale della Huber è caleidoscopica. Tuttavia, un altro caleidoscopio vi soggiace nella forma dei molti stili che la Huber potrebbe aver usato in contrasto con gli affreschi esistenti. Quello utilizzato in questo caso richiama un momento cruciale della storia recente della pittura, invocando il carattere geometrico dell'alto modernismo. La sua mera presenza suscita la domanda, cosa costituiva la 'pittura moderna' nell'era romana e in quella sannita; se gli artisti, per indulgere in impulsi sperimentali, fossero forse anch'essi indebitati al lessico condiviso dell'antichità – il simbolismo religioso, i temi erotici, i motivi bacchanali; se sia soltanto quando la pittura cessa di essere un'arte 'applicata' che essa inizia a testare i limiti della rappresentazione. Era sufficiente che una pittura contenesse l'occhio come un'anfora contiene l'acqua, oppure il mondo dell'arte pompeiana dava asilo ad artisti che volevano genuinamente correre rischi e sfidare i loro mecenati? Se ogni affresco a Pompei fosse rimasto intatto forse percepiremmo più variazione nel lessico condiviso che può essere dedotto dagli esempi che restano. O forse la nostra tendenza moderna a considerare l'arte in termini paradigmatici – basti pensare all'ossessione del ventesimo secolo per l'opposizione dell'astrazione alla rappresentazione – ci impedirebbe di vedere le differenze? Qui si immagina un set di un film di Peter Greenaway, nel quale queste differenze sono centrali, l'equivalente romano di un Picabia che si spinge troppo oltre dipingendo Livia a testa in giù, l'equivalente romano di Dalí che ritrae Afrodite come non è mai stato fatto prima.

La tentazione di soccombere a tali fantasie – i membri di un gigantesco Club dei Pittori che si surclassano – viene intensificato a Herculaneum, dove si passa tra le case più velocemente, più consapevoli dell'atmosfera pittorica di ogni ambientazione. Secondo un personaggio di finzione inventato dalla stessa Huber – una pittrice murale romana che discute il lavoro dell'artista con El Lissitzky in un testo del 2011 scritto dalla stessa artista – la chiave di questa atmosfera pittorica si trova

nell'equilibrio tra l'architettura immaginata e quella fisica; nel modo in cui gli affreschi immergevano lo spettatore nei loro ambienti. E neppure dovrete pensare in termini di una stanza individuale. La nostra pittura murale rifletteva

Losgelöst von Bürger's Schilderung könnte man aber auch behaupten, dass römische Kunst, und vielleicht schon samnitische und etruskische Kunst zuvor, eine proto-bürgerliche Phase begründet hat, statt die „ferne Vergangenheit“ der Kunstgeschichte darzustellen, da der religiöse Pantheismus größere Freiheit als der Monotheismus des späteren Christentums bot, dessen Einfluss noch lange nach der Aufklärung bis in das 20. Jahrhundert hinein zu spüren ist.

Journalisten haben während der sechsmonatigen Ausstellungsdauer im *Criptoportico* hervorgehoben, dass der visuelle Effekt von Huber's Wandmalerei kaleidoskopisch sei. Darüberhinaus liegt dem Werk aber noch eine andere Art von Kaleidoskop zugrunde, nämlich in Gestalt der vielen anderen Stilrichtungen, die Huber im Kontrast zu den existierenden Fresken hätte einsetzen können. Der hier gewählte Stil erinnert an einen Wendepunkt der jüngeren Geschichte der Malerei, indem er den geometrischen Charakter der Hochmoderne aufruft. Durch seine schiere Gegenwart stellt sich die Frage, was „moderne Malerei“ im Zeitalter der Römer oder Samniten ausgemacht hätte: ob die Wandmaler zu sehr dem gemeinsamen Bildlexikon der Antike, sprich dem religiösen Symbolismus, der erotischen Themen oder der bacchantischen Motive verpflichtet waren, um experimentellen Impulsen zu frönen? Ob Malerei nur dann beginnt die Grenzen von Darstellung auszutesten, wenn sie aufhört „angewandte“ Kunst zu sein? Genügte es, dass Kunst nur den Blick fing oder barg die pompejanische Kunstszene wahrhafte Abenteurer, Wandmaler, die ihre Mäzene herausforderten? Wäre jedes Wandgemälde in Pompeji erhalten geblieben, so könnten wir vielleicht eine größere Variation des gemeinsamen Bildlexikons wahrnehmen, als sich von den erhaltenen Beispielen ermessen lässt. Oder würde uns vielleicht unser moderner Hang, Kunst in paradigmatischen Begriffen anzusehen – man denke an die Obsession des 20. Jahrhunderts die Abstraktion der darstellenden Kunst gegenüber zu stellen – uns blind in Bezug auf die Unterschiede machen? Man stellt sich ein Filmset von Peter Greenaway vor, in dem diese Unterschiede zentral sind: das römische Pendant von Picabia überschreitet die Grenzen des Akzeptablen indem Livia kopfüber dargestellt wird, das römische Pendant von Dalí indem es Aphrodite so, wie sie noch nie zuvor wiedergegeben wurde, darstellt.

Die Verlockung, sich solchen Fantasien hinzugeben, ist groß. Zum Beispiel die Vorstellung von Mitgliedern eines riesigen Künstlerclubs, die sich fortwährend versuchen zu übertreffen. In Herculaneum verstärkt sich dieser Eindruck, da man sich schneller zwischen den Häusern bewegt, empfindlicher gegenüber den verschiedenen bildnerischen Atmosphären jeder Umgebung ist. In einem Text der Künstlerin von 2011 erfindet Huber die fiktive Figur einer römischen Wandmalerin, die ihre Arbeit mit El Lissitzky und Kurt Schwitters bespricht. Für die Wandmalerin liegt der Schlüssel zu dieser bildnerischen Atmosphäre in

immersed the viewer in her or his surroundings. Nor should you think in terms of an individual room. Our wall painting reflected the role and function – or the differing roles and functions – of the various rooms in which they appeared. They formed a system that shaped and articulated

the Roman House. Our wall paintings structured the house, making it navigable and understandable for visitors. Our works were much, much more than panel paintings.²

Nevertheless, within this integrated system there is room for autonomous works. On the wall of one villa in Herculaneum I found a cache of still life paintings: a basket of fruit, a loaf of bread, arrangements of earthenware. Of course, to dub them 'still life' is to invoke the logic of hindsight, but the authorities have put wooden frames around them anyway, as if to emphasise their anticipation of later modernity, when domestic subjects, previously overshadowed by sacral and courtly themes, became a genre in their own right. The pictorial ambience of Pompeii and Herculaneum is thus already activated by the imagination of those who administrate the sites.

This connects with Huber's tendency to see the site of a painting's display as a 'fictional space'. Her murals at Pompeii bring the external space into the equation, firstly by inviting the imagination to wander in the sense described above, and secondly by loosening stylistic tropes from their canonical inception. Modernist abstraction is here thrown into dialogue with a grander historical narrative, the Roman villa a far cry from the white cube gallery that helped reduce it to a self-sufficient state in which (argued Clement Greenberg) form was content. In his 1976 study of the gallery space *Inside the White Cube*, Brian O'Doherty wrote that the white cube enables art to '[exist] in a kind of eternity of display...untouched by time and its vicissitudes',³ formalist painting, minimalism and conceptual art having helped consolidate the blueprint for art's display that remains with

us even now. For O'Doherty, the white cube is an ersatz eternity,

2. Catrin Huber, 'El Lissitzky and a Roman Wall Painter', *Turps Banana*, Issue 10 (2011), pp. 44-50.

3. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 15.

il ruolo e la funzione – o i diversi ruoli e le diverse funzioni – delle varie stanze nelle quali apparivano. componevano un sistema che dava forma e che articolava la Casa Romana. Le nostre pitture murali strutturavano la casa, rendendola navigabile e comprensibile ai visitatori. Le nostre opere erano molto, molto

di più di dipinti su pannello.²

Ciò nonostante, all'interno di questo sistema integrato c'è spazio per opere autonome. Sul muro di una villa di Ercolano ho trovato un nascondiglio di pitture di nature morte: un cestino di frutta, una pagnotta, una composizione di oggetti di terracotta. Naturalmente soprannominarle 'nature morte' significa invocare la logica del senno di poi, ma le autorità le hanno comunque incorniciate in legno come per enfatizzare la loro intuizione della modernità che sarebbe arrivata, quando soggetti domestici, precedentemente messi in ombra da temi sacri e cortesi, divennero un genere di diritto. L'atmosfera pittorica di Pompei e Ercolano è quindi già attivata dall'immaginazione di coloro che amministrano il sito archeologico.

Ciò si collega alla tendenza della Huber di considerare il sito della mostra della pittura come uno 'spazio immaginario'. Le sue pitture a muro a Pompei introducono lo spazio esterno nell'equazione, in primo luogo invitando l'immaginazione a vagare nel modo descritto sopra, in secondo luogo sciogliendo i tropi stilistici dal loro inizio canonico. L'astrazione modernista qui è posta in dialogo con una narrativa storica più grandiosa, la villa romana tutt'altra cosa rispetto al 'cubo bianco', il 'white cube' della galleria d'arte che contribuì a ridurla a uno stato autosufficiente, nel quale (come argomentava Clement Greenberg) la forma era contenuta. In *Inside the White Cube: L'Ideologia dello spazio espositivo*, il suo studio dello spazio della galleria del 1976, Brian O'Doherty scrisse che il 'white cube', consente all'arte di '[esistere] in una sorta di eternità dell'esposizione... indisturbata dal tempo e dalle sue vicissitudini',³ con la pittura formalista, il minimalismo e l'arte concettuale che hanno aiutato il consolidamento del progetto della mostra dell'arte che tutt'ora permane. Per O'Doherty, il 'white cube' della galleria, è un'eternità surrogata, una finta approssimazione delle Forme Ideali

immaginate da Platone come origine della materia del mondo; eppure qui

2. Catrin Huber, 'El Lissitzky and a Roman Wall Painter', *Turps Banana*, Issue 10 (2011), pp. 44-50.

3. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 15.

der Balance zwischen vorgestellter und realer Architektur; in der Art und Weise, wie Wandgemälde den Betrachter oder die Betrachterin in ihre Umgebung eintauchten. Man sollte allerdings nicht an einen einzelnen Raum denken. Unsere Wandmalereien reflektierten und bestimmten die Rolle und Funktion bzw. die unterschiedlichen Rollen und Funktionen

der verschiedenen Räume in denen sie auftauchten. Die Wandmalereien bildeten ein System, welches das römische Haus artikulierte und gliederte. Unsere Wandmalereien strukturierten das Haus und machten es für Besucher navigierbar und verständlich. Unsere Werke waren sehr viel mehr als nur Tafelmalereien.²

Innerhalb dieses ganzheitlichen Systems besteht aber dennoch Raum für eigenständige Bildwerke. Auf der Wand einer Villa in Herculaneum fand ich eine Reihe von Stilleben: ein Korb mit Obst, ein Brotlaib, ein Arrangement von Töpferware. Indem man diese Darstellungen als „Stilleben“ beschreibt, beschwört man natürlich die Logik der Rückschau herauf. Die Etablierung des Stillebens mit Darstellungen häuslicher Gegenstände als eigenem Genre war vormals von sakralen oder höfischen Themen überschattet und entwickelte sich erst später. Die öffentlichen Behörden haben in dieser Villa aber trotzdem Holzrahmen um diese Darstellungen angebracht, als ob sie deren Vorwegnahme der späteren Moderne hervorheben wollen. Die bildnerische Atmosphäre von Pompeji und Herculaneum wird somit schon durch die Vorstellungskraft derer, die diese Stätten verwalten, aktiviert.

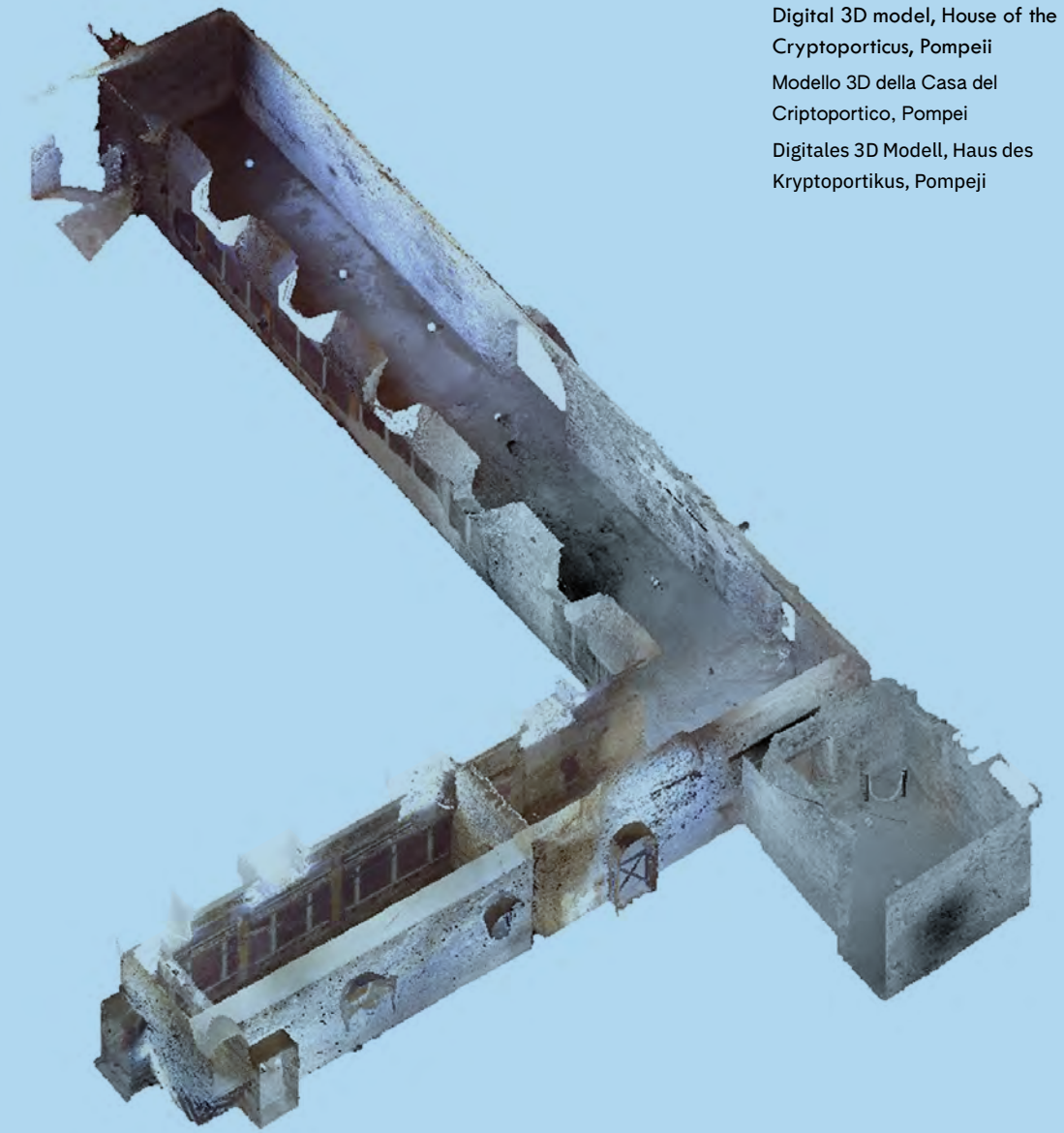
Dies schafft eine Verbindung zu Hubers Denkansatz den Ort in dem ein Gemälde ausgestellt wird, als „fiktiven Raum“ zu betrachten. Ihre Wandgemälde in Pompeji bringen den externen Raum ins Spiel. Zum einen indem die Vorstellungskraft so wie oben beschrieben eingeladen wird sich freien Lauf zu lassen und zum anderen indem stilistische Tropen von ihrem kanonischen Ursprung losgelöst werden. Moderne Abstraktion wird hier in einen Dialog mit einer größeren Geschichtsschreibung gebracht. Die römische Villa ist weit entfernt vom Ausstellungskonzept des White Cube [weißer Würfel], das dazu beitrug die Abstraktion auf ihren unabhängigen Zustand zu reduzieren, in dem, Clement Greenberg zufolge, die Form der Inhalt war. In seinem Aufsatz *Inside the White Cube* [In der weißen Zelle] von 1976, schrieb Brian O'Doherty, dass der White Cube der Kunst ermöglicht „in einer Art ewigen Ausstellung [zu existieren]...unbeeinflusst von Zeit und dessen Wandel“³. Konzeptkunst haben

2. Huber, Catrin: El Lissitzky and a Roman Wall Painter, in: *Turps Banana*, Ausgabe 10 2011, S. 44-50.

3. O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press 1976, S. 15.



Roman wall painting, House of the
Cryptoporticus, Pompeii
Pittura parietale romana, Casa del
Criptoportico, Pompei
Römische Wandmalerei, Haus des
Kryptoportikus, Pompeji



Digital 3D model, House of the
Cryptoporticus, Pompeii
Modello 3D della Casa del
Criptoportico, Pompei
Digitales 3D Modell, Haus des
Kryptoportikus, Pompeji

a sham approximation of the Ideal Forms imagined by Plato as the origin of worldly matter, but here in Pompeii it is discarded by Huber in favour of a context touched by 'time and its vicissitudes'. Initially, an allegorical reading is hard to resist – modernity is being shown its future demise – but this gives way to a subtler question: how the cultural products of our current civilisation might fare under archaeological appraisal. Modernity is posited, not as the culmination of culture – a privileged perspective from which to survey the past – but as something to be judged by future epochs. And in this case posterity has a geological axis, one that lends melodrama to the viewing experience. The 'red room' of *Expanded Interiors I* is overlooked by a mezzanine, and it was up here, glimpsing Vesuvius through a gap in the domus, that I wondered what the outcome of another eruption might be, right now, Huber's work later excavated by hypothetical archaeologists, who would behold an anachronous clinch between two very different systems of representation, a lone figure cocooned in volcanic ash in contemplation of this tableau, to wit: myself.

In other words, I felt thrillingly objectified – in a completely different way to how I am normally objectified in a gallery or museum. Another concern of O'Doherty's was how the white cube helped impose a new nomenclature on art's audience, who gradually found themselves characterised as the Viewer, the Spectator, the Beholder: 'wandering phantoms'⁴ magically attuned to the frequency of contemporary art. In 1976, O'Doherty found this amusing and strange, but forty years on there is something creepy about this ongoing presumption of a 'neutral' verifier of art's currentness. Contemporary art has perfected the knack of closing down imaginative possibilities by fixating on its perceived contribution to the here-and-now. Press releases sound like they are written by Daleks, their mission statements typified by a reliance on aggressively ambitious verbs ('This work *confronts*...'; 'This work *interrogates*...' etc. etc.) in what amounts to a fetishisation of art's contemporary condition.⁵ But in many cases, the contemporaneity of an artwork

a Pompei la Huber lo scarta, favorendo un contesto toccato dal 'tempo e le sue vicissitudini'. Inizialmente è difficile non farne una lettura allegorica – alla modernità viene mostrata la sua rovina futura – ma ciò fa spazio a una domanda più discreta: come se la caverebbero i prodotti culturali della nostra civiltà attuale sottoposti a stima archeologica. La modernità è presentata non come il culmine della cultura – prospettiva privilegiata dalla quale misurare il passato – ma come qualcosa che sarà giudicato da epoche future. E, in questo caso, la posterità ha un asse geologico tale da fornire melodramma all'esperienza della visione. La 'stanza rossa' di *Expanded Interiors I* è sovrastata da un mezzanino ed è proprio là sopra, intravedendo il Vesuvio da un foro nella domus, che mi sono chiesto quale potrebbe essere l'esito di un'altra eruzione, proprio ora: l'opera della Huber poi scavata da ipotetici archeologi, che, con un abbraccio anacronistico, osserverebbero due sistemi di rappresentazione molto differenti; una figura solitaria avviluppata nella cenere vulcanica, in contemplazione di questo tableau, vale a dire: me medesimo.

In altre parole, mi sono sentito elettrizzantemente oggettivato – in un modo completamente diverso da come vengo oggettivato normalmente in una galleria o in un museo. Un'altra preoccupazione di O'Doherty era come il 'white cube' aiutasse ad imporre una nuova nomenclatura al pubblico dell'arte, che gradualmente si trovava caratterizzato come l'Osservatore, lo Spettatore, Colui che vede: 'fantasmi vaganti'⁴ magicamente in sintonia con la frequenza dell'arte contemporanea. Nel 1976 O'Doherty trovava tutto ciò divertente e strano, ma quarant'anni dopo c'è qualcosa di losco in questa presunzione ininterrotta di un verificatore 'neutrale' dell'essere corrente dell'arte. L'arte contemporanea ha perfezionato lo stratagemma con il quale si chiude a possibilità ingegnose, fissandosi sul suo percepito contributo al qui e ora. Comunicati stampa sembrano scritti da dei Dalek [I Dalek sono degli alieni ostili apparsi a partire dal 1963 in *Doctor Who*, la popolare serie TV della BBC], la cui dichiarazione di intenti è caratterizzata dall'affidamento a verbi aggressivamente ambiziosi ('Questa opera *affronta*...'; 'Questa opera *interroga*...' etc. etc.) in ciò che ammonta ad un'idolatria della condizione dell'arte contemporanea.⁵ Ma in molti casi la contemporaneità di un'opera d'arte appare meno vitale rispetto a ciò che guadagna

dazu beigetragen diese Blaupause für die Ausstellung von Kunst, so wie wir sie jetzt kennen, zu konsolidieren. Für O'Doherty ist der White Cube eine Ersatz-Ewigkeit, eine vorgetäuschte Annäherung der „Idealen Formen“, die sich Platon als Ursprung aller irdischen Materie vorstellte. Hier in Pompeji wird sie aber von Huber zu Gunsten eines Kontextes, der durch „Zeit und dessen Wandel“ berührt wird, verworfen. Es fällt zunächst schwer, sich einer allegorischen Lesart zu widersetzen – der Moderne wird ihr zukünftiger Niedergang vor Augen geführt – aber dies weicht einer subtileren Frage: Wie würden die kulturellen Produkte unserer heutigen Zivilisation in einer zukünftigen archäologischen Begutachtung abschneiden? Moderne ist postuliert, nicht als eine Kulmination von Kultur – eine privilegierte Perspektive aus der man die Vergangenheit begutachten kann – sondern als etwas, das von zukünftigen Epochen beurteilt werden wird. Und in diesem Fall ist die Nachwelt eine geologische Achse die dem Bilderlebnis Melodrama verleiht. Der „rote Raum“ von *Expanded Interiors I* wird von einem Mezzaningeschoss überblickt. Dort oben, bei einem flüchtigen Blick auf den Vesuv durch eine Lücke im Haus, fragte ich mich, was wohl das Ergebnis eines weiteren Vulkanausbruchs, der genau jetzt stattfände, wäre. Imaginäre Archäologen würden später Hubers Arbeit ausgegraben. Sie würden eine anachronistische Umklammerung zweier sehr unterschiedlicher Darstellungssysteme vorfinden und eine einzige, von Vulkanasche eingehüllte Figur, die dieses Standbild bemerkt, nämlich mich selbst.

Anders ausgedrückt, fühlte ich mich in aufregendster Weise vergegenständlicht, und zwar ganz anders als dies normalerweise in einer Galerie oder in einem Museum geschieht. O'Doherty war außerdem daran interessiert wie der White Cube dabei geholfen hat, dem Kunstpublikum eine neue Nomenklatur aufzuerlegen, indem es sukzessive als Betrachter oder Zuschauer gekennzeichnet wurde. Er beschrieb sie als „wandernde Phantome“⁴, die auf magische Weise auf die Funkfrequenz zeitgenössischer Kunst eingestellt sind. Im Jahr 1976 fand O'Doherty dies amüsant und seltsam, aber vierzig Jahre später ist die fortwährende Annahme eines „neutralen“ Prüfers der Aktualität von Kunst irgendwie unheimlich. Zeitgenössische Kunst hat die Gabe perfektioniert, imaginäre Möglichkeiten still zu legen, indem sie sich auf den vermeintlichen Beitrag zum Hier und Jetzt versteift. Pressemeldungen klingen als seien sie von Daleks geschrieben, ihre Absichtserklärungen werden durch das Vertrauen auf aggressiv-ehrgeizige Verben versinnbildlicht („Diese Arbeit *konfrontiert*...“; „Diese Arbeit *befragt*...“ etc. etc.), was auf ein Fetischisieren der zeitgenössischen Bedingungen der Kunst hinausläuft.⁵

seems less vital than what it gains from passing into history, disappearing so that we can rediscover it. As

Boris Groys has said, 'Art does not predict the future, but rather demonstrates the transitory nature of the present'.⁶ But we might go further and say that a pre-emptive archaeology is implicit in the contemporary artwork, in that even at its inception it is in dialogue with what will become of it, what time will be seen to have done to it when it re-emerges as an 'artefact'.

Expanded Interiors II, Huber's installation in the Casa del Bel Cortile at Herculaneum, engages more overtly with archaeology, embracing the rhetoric and objecthood of artefacts. As a practice, archaeology might be termed 'metonymic'. A metonym is a kind of metaphor in which an attribute or detail stands in for the whole, for example 'the turf' to denote horse racing. Similarly, archaeologists build up general pictures of civilisations from individual artefacts. We may speculate that the Pompeii and Herculaneum excavations, having thrown up many

dal passare alla storia, scomparendo, così che possiamo riscoprirlo. Come ha detto Boris Groys, 'l'arte non predice il futuro, ma

invece dimostra la natura transitoria del presente'.⁶ Ma potremmo anche andare oltre e dire che un'archeologia preventiva è implicita nell'opera d'arte contemporanea, poiché anche al momento della sua concezione essa si trova in dialogo con ciò che ne sarà di lei, con l'impressione di ciò che il tempo avrà fatto di lei quando ri-emerge come 'reperto'.

Expanded Interiors II, l'installazione della Huber nella Casa del Bel Cortile a Ercolano, affronta più apertamente l'archeologia, abbracciando la retorica e l'oggettivazione dei reperti. L'archeologia potrebbe essere definita una pratica 'metonimica'. Una metonimia è un tipo di metafora nella

quale un attributo o un dettaglio rappresentano il tutto, per esempio 'il manto erbosio' denota le corse dei cavalli. In modo simile, gli archeologi sviluppano immagini generali di civiltazioni a partire da reperti individuali. Potremmo supporre che, avendo fatto emergere molti ritrovamenti contenenti iscrizioni osche,⁷ gli scavi di Pompei e Ercolano un giorno generarono qualcosa

5. Questo modello di arte contemporanea 'motivata dall'impatto' è molto diverso da quello avanzato da Peter Osborne nella conferenza del 2014 intitolata 'What Makes Contemporary Art Contemporary?' [Cosa rende l'arte Contemporanea Contemporanea?] (<https://www.artandeducation.net/classroom/video/66324/>). Per Osborne, una migliore definizione del contemporaneo può essere trovata nei lavori film e video narrativi recenti, che presentano 'un certo tipo di politiche dell'esperienza storica' in opposizione alle 'concezioni commerciali delle immediatezze estetiche orientate al mercato dell'arte contemporanea'. Ciò può essere vero ma una mappa più esaustiva di come la narrativa è usata nell'arte contemporanea, in tutte le discipline, non solo in quella dell'immagine in movimento, potrebbe essere utile. Ignorata troppo a lungo quale capro espiatorio delle 'immediatezze estetiche dell'arte orientata al mercato', la pittura deve essere inclusa in tali mappe. Il testo della Huber intitolato 'El Lissitzky and a Roman Wall Painter' evince un desiderio di situare la disciplina della pittura in relazione alle 'politiche dell'esperienza storica', così come fa *As Above So Below* (2013), la sua installazione precedente, che incorpora fisicamente il *Merzbarn* di Kurt Schwitters con elementi dipinti e a collage. Queste e numerose altre mostre recenti – John Chilver a Xero, Kline & Coma (2018); Ian Kaier a Alison Jacques (2019), per nominarne due – costituiscono ciò che può essere chiamato 'pittura come arte discorsiva applicata', la sua immediatezza estetica alleata ad un'indagine politica più vasta.

6. Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso, 2016), p. 7.

Aber in vielen Fällen scheint das Zeitgenössische eines Kunstwerks weniger wichtig, als das, was es davon gewinnen würde, wenn es in die Geschichte ein-

ginge, untertauchte, sodass wir es wiederentdecken könnten. „Kunst sagt nicht die Zukunft voraus, sondern demonstriert eher die vergängliche Natur der Gegenwart“ erklärt Boris Groys.⁶ Aber man könnte noch weiter gehen und behaupten, dass einem zeitgenössischen Kunstwerk stillschweigend immer eine präemptive Archäologie innewohnt, dass es schon an seinem Ursprung in einem Dialog steht: über das, was aus ihm werden wird und das, was die Zeit aus ihm gemacht haben wird, wenn es als „Artefakt“ wieder auftaucht.

Expanded Interiors II, Hubers Installation in der Casa del Bel Cortile in Herculaneum, setzt sich offenkundiger mit Archäologie auseinander, umfasst die Rhetorik und Dinglichkeit von Artefakten. In seiner

Verfahrensweise könnte man das Fachgebiet der Archäologie als „metonymisch“ beschreiben. Eine Metonymie ist eine Art Metapher in der ein Attribut oder Detail für das Ganze steht, zum Beispiel „the turf“ als Bezeichnung des Pferderennsportes an sich. In ähnlicher Weise bauen Archäologen allgemeine Bilder von Zivilisationen aus einzelnen Artefakten auf. Es lässt sich darüber spekulieren,

5. Dieses „vom Effekt angetriebene“ Modell zeitgenössischer Kunst ist ganz anders als das von Peter Osborne in seiner Vorlesung „What Makes Contemporary Art Contemporary?“ [Was macht zeitgenössische Kunst zeitgenössisch?] (2014) vorgestellte Modell (<https://www.artandeducation.net/classroom/video/66324/>). Osborne findet eine bessere Definition für das Zeitgenössische in jüngeren, narrativen Filmen und Videos, welche „eine Art von Politik historischer Erfahrungen“ darstellen, die im Gegensatz zu den „kommerziellen Wertschätzungen der marktorientierten ästhetischen Unmittelbarkeiten zeitgenössischer Kunst“ steht. Das mag zutreffen, aber eine sorgfältige Begutachtung, wie Geschichte in zeitgenössischer Kunst eingesetzt wird, und zwar disziplinübergreifend und nicht nur im Filmgenre, könnte hilfreich sein. Zu lange als Sündenbock für die „marktorientierten ästhetischen Unmittelbarkeiten“ der Kunst verworfen, sollte die *Malerei* in so eine Untersuchung miteinbezogen werden. Hubers Text „El Lissitzky and a Roman Wall Painter“ [El Lissitzky und eine Römische Wandmalerin] zeigt den Wunsch die Disziplin in Bezug auf „die Politik historischer Erfahrungen“ zu verorten, genauso wie ihre Ausstellung *As Above So Below* [Wie Oben so auch Unten] von 2013, die Kurt Schwitters *Merzbarn* in ihre Malerei- und Kollage-Installation miteinbezog. Diese, und weitere jüngere Ausstellungen – John Chilver bei Xero, Kline & Coma (2018); Ian Kaier bei Alison Jacques (2019), um nur zwei zu nennen – bilden eine Kunst der „Malerei als einer angewandten diskursiven Kunst“, deren ästhetische Unmittelbarkeit sich mit einer breiteren politischen Untersuchung verbündet.

6. Groys, Boris: *In the Flow*, London: Verso 2016, S. 7.





Herculaneum and today's Ercolano
Ercolano antica e moderna
Herculaneum und das zeitgenössische Ercolano



The Forum at Pompeii
Il Foro di Pompei
Das Forum in Pompeji



finds that bore Oscan inscriptions,⁷ one day threw up something that bore a Latin inscription, indicating the point when its Samnite culture yielded to the rule of Rome (around 290 BC). Such scenarios sound dramatic, but tempting

though it is to picture the archaeologist holding the artefact up to the light with

trembling fingers, in most cases it probably doesn't resonate with instant meaning, acquiring significance only through comparison with other finds. Yet seen in the museum, vitrined and spotlighted, it announces itself in precisely this way, denying the piecemeal rigour of archaeology in its assumption of an art-like aura. For there is nothing

so art-like as objects out of context.⁸

Expanded Interiors II inverts this, remaking some of the past finds – many unearthed by the renowned archaeologist Amadeo Maiuri,

whose open-air excavations at Herculaneum began in 1927 when he was Director of the site – and putting them in the Casa del Bel Cortile. A large shelving unit in the reception room of the house displays these objects, some 3D-printed in gypsum, others recreated in 3D-printed Acrylonitrile Butadiene Styrene. One or two can be compared with the originals temporarily displayed in the museum overlooking Herculaneum – for example, the Bust of Livia, Wife of Augustus, a symbol of imperial Rome (originally in silver) – but most come from the store rooms: a statuette of Isis Lactans, an Egyptian goddess associated with mourning (originally terracotta); another of Lar, one of many divinities worshipped by Romans in the domestic setting, here depicted as a young boy holding a drinking horn (originally bronze); two small statues, one disfigured by the volcanic eruption in 79AD, found under a bed with

7. Now extinct, Oscan was an Indo-European language used by the Samnites, the people living in Samnia prior to Roman rule, Samnia being the region now encompassing the Vesuvius National Park.

8. In his essay on Mark Dion's *Tate Thames Dig* (1999), for which Dion excavated the banks of the River Thames and presented the finds in a purpose-built cabinet at Tate Britain, the archaeologist Colin Renhew writes that 'the archaeologist, by placing a found object on display in a glass case, is highlighting that artefact, just as if it were a work of art'. (Mark Dion: *Archaeology*, ed. Mark Dion and Alex Coles [London: Black Dog Publishing, 1999], p.21.)

che portava un'iscrizione latina indicante il momento nel quale la cultura sannita cedette al dominio di Roma (intorno al 290 a.C.). Tali scenari appaiono drammatici, ma la tentazione è di immaginare l'archeologo che alza l'artefatto alla luce, con dita

tremolanti, nella maggior parte dei casi probabilmente non trova un significato immediato, ma l'oggetto acqui-

sisce significato soltanto attraverso il paragone con altri ritrovamenti. Eppure, visto nel contesto del museo, dentro una vetrina e illuminato con un faretto, esso si annuncia precisamente in questo modo, negando il rigore frammentario dell'archeologia nella sua assunzione di un'aura d'arte. Poiché non c'è niente di così simile all'arte degli oggetti fuori contesto.⁸

Expanded Interiors II inverte tutto ciò, ricreando alcuni dei ritrovamenti passati – molti scavati dal rinomato archeologo Amadeo Maiuri, i cui scavi all'aria aperta a Ercolano iniziarono

nel 1927 quando era il direttore del sito – e mettendoli nella Casa del Bel Cortile. Una grande scaffalatura nella grande sala della casa mostra questi oggetti, ricreati con stampa 3-D in gesso o in acrylonitrile butadiene stirene. Una o due possono essere paragonati con gli originali messi temporaneamente in mostra nel museo prospiciente Ercolano – per esempio il Busto di Livia, moglie di Augusto, simbolo della Roma Imperiale (originariamente in argento) – ma la maggior parte proviene dai magazzini: una statuetta di Isis Lactans [Iside che allatta], una dea egizia associata al lutto (originariamente di terracotta); un'altra statuetta di un Lare, una delle tante divinità venerate dai romani nel contesto domestico, qui rappresentata come un ragazzo che tiene in mano un corno potorio (originariamente di bronzo); due piccole statue, una sfigurata dall'eruzione del vulcano nel 79 d.C., trovata sotto un letto con parti di un altare domestico (originariamente in legno carbonizzato); due piccole figure di Venere provenienti da Pompei, derivanti

7. Ora estinto, l'osco era una lingua indoeuropea usata dai Sanniti, il popolo che viveva nel Sannio prima della conquista romana (il Sannio era la regione che oggi comprende il Parco Nazionale del Vesuvio).

8. Nel suo saggio su *Tate Thames Dig* (1999) di Mark Dion per il quale l'artista scavò gli argini del Tamigi e presentò i risultati in armadietti appositamente creati alla Tate Britain, l'archeologo Colin Renhew scrive che 'l'archeologo, ponendo l'oggetto trovato in mostra in una vetrina, sottolinea quel reperto proprio come se fosse un'opera d'arte'. (Mark Dion: *Archaeology*, ed. Mark Dion and Alex Coles [London: Black Dog Publishing, 1999], p. 21.)

ob Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum, nachdem sie viele Fundstücke mit oskischen Inschriften hervorgebracht hatten⁷, eines Tage etwas zum Vorschein brachten, dass eine lateinische Inschrift trug und auf den Zeitpunkt hinwies, als die samnitische Kultur der Herrschaft Roms wich

(um 290 vor Christus). Solche Szenarien klingen dramatisch, aber so verlockend das Bild eines Archäolo-

gen sein mag, der ein Artefakt mit bebenden Fingern gegen das Licht hält – in den meisten Fällen ist es vermutlich nicht sofort mit Bedeutung aufgeladen und erhält nur durch den Vergleich mit anderen Funden Signifikanz. Sieht man das Fundstück allerdings in einem Museum in einer Vitrine ausgestellt und beleuchtet, mit einer Kunst-artigen Aura umgeben, so leugnet es diese stückweise Präzision der Archäologie. Denn es gibt nichts so Kunst-ar-

tiges wie Objekte die aus dem Kontext gerissen sind.⁸

Expanded Interiors II stellt dies auf den Kopf, indem es einige der antiken Fundstücke neu gestaltet und in der Casa del Bel Cortile ausstellt. Viele dieser Fundstücke wurden

von dem namhaften Archäologen Amadeo Maiuri (und seinem Team) zutage gebracht. Seine Open-Air-Ausgrabungen begannen 1927 in Herculaneum, als er dort Direktor war. Eine große Regalkonstruktion im Empfangsraum des Hauses stellt diese Objekte aus. Einige dieser Objekte sind dreidimensional in Gips gedruckt während andere dreidimensional gedruckte Repliken aus Acrylnitril-Butadien-Styrol sind. Ein oder zwei Objekte können mit ihren Originalen verglichen werden, die vorübergehend in dem Museum oberhalb von Herculaneum ausgestellt sind. So zum Beispiel eine ursprünglich silberne Büste der Livia, der Ehefrau von Augustus die das kaiserliche Rom symbolisiert. Aber die meisten Fundstücke befinden sich in den Lagerräumen, wie beispielsweise eine ursprünglich aus Terrakotta geformten Statuette der Isis Lactans, einer ägyptischen Gottheit die unter anderem mit Trauer in Verbindung steht. Eine weitere Statuette zeigt einen Lar, einen von vielen Gottheiten, die von den Römern im häuslichen Bereich verehrt wurden. Er ist hier als junger Mann, der ein Trinkhorn hält, dargestellt (ursprünglich aus Bronze). Des weiteren sind zwei

7. Oskisch war eine inzwischen untergegangene Indo-Europäische Sprache, die von den Samniten vor der römischen Herrschaft verwendet wurde. Heute liegt die ehemalige Region Samnium im Nationalpark Vesuv.

8. In seinem Aufsatz über Mark Dions *Tate Thames Dig* [Themse Ausgrabung] (1999), für welchen Dion das Flussufer der Themse ausgrub und seine Funde in einer speziell angefertigten Vitrine in der Tate Britain ausstellte, schreibt der Archäologe Colin Renfrew, dass „der Archäologe durch das Platzieren eines gefundenen Objektes in einem Schaukasten aus Glas das Artefakt genauso hervorhebt, als wäre es ein Kunstwerk“. (Mark Dion: *Archaeology*, Mark Dion und Alex Coles (Hrsg.), London: Black Dog Publishing 1999, S. 21.)

parts of a household shrine (originally charred wood); and two small Venus figures from Pompeii derived from Praxiteles' famous sculpture of Aphrodite (originally stone).⁹ The display unit itself consists of three tiers of tubular steel, with steel plates on which the objects sit, the uppermost tier forming a sort of prow, the whole thing resembling

the framework of a small ship, the Bust of Livia being the figurehead.

Maiuri was an experimental figure in his day, turning parts of Herculaneum into an open-air museum by leaving artefacts in situ to give visitors an insight into the archaeological process. It is from him that Huber has perhaps taken her cue, completing as art what he started as archaeology, when the protocols of that field were more elastic. Occasionally – as with the Bust of Livia – the object sits before a digitally printed photograph of itself, recalling those that circulate during the install of museum shows while the exhibits are in transit (or those used by archaeologists to log finds); while elsewhere – as with the charred statue – the object can be viewed through a rectangular hole cut into the photograph of itself. The former lend the work a provisional air, as though someone might walk in and remove the 'stand-ins' now the physical objects are in place; while the latter perhaps present the objects as a material truth behind the image. This speculative presentational device lifts the objects from a standard museological framework, providing a more ambiguous context for appraising the 'spectral' quality they have as things converted from their original materials (silver, bronze, wood, terracotta) into gypsum or the thermoplastic polymer Acrylonitrile Butadiene Styrene. Like the images, both these substances have a generic, placeholder feel: something used to visualise an object before it is made in its 'proper' material. Each remake mimics the slowly hewn original, sculpted, moulded and carved objects now 3D-printed, the heat generated by the latter process perhaps echoing the pyroclastic surge from Vesuvius, underlining the elegiac status of Huber's facsimiles.

Clearly, time is a central concern of *Expanded Interiors*. Both installations acknowledge the changing status of artworks in our current era: how they no longer

dalla famosa scultura di Afrodite creata da Prassitele (originariamente in pietra).⁹ L'unità espositiva stessa consiste in tre livelli di tubo metallico, con lamiere di acciaio sulle quali sono poggiati gli oggetti; il livello più elevato forma una sorta di prua, il tutto ricorda l'impalcatura di una piccola nave, con il Busto di Livia a costituirne la polena.

Alla sua epoca Maiuri era un personaggio sperimentale che trasformò parti di Ercolano in un

museo all'aria aperta, lasciando artefatti in loco per offrire ai visitatori una visione del processo archeologico. È da lui che la Huber forse è stata imbeccata, completando come arte ciò che Maiuri aveva iniziato come archeologia, in un tempo in cui i protocolli di quel campo erano più elastici. Occasionalmente – così come per il Busto di Livia – l'oggetto è posto davanti a una sua foto stampata digitalmente, richiamando quelle che circolano durante l'installazione di una mostra museale quando le esposizioni sono in transito (oppure quelle usate dagli archeologi per registrare i ritrovamenti); mentre da un'altra parte – così come avviene per la statuetta annerita – l'oggetto può essere osservato attraverso un foro rettangolare tagliato nella fotografia dell'oggetto stesso. I primi donano all'opera un'aria provvisoria, come se qualcuno entrasse camminando e rimuovesse i 'sostituti' ora che gli oggetti fisici sono stati allestiti; i secondi forse presentano gli oggetti come una verità materiale situata dietro all'immagine. Questa ipotetica tecnica di rappresentazione eleva gli oggetti da una cornice museologica comune, fornendo un contesto più ambiguo, al fine di una valutazione della qualità spettrale che possiedono come cose convertite dai loro materiali originali (argento, bronzo, legno, terracotta) in gesso o in polimero termoplastico, l'acrylonitrile butadiene stirene. Come le immagini, entrambe queste sostanze danno una sensazione generica di sostituzione temporanea, qualcosa usato per visualizzare un oggetto prima che venga creato nel materiale 'appropriato'. Ogni remake fa il verso agli oggetti originali, lentamente quadrati, scolpiti, stampati e intagliati, ora stampati in 3-D, il calore generato da quest'ultimo processo forse fa eco all'insorgenza di materiali piroclastici provenienti dal Vesuvio, sottolineando lo stato elegiaco dei facsimili della Huber.

Il tempo è chiaramente una preoccupazione centrale di *Expanded Interiors*. Entrambe le installazioni riconoscono lo

Figuren ausgestellt, von der eine durch den Vulkanausbruch von 79 nach Christus entstellt ist und unter einem Bett mit Teilen eines Haushaltsaltars gefunden wurden (ursprünglich aus verkohltem Holz) und zwei kleine Venus-Figuren aus Pompeji die Kopien nach Praxiteles' berühmter Aphrodite Skulptur darstellen (ursprünglich aus Stein).⁹ Das Ausstellungsdisplay besteht aus einer dreistöckigen Edelstahlröhrenkonstruktion

mit Stahlplatten auf denen die Objekte aufgestellt sind. Die oberste Ebene formt eine Art Bug und die Einheit als Ganzes erinnert an ein Schiffsskelett mit der Büste der Livia als Galionsfigur.

Zu seiner Zeit galt Maiuri als experimentell. Er verwandelte Teile von Herculaneum in ein Freilichtmuseum indem er Artefakte in situ ausstellte. Dadurch ermöglichte er Besuchern einen Einblick in den archäologischen Prozess. Vielleicht hat sich Huber von ihm inspirieren lassen durch Kunst das zu vervollständigen was er mit Archäologie, in einer Zeit als die Regelwerke dieses Forschungsfeldes noch nachgiebiger waren, begonnen hat. An mancher Stelle, wie beispielsweise bei der Büste der Livia, sind die Objekte vor einem digitalen Fotodruck ihrer selbst ausgestellt, was an Fotos erinnert, die zur Vorbereitung von Museumsausstellungen eingesetzt werden, während sich die Ausstellungsstücke noch im Transport befinden oder an Fotos, die von Archäologen eingesetzt werden, um Funde zu protokollieren. An anderer Stelle, wie beispielsweise der verkohlten Figur, kann das Objekt durch einen Ausschnitt, der in die Fotografie seiner selbst geschnitten ist, betrachtet werden. Im ersten Fall verleiht dies der Arbeit etwas Provisorisches als könne jederzeit jemand vorbeilaufen und die Ersatzfotos entfernen nun da die eigentlichen Objekte vor Ort sind. Im zweiten Fall präsentieren sich die Objekte dadurch als materielle Wahrheit hinter dem Bild. Diese spekulative Präsentationsweise hebt die Objekte aus dem üblichen musealen Rahmen heraus und bietet einen mehrdeutigen Kontext um die „spektrale“ Qualität wertzuschätzen, die sie als Gegenstände besitzen, welche aus ihren eigentlichen Materialien (Silber, Bronze, Holz, Terrakotta) in Gips oder thermoplastische polymer Acrylnitril-Butadien-Styrole umgewandelt wurden. So wie die Fotografien, fühlen sich diese Substanzen auch wie typische Platzhalter an, die eingesetzt werden um ein Objekt zu visualisieren bevor es in seinem „angemessenem“ Material gefertigt wird. Jede Replik ahmt das langsam aus Stein geschlagene, aus Ton geformte oder aus Silber getriebene Objekt nach, das jetzt dreidimensional gedruckt wurde; die bei diesem Prozess entstehende Hitze, lässt vielleicht die Pyroklastische Surge des Vesuvs nachklingen, was den schwermütigen Zustand von Hubers Reproduktionen unterstreicht.





Drawing for installation 1, House of the Cryptoporticus
Disegno per l'installazione 1, Casa del Criptoportico
Zeichnung für Installation 1, Haus des Kryptoportikus



Drawing for installation 2, House of the Cryptoporticus
Disegno per l'installazione 2, Casa del Criptoportico
Zeichnung für Installation 2, Haus des Kryptoportikus

stand outside of time in the eternal sense mooted by O'Doherty, but rather enter its flow. One of the concerns of the avant-garde, as Boris Groys observes in his book *In the Flow*, was the issue of why museums should preserve some things and not others: why certain objects are selected to 'withstand the flow of time' while others perish in its passing. Since this question was first raised, he suggests, time has entered the museum, which has *ceased to be a place for permanent collection and [become] a stage for changing curatorial projects, guided tours, screenings, lectures, performances etc. In our time, artworks permanently circulate from one exhibition to another, from one collection to another. And that means they are getting more and more involved in the flow of time.*¹⁰

The Internet has consolidated 10. Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso 2016), p. 3.

this idea of the museum as a 'live' space, its physical programme now unfolding in tandem with the continuous flux of its online representation. But we are still talking about art as something fixated chiefly by the present; what of art that views the present as a portal to the past and the future? It's difficult to think of art that does so more emphatically than that which is placed in an archaeological site. To locate an artwork here is to put the question of what time does to an object at the centre of its being.

As time passes, it is said to mark periods, but the kind of time we understand by periodicity is not simply an amplification of the chronological time marked by the ticking of a clock. In contemplating periods, we pass from chronological time into cultural time: from time considered as an accumulation of days to time considered as the material effect of this accumulation. Culture is thought to progress when its products become visibly different, consciously or unconsciously, from those of an earlier era. But such differences have become less apparent in the last two decades: cultural time is slowing down, its division into periods an increasingly impotent way of speaking about artistic production. Mark Fisher, writing in 2012, describes this phenomenon using the example of music:

Imagine any record released in the past couple of years being beamed back in time to, say, 1995 and played on the radio. It's hard to think that it will produce any jolt in the listeners. On the contrary, what would

stato mutevole delle opere d'arte nell'epoca in cui viviamo: come esse non si collocano più al di fuori del tempo, in quel senso eterno teorizzato da O'Doherty, ma invece entrano nel suo flusso. Una delle preoccupazioni dell'avanguardia, come osserva Boris Groys nel suo libro *In the Flow*, è stata il tema del perché si dovrebbero preservare alcune cose e non altre: perché certi oggetti sono selezionati per 'resistere al flusso del tempo', mentre altri periscono nel suo corso. Da quando questa domanda fu posta per la prima volta, l'auto-re suggerisce, il tempo è entrato nel museo, che ha *cessato di essere un luogo di una collezione permanente e diventare un palco per progetti curatoriali temporanei, per tour guidati, proiezioni, conferenze, performance etc. Nella nostra epoca, le opere d'arte circolano permanentemente da una mostra all'altra. Da una collezione all'altra.* 10. Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso 2016), p. 3.

E ciò significa che sono sempre più coinvolte con il flusso del tempo.¹⁰

Internet ha consolidato questa idea del museo come spazio vivo, 'live', il suo programma fisico ora si svolge in tandem con il flusso continuo della sua rappresentazione online. Ma stiamo ancora parlando dell'arte come di qualcosa fissata principalmente dal presente; e l'arte che considera il presente come un ingresso verso il passato e il futuro? È difficile pensare ad un'arte che fa questo più enfaticamente di quella situata in un sito archeologico. Localizzare un'opera d'arte in questo luogo significa porre la questione di che effetto ha il tempo su un oggetto situato al centro del suo essere.

Si dice che il tempo che passa marchi i periodi, ma il tipo di tempo che comprendiamo attraverso la periodicità non è solo un'amplificazione del tempo cronologico segnato dal ticchettio di un orologio. Contemplando le epoche, passiamo da un tempo cronologico a uno culturale: dal tempo considerato come una raccolta di giorni, valutati come effetto materiale di questo accumulare. Si pensa che la cultura progredisca quando i suoi prodotti divengono chiaramente diversi, consciamente o inconsciamente, da quelli di un'era precedente. Ma tali differenze sono diventate meno evidenti nelle ultime due decadi: il tempo culturale sta rallentando, la sua divisione in periodi è un modo sempre più impotente di trattare la produzione artistica. Mark Fisher, scrivendo nel 2012, descrive questo fenomeno usando l'esempio della musica:

Immagina che ogni disco pubblicato negli ultimi due anni venga proiettato indietro nel tempo, per esempio al 1995

Zeit ist offensichtlich von zentraler Bedeutung in *Expanded Interiors*. Beide Installationen nehmen den wandelnden Status von Kunstwerken in unserer Gegenwart zur Kenntnis: wie sie eben nicht mehr außerhalb der Zeit, in dem von O'Doherty diskutierten ewigen Sinn, stehen, sondern eher den Fluss der Zeit betreten. Eines der Anliegen der Avantgarde, wie Boris Groys in seinem Buch *In the Flow* [Im Fluss] anmerkt, war die Fragestellung warum Museen einige Dinge konservieren und andere nicht, warum einige Objekte ausgesucht werden „dem Fluss der Zeit zu widerstehen“, während andere in dessen Lauf zerstört werden. Groys weist darauf hin, dass die „Zeit“ im Museum Einzug gehalten habe, seitdem diese Frage das erste Mal aufgeworfen wurde und dass das Museum *aufgehört hat, ein Ort dauerhafter Sammlung zu sein und zu einer Bühne für wechselnde kuratorische Projekte, geführte Touren, Filmvorführungen, Vorträge, Aufführungen usw. [geworden ist]. Heutzutage zirkulieren Kunstwerke permanent von einer Ausstellung oder Sammlung zur nächsten. Und das bedeutet, dass sie zunehmend in den Strom der Zeit eingebunden sind.*¹⁰

Das Internet hat die Idee des Museums als eines „live“ Ortes, dessen Ausstellungsprogramm sich nun Hand in Hand mit seinem ständig wandelnden Internetauftritt entfaltet, verfestigt. Dennoch sprechen wir immer noch über Kunst als sei sie hauptsächlich durch die Gegenwart fixiert. Wie sieht es jedoch mit Kunst aus, welche die Gegenwart als Pforte in die Vergangenheit und die Zukunft betrachtet? Es ist schwer sich Kunst vorzustellen, die dies noch nachdrücklicher tut, als Kunst, die in den Kontext einer archäologischen Ausgrabungsstätte gestellt ist. Indem ein Kunstwerk in diesen Kontext gestellt wird, wird die Frage wie sich Zeit auf dieses Objekt auswirkt, ins Zentrum seiner Existenz gerückt.

Man sagt, dass Zeit in ihrem Verlauf Epochen markiert, aber die Art von Zeit die wir durch Periodizität verstehen, ist nicht bloß eine Erweiterung chronologischer Zeit, die durch das Ticken einer Uhr gekennzeichnet wird. Bei der Kontemplation von Epochen bewegen wir uns von chronologischer Zeit zu kultureller Zeit: von Zeit, die als Akkumulation einzelner Tage, hin zu einer Zeit, die als materielles Ergebnis dieser Akkumulation, aufgefasst ist. Man nimmt an, dass Kultur dann Fortschritte macht, wenn deren Produkte sich von denen einer früheren Epoche – bewusst oder unbewusst – unterscheiden. Aber solche Unterschiede sind in den letzten beiden Jahrzehnten weniger augenscheinlich geworden: kulturelle Zeit verlangsamt sich, ihre Einteilung in Epochen ist zunehmend untauglich um über künstlerische Produktion zu sprechen. Mark Fisher beschreibt dieses Phänomen 2012 in dem er als Beispiel Musik anführt:

Man stelle sich vor, wie irgendeine Musikaufnahme, die in den



be likely to shock our 1995 audience would be the very recognisability of the sounds: would music really have changed so little in the next 17 years? Contrast this with the rapid turnover of styles between the 1960s and the 90s: play a jungle record from 1993 to someone in 1989 and it would have sounded like something so new that it would have challenged them to rethink what music was, or could be.¹¹

If the kind of 'jolt' that Fisher here describes is increasingly rare in culture, perhaps it can be simulated in a dioramic way – for example, by placing geometric abstraction next to Roman wall painting. One wonders if such an act may be a subconscious lamenting of our current era's homogeneity, a longing for a time when it was easier to distinguish one period from another. A similar effect was produced in *As Above So Below* (2013), Huber's earlier installation at the Hatton Gallery in Newcastle, where she incorporated Kurt Schwitters' *Merzbarn* into her installation of wall paintings and collages, whose combination of digital and analogue techniques stood in contrast to her predecessor's assemblage of objects and found materials.¹²

Cultural stasis is obviously more apparent to those who have lived through 'a rapid turnover of styles'. In 2019 all styles seem equally valid, divorced from their historical inceptions, creating a cultural homogeneity from the sum of culture's heterogeneous parts. It seems that this is how things will be from now on. Who knows, in a thousand years, the kind of linear progress once thought to be an essential attribute of culture may come to seem naïve, a quaint prologue to an era in which the future perpetually fails to occur, if by 'future' we mean the perceivable difference between the cultural products of the present and past. For now, it seems that any sense of anticipation as to what the hell will happen next has shifted away from art to politics. As to how we spend our time when the very passing of time feels retarded by the cultural inertia Fisher describes, maybe there's consolation in the Greek notion of 'kairological' time. Everyone knows that time

e mandato alla radio. È difficile pensare che produrrebbe un qualche shock negli ascoltatori. Al contrario, quello che probabilmente scioccherebbe il nostro pubblico del 1995 sarebbe proprio il fatto che i suoni sono riconoscibili: possibile la musica possa essere cambiata così poco nei successivi 17 anni? Contrapponi questo esempio al rapido avvicendamento tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta: fai ascoltare un pezzo

di jungle del 1993 a qualcuno nel 1989 e sembrerebbe qualcosa così nuovo da sfidarli a ripensare cosa la musica fosse o cosa potrebbe essere.¹¹

Se il tipo di 'shock' che descrive Fisher in questo testo è sempre più raro nella cultura, forse può essere simulato in una maniera dioramica – per esempio ponendo l'astrazione geometrica accanto alla pittura murale romana. Ci si chiede se un tale atto possa essere un lamentarsi inconscio per l'omogeneità della nostra era, un desiderare un tempo nel quale era più facile distinguere un periodo dall'altro. Un effetto simile veniva prodotto in *As Above So Below* (2013), la precedente installazione della Huber alla Hatton Gallery di Newcastle, dove ella aveva incorporato il *Merzbarn* di Kurt Schwitters all'interno della sua installazione di pittura a muro e collage, la cui combinazione di tecniche digitali e analogiche erano in contrasto con l'assemblage di oggetti e materiali trovati del suo predecessore.¹²

L'immobilità culturale è ovviamente più apparente a coloro che hanno vissuto 'il rapido avvicendamento di stili'. Nel 2019 tutti gli stili sembrano ugualmente validi, divorziati dalle loro cause storiche, creando un'omogeneità culturale dalla somma di parti eterogenee. Sembra che d'ora in poi sarà sempre così. Chi lo sa, tra mille anni il tipo di progresso lineare che un tempo si considerava un attributo essenziale della cultura potrebbe sembrare naïf, prologo pittorresco ad un'era nella quale il futuro fallisce eternamente di accadere, se con il termine 'futuro' intendiamo la differenza percettibile tra i prodotti culturali del presente e del passato. Per ora sembra che ogni sensazione di aspettativa di che diavolo accadrà nel futuro prossimo si sia spostata dall'arte alla politica. Per quanto riguarda il modo in cui occupiamo il nostro tempo quando lo stesso passaggio del tempo sembra

letzten paar Jahren veröffentlicht wurde, in die Vergangenheit zurückgebeamt – sagen wir in das Jahr 1995 – und dort im Radio gespielt würde. Es ist unwahrscheinlich, dass die Zuhörer dadurch aufgerüttelt würden. Was unser Publikum von 1995 im Gegenteil schockieren würde, wäre die Wiedererkennbarkeit der Klänge: hätte sich Musik in den nächsten 17 Jahren wirklich so wenig verändert? Man vergleiche dies mit dem rasanten Wechsel an Stilen zwischen den 1960er und den

1990er Jahren: hätte man zum Beispiel jemandem im Jahr

1989 eine Jungle Platte von 1993 vorgespielt, hätte es so neu geklungen, dass es die damaligen Zuhörer zu einem Umdenken aufgefordert hätte und zwar darüber was Musik war oder sein könnte.¹¹

Wenn diese Art von „Aufrüttelung“ die Fisher hier beschreibt in der Kultur zunehmend selten vorkommt, so kann sie vielleicht in Form eines Dioramas simuliert werden, indem man beispielsweise geometrische Abstraktion neben römische Wandgemälde stellt. Es fragt sich, ob dies nicht ein unterbewusstes Beklagen der Homogenität unserer Epoche sein könnte und Sehnsucht nach einer Zeit ausdrückt, in der es einfacher war Epochen voneinander zu unterscheiden. Ein ähnlicher Effekt entstand in *As Above So Below [Wie Oben so auch Unten]* (2013), Huber's früherer Installation in der Hatton Gallery in Newcastle, in der sie Kurt Schwitters' *Merzbarn* in ihre Installation von Wandmale-

reien und Kollagen miteinbezog. Die Kombination von digi-

talen und analogen Verfahrensweisen in ihrem Kunstwerk standen hierbei im Kontrast zu der Assemblage von Objekten und gefundenen Materialien ihres Vorgängers.¹²

Kultureller Stillstand ist wohl eher für diejenigen offensichtlich, die „einen schnellen Wechsel von Stilen“ durchlebt haben. Losgelöst von ihren historischen Ursachen scheinen im Jahr 2019 alle Stile in gleichem Maße gültig zu sein. Aus der Summe der heterogenen Kulturteile schaffen sie eine kulturelle Homogenität. So wird es scheinbar von nun an sein. Wer weiß, in tausend Jahren könnte die Art von linearem Fortschritt, von dem man einst meinte er sei essentielles Attribut für Kultur, naïf scheinen, wie ein kurioser Prolog zu einer Epoche in der die Zukunft auf ewig nicht eintritt. Mit „Zukunft“ wäre hier der wahrnehmbare Unterschied zwischen Kulturprodukten der Gegenwart und Vergangenheit gemeint. Für den Augenblick scheint jedes Antizipationsgefühl in Bezug auf was zur Hölle wohl als nächstes passieren wird sich weg von der Kunst und hin zur Politik verlagert zu haben. In Bezug darauf wie wir unsere Zeit verbringen,

is more subjective than any clock can show, passing differently in different situations: slow or fast, smooth or jerky, moving in spurts or appearing to stop, depending on what we're doing. The Greeks incorporated this into their world view. They had two concepts of time, Chronos and Kairos, the former referring to sequential or quantitative time, the latter to qualitative time, or more accurately 'an opportune moment for action'. In other words, Kairos is closer to what actors and stand-up comics call *timing*. One of the things that occurs to us when looking at artworks is whether they could have been made at any other time than the present, whether they are well-timed, mistimed, not timed at all, or, as with *Expanded Interiors*, unfold in a kind of dioramic context that somehow includes *all* time. To reformulate Groys's earlier proposition, artworks are kairological devices that mark the transitory nature of the present, 'clocks' recording those qualities that fall beyond the jurisdiction of my wristwatch.¹³ In an age when Style has become a moribund basis for analysing art, perhaps Time – understood in the kairological sense – is a viable alternative, one that connects more directly with our lived experience.

13. Perhaps what makes Christian Marclay's *The Clock* (2010) such a popular work is its fusion of chronological and kairological time. A montage of scenes culled from hundreds of films, all of clocks and watches displaying different times, ordered into consecutive moments and synchronised with the real time of the viewer, the work's function as an actual clock recording quantitative time is in continuous tension with its many depictions of qualitative time (suspense, intrigue, boredom). Where Kairos's interventions are usually a matter of *timing*, a brief interruption of Chronos's schedule, here they march together for 24 hours, the decisive cinematic moments becoming generic markers of sequential time.

ritardato dall'inerzia culturale che Fisher descrive, forse possiamo trovare una consolazione nella nozione greca di 'tempo cairologico'. Tutti sanno che il tempo è più soggettivo di quanto qualsiasi orologio possa mostrare, passando diversamente in situazioni diverse: lento o veloce, liscio o convulso, muovendosi in spruzzi o dando la sensazione che si fermi, dipendente da ciò che stiamo facendo. I Greci incorporarono questo concetto nel loro modo di vedere il mondo. Avevano due concetti di tempo, Chronos e Kairos, il primo si riferiva al tempo sequenziale o quantitativo, il secondo al tempo qualitativo, o, più precisamente, ad 'un momento opportuno di azione'. In altre parole, Kairos è più vicino a ciò che gli attori e i comici chiamano il *tempismo*. Una delle cose che ci chiediamo quando osserviamo delle opere d'arte è se potevano essere create in qualche altro momento oltre che nel presente, se sono tempestive, poco e per niente opportune, o come avviene con *Expanded Interiors*, se si svolgono in una sorta di contesto dioramico che in qualche modo includa tutto il tempo. **Riformulando l'affermazione di Groys citata in precedenza, le opere d'arte sono congegni cairologici che marciano la natura transitoria del presente, 'orologi' che registrano le qualità che cadono dietro la giurisdizione del mio orologio da polso.**¹³ In un'epoca quando Stile è diventato un veicolo moribondo per analizzare l'arte, forse Tempo – compreso nel senso cairologico – è un'alternativa sostenibile che si collega più direttamente alla nostra esperienza vissuta.

13. Sono convinto che ciò che rende *The Clock* (2010) di Christian Marclay un lavoro così popolare sia la sua fusione del tempo cronologico con quello cairologico. Un montaggio di scene prese da centinaia di film, tutte di orologi che mostrano tempi diversi, ordinati in momenti consecutivi e sincronizzati con il tempo reale dello spettatore, pongono la funzione dell'opera – il funzionare come un vero e proprio orologio che registra il tempo quantitativo – in continua tensione con i molti ritratti del tempo qualitativo inclusi (suspense, intrigo, noia). Se normalmente gli interventi di Kairos sono un fatto di tempistica [*timing*], una breve interruzione del programma di Chronos, qui essi marcano insieme per 24 ore, i momenti cinematografici decisivi diventano quindi generici indicatori di tempo sequenziale.

wenn sich das Fortschreiten von Zeit, durch die kulturelle Trägheit die Fisher hier beschreibt, verlangsamt anfühlt, kann man vielleicht Trost in der griechischen Auffassung von Zeit im Sinne von Kairos finden. Jeder weiß, dass Zeit subjektiver ist, als es eine Uhr anzeigen kann. Je nachdem was wir tun, vergeht sie unterschiedlich: langsam oder schnell, gleichmäßig oder ruckartig, in Schüben oder scheinbar anhaltend. Die Griechen bauten dies in ihre Weltanschauung ein. Sie verfügten über zwei Konzepte von Zeit: Chronos und Kairos. Ersteres bezog sich auf die sequentielle oder quantitative Zeit, letzteres auf qualitative Zeit oder genauer gesagt „den passenden Moment zu handeln“. Anders formuliert ist Kairos das, was Schauspieler oder Bühnenkomiker als „Timing“ bezeichnen würden. Ein Gedanke, der uns beim Betrachten von Kunstwerken in den Sinn kommt, ist ob diese zu irgendeinem anderen Zeitpunkt außer der Gegenwart hätten geschaffen werden können, ob sie zeitgerecht, schlecht oder gar nicht zeitlich angelegt sind oder ob sie wie *Expanded Interiors* Diorama-artig alle Zeit umfassen. Um Groys' anfängliche Aussage neu zu formulieren: **Kunstwerke sind kaleidoskopische Mittel, welche die Vergänglichkeit der Gegenwart anzeigen. Sie sind „Uhren“, welche die Eigenschaften aufzeichnen, die außerhalb des Zuständigkeitsbereichs unserer Armbanduhr fallen.**¹³ **In einer Ära, in der Stil ein todgeweihtes Mittel der Kunstanalyse geworden ist, bietet sich Zeit im Sinne von Kairos möglicherweise als eine zukunftsfähige Alternative an, die sich unmittelbarer mit unserer gelebten Erfahrung verbindet.**

13. Ich bin davon überzeugt, dass der Grund für die Popularität von Christian Marclays Kunstwerk *The Clock* [Die Uhr] (2010) die Vereinigung von chronologischer und kairologischer Zeit ist. Eine Montage von Szenen, ausgewählt aus hunderten von Filmen, alle von Uhren oder Armbanduhr die unterschiedliche Zeiten anzeigen, werden in aufeinanderfolgende Momenten geordnet und mit der Echtzeit des Betrachters synchronisiert. Die Funktion des Filmes als tatsächliche Uhr quantitative Zeit zu messen steht in ständiger Spannung zu den vielen Darstellungen qualitativer Zeit (Spannung, Intrige, Langeweile). Normalerweise sind Kairos' Interventionen eine Frage von „Timing“, kurze Unterbrechungen innerhalb von Chronos' Zeitplan. Hier allerdings marschieren sie vereint, die entscheidenden Filmmomente werden zu unspezifischen Markierungen chronologischer Zeit.