

Интервенции

Милдред Ховард: «На линии огня»

Нед Смит: «Моменты материи и жизни»

«Интервенции» — это проект, организованный в партнерстве с корпорацией Battery Park City Authority, в центре внимания которого — организация параллельных выставок работ Милдред Ховард и Неда Смита. Оба они — известные художники, авторы выдающих работ, имеющие большой послужной список создания произведений паблик-арта. В настоящее время их работы представлены в общественных парках и открытых пространствах Бэттери-Парк-сити.

Роль паблик-арта в Нью-Йорке значительно изменилась по сравнению с первыми памятниками, утверждавшимися штатом. В 1960-70-х годах произошло фундаментальное переосмысление роли паблик-арта, и Нью-Йорк начал использовать этот вид искусства как способ изменения городских пространств. Джон Линдси (ставший мэром Нью-Йорка в 1966 году) и члены его администрации сыграли решающую роль в продвижении паблик-арта, поддерживая идею свободной и демократической демонстрации произведений искусства в городских парках и городских общественных пространствах. Они считали, что скульптура играет очень важную роль в оживлении улиц и площадей и популяризации общественных пространств как привлекательных и безопасных зон. Дорис Фридман, сыгравшая ключевую роль в этой работе, возглавляла Управление по делам культуры, а позже основала Фонд искусства в общественных местах.

В то же время многие художники того периода стали использовать промышленные материалы и подходы и начали занимать огромные пустующие складские помещения в центре Манхэттена, где они жили и работали. Экспериментируя с инновационными формами и средствами, а также с новыми способами их представления, художники начали проникать в городские пространства, многие из которых были заброшены или находились в запустении после прекращения в них промышленного производства.

К середине 1970-х годов город столкнулся с серьезным финансовым кризисом, и для поддержки искусства стали создаваться некоммерческие и частные художественные организации, а также возникло сотрудничество государственного и частного секторов. Фонд искусства в общественных местах, основанный в 1977 году, стоял во главе паблик-арта и обеспечил реализацию сотен выставок и проектов художников на площадках по всему г. Нью-Йорку. Еще одна важная организация — Institute for Art and Urban Resources Inc. — была основана Аланной Хайсин в 1971 году и занималась организацией выставок в заброшенных помещениях по всему городу (а позже трансформировалась в Центр современного искусства MoMA PS1). Важную роль также сыграла компания Creative Time, созданная в 1974 году. Она была основана Карин Бэкон, Сьюзен Хеншоу Джонс и Анитой Контини и скоро стала ведущей в городе организацией, содействующий экспериментальному искусству в общественных местах. Совместно с художниками Creative Time организовала сотни грандиозных мероприятий, включая знаковые выставки «Искусство на пляже» в конце 70-х – начале 80-х годов, которые проходили на возникшем на месте свалки «пляже», представлявшем собой недавно сформировавшийся, незастроенный городской ландшафт Бэттери-Парк-сити.

Проект Бэттери-Парк-сити возник в конце 60-х годов как проект рекультивации, в рамках которого на месте обветшавших пирсов вдоль реки Гудзон в центре Манхэттена планировалось создать полигон ТБО, но затем перерос в грандиозный замысел по строительству смешанного жилого, паркового и коммерческого комплекса площадью 92 акра (37 га). В 1968 году штат создал

корпорацию Battery Park City Authority для надзора за перестройкой бывшей портовой зоны. Благодаря использованию огромного количества грунта и скальных пород, извлеченных во время строительства Всемирного торгового центра и других проектов, и консольному перемещению их на 1,2 мили (1,93 км) вдоль береговой линии реки Гудзон Манхэттен был расширен на несколько кварталов — там и появился участок земли, на котором расположился район Бэттери-Парк-сити. Однако в 70-е годы, кроме создания участка, практически ничего не было построено — главным образом, из-за финансового кризиса в городе. Проекты публич-арта были неотъемлемой частью его генеральных планов строительства и включали в себя сотрудничество с архитекторами, ландшафтными архитекторами и художниками, такими как Мэри Мисс (парк South Cove) и Энн Гамильтон (парк Teardrop), а также работы Луизы Буржуа, Тома Оттернесса, Мартина Пурьера и многих других достойных внимания авторов.

Многое было сделано для организации этого проекта, особенно учитывая осложняющий фактор нынешней пандемии. Прежде всего, мы хотели бы сказать спасибо художникам Милдред Ховард и Неду Смиту, без чьего участия и отзывчивости мы не смогли бы организовать эти выставки. Также мы хотим поблагодарить наших партнеров из корпорации Battery Park City Authority за их самоотверженность в реализации этого проекта, особенно Эбби Эрлих, директора ВРСА по работе с общественностью и искусству в общественных местах, Ифигению Сеонг, младшего специалиста ВРСА по работе с общественностью и искусству в общественных местах, которые сыграли решающую роль в реализации проекта «Интервенции», Эрика Мансона, главного операционного директора, и Би Джей Джонса, президента и главного исполнительного директора, которым мы глубоко признательны за их энтузиазм и поддержку.

Помощник куратора Муниципального двухгодичного колледжа Манхэттена (ВМСС) Элси Бенитес обеспечивала всестороннее содействие на каждом этапе организации этих выставок, а сотрудники отдела по связям с общественностью во главе с исполнительным директором Мануэлем Ромеро, особенно специалист по мультимедиа и видео Дэвид Пэнгберн, оказали неоценимую помощь в работе над этим проектом и сопутствующим контентом. Мы также выражаем самую искреннюю признательность президенту Энтони Монро, вице-президенту по развитию коммуникаций Лорне Малкольм, специальному юрисконсульту Мерил Кейнард и помощнику вице-президента по финансам Елене Сэмюэлс за их помощь и поддержку. Кроме того, хотим сказать большое спасибо Хорхе Яфару, помощнику вице-президента по планированию деятельности и оснащению кампуса, и Шерил Райтер, коменданту по зданиям и территории. И, наконец, мы хотели бы выразить признательность нашим студентам-экскурсоводам: Кимберли Андерсон, Эвелин Чавес, Эланне Конн, Тиффани Даниелян, Изабеле Фигуэра, Изабель Лаинес, Адалей Мунос и Уильяму Ортизу.

---Лиза Панзера, директор Художественного центра им. Ширли Файтермэн (Shirley Fiterman Art Center), Муниципальный двухгодичный колледж Манхэттена (ВМСС)

Милдред Ховард и искусство как интервенция

Многие произведения искусства под открытым небом в Бэттери-Парк-сити были созданы как интервенции в общественные пространства с целью предложить зрителям переосмыслить свои представления о мире. Представление искусства в контексте нашей повседневной жизни (в отличие от музеев или частных мест) дает нам возможность открыто и непосредственно взаимодействовать с произведением. В 1982 году, когда Агнес Денес посадила два акра (0,8 га) пшеницы и собрала урожай в целых 1000 фунтов (455 кг) на новой, бесплодной свалке, на месте которой впоследствии вырос район Бэттери-Парк-сити, она отдавалась сельскому хозяйству с целеустремленностью активиста и страстью эколога. Для Денес посадка, процесс ухода и сбор урожая пшеницы в «этом месте, находящемся напротив Финансового округа, шли против системы и создали мощный парадокс». Денес назвала свой проект «...невозможным, безумным и напрасной тратой ценной земли. Он вырос на почве давней обеспокоенности и необходимости привлечь внимание к нашим смещенным приоритетам. Его название символично: *“Пшеничное поле: конфронтация”*. Цель была в том, чтобы поставить под сомнение статус-кво и привлечь внимание к бесхозяйственности, расточительству, экологическим проблемам и отсутствию продовольственной безопасности, побуждая людей пересмотреть свои приоритеты»*. Спустя почти сорок лет после появления *«Пшеничного поля»* созданная Милдред Ховард инсталляция *«Дом, которому подойдет только его собственный цвет»* (*The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own*) (2011) выступает временным дополнением к большой коллекции публич-арта корпорации Battery Park City Authority (BPCA). *«Дом, которому подойдет только его собственный цвет»* мягко приветствует гостей в своих темно-фиолетовых стенах. Оказавшись внутри, зрители сталкиваются с любопытными нелогичными сюрпризами цвета и формы, побуждающими переосмыслить работу и наш мир. Как и *«Пшеничное поле»*, эта работа Ховард представляет постепенно раскрывающиеся парадоксы.

Планы одолжить *«Дом, которому подойдет только его собственный цвет»* у Департамента аэропортов Сакраменто возникли в 2018 году, а сама инсталляция открылась в 2020 году на фоне скорби после ужасного убийства Джорджа Флойда, последовавшего за ним выраженного и продолжительного общественного резонанса, направленного на обеспечение расовой справедливости, и в разгар глобальной смертельной пандемии. Подобным образом в 2019 году началось осуществление планов по экспонированию арт-объекта *«На линии огня»*, одного из множества впечатляющих примеров творчества Ховард 1990-х годов. Инсталляция представляет собой несколько поражающих жуткой актуальностью вырезанных фигур молодого афроамериканца с мишенью на спине в качестве горестной жалобы и репризы насилия, с которым

сегодня сталкиваются цветные американцы. Как напоминает нам художник: «Это были и есть наши дети. Цвет их кожи неважен»†.

В своих работах Ховард опирается на взаимосвязь между историей, мифом и коллективной памятью, затрагивая как личные, так и общечеловеческие мотивы. Работа *«На линии огня»* показывает эти связи. Инсталляция состоит из примерно 60 фанерных фигур в натуральную величину, на каждую из которых шелкографией нанесено идентичное изображение подростка 18-19 лет, дальнего родственника Ховард, который был призван или зачислен в армию США во время Первой мировой войны. Группа молодых чернокожих солдат образует полк, напоминая об истории отдельных для разных рас подразделений в вооруженных силах США вплоть до Второй мировой войны. Сотни тысяч молодых чернокожих мужчин, записавшихся в армию с надеждой продемонстрировать свою службу и принадлежность к американскому обществу, столкнулись с расовой дискриминацией и враждебностью как за рубежом, так и дома. Афроамериканские фронтовые войска проходили меньшую подготовку и выполняли более опасные задания. Так, в Первую мировую войну 369-й пехотный полк провел больше всего времени в окопах и понес больше всего потерь среди всех американских подразделений. Несмотря на свои заслуги, вернувшиеся с войны афроамериканские солдаты были встречены с недовольством и спровоцированными сторонниками превосходства белой расы расовыми беспорядками «Красного лета» 1919 года.

Все фанерные солдаты Ховард стоят навтыяжку в фас. На спине каждого из них изображена большая мишень. Если смотреть на солдат со спины, то они представляют собой объекты, лишённые индивидуальных качеств. Работа иллюстрирует историю и современную реальность человеческих тел, особенно с темной кожей, которые постоянно дегуманизируются и находятся «на линии огня» в качестве объектов насилия. Камни как символы силы сложены на полу галереи перед солдатами в виде кургана. Они одновременно являются и надгробиями и барьерами, за которыми можно спрятаться. В качестве источника вдохновения Ховард приводит песню Нины Симоне «Грешник» (Sinnerman), адаптированную из афроамериканского спиричуэлса. В песне человек бежит к скале, но обнаруживает, что не может спрятаться. Ни тогда, ни сейчас чернокожим мужчинам и мальчикам негде укрыться от насилия, с которым они сталкиваются, и инсталляция Ховард призывает зрителей к открытому разговору и размышлению о случаях расизма и наследии.

Инсталляция *«Дом, которому подойдет только его собственный цвет»* создана на основе воспоминаний, исследований и воображения Ховард. По словам художницы, эта работа является «безошибочным символом дома в городе, который чутко реагирует на разнообразное население

Нью-Йорка и гордится его многогранной историей и многоцветной красотой. Дом — это мост между восточным и западным побережьями, настоящим и прошлым, Нью-Йорком и остальным миром»†. Ставя под сомнение традиционное понимание дома, крыша и стены имеют большие открытые пространства. Неожиданные пустоты бросают вызов ожиданиям зрителей и заставляют задуматься о статусе-кво: что человечество считает приемлемым кровом для всех людей? Хотя «Дом» выглядит неприметно среди небоскребов, при ближайшем рассмотрении кажется, что он парит над землей. Он кажется прочным и традиционным, но в то же время парадоксально ненадежным и незавершенным. Художницу волнуют многие вопросы: несправедливость, основанная на расовой принадлежности и идентичности, глобальная миграция, необеспеченность жильем. И «Дом» представляет собой место для их осмысления.

Если смотреть изнутри «Дома», то стеклянные панели, из которых состоит конструкция, действуют как линза, преобразующая окружающую среду. Когда солнечный свет и его отражение от реки Гудзон освещают арт-объект, его темно-вишневый и фиолетовый цвета становятся более насыщенными, а перспективы зрителей меняются, превращая темно-фиолетовый цвет «Дома» в красно-фиолетовый, а серебристо-лавандовый — в розово-золотистый. Кажется, что цвета легко меняются в зависимости от взаимодействия со светом и тенью, прозрачными и непрозрачными поверхностями. Цвет «Дома» восхитительно непостоянен благодаря умению художницы смешивать пигменты и ее пониманию преломления.

Сохранение истории и одновременно запечатление непостоянства — одно из нескольких проявлений двойственности, которыми пронизаны работы Ховард. На стеклянных стенах «Дома» в золотом обрамлении видны увеличенные фрагменты исторических писем, написанных путешественниками с Востока, прибывшими в Калифорнию во время Золотой лихорадки. Посетители видят свое собственное изображение, отраженное в зеркальных штрихах, и, поскольку они перемещаются между современностью и прошлым, их образы становятся мимолетными фрагментами, включенными в искусство. Темы миграции и создания нового сообщества переключаются с жизнью художницы. Она — младшая из десяти детей и единственная родившаяся в Калифорнии после переезда всей ее большой семьи из Галвестона, штат Техас. Ее детство наполняли яркие истории о другом месте, времени и людях. Ее имя, любимые рецепты и семейные традиции связывают ее с далекой общиной, в которую входят предки германского, британского и скандинавского происхождения, прибывшие в Америку по собственной воле, а также рабы из стран Западной Африки, таких как Мали, Бенин и Того, привезенные сюда насильно.

Из «Дома, которому подойдет только его собственный цвет» открывается вид на статую Свободы, которая обрамлена художницей с помощью открытого дверного проема. Стоя на

пороге, можно любоваться символом свободы и размышлять о незаслуженной несправедливости. По словам художницы, «Возникающие вопросы пробуждают размышления, а сам арт-объект играет роль краеугольного камня в месте, пробуждающем восхищение и любознательность по отношению к дому и человечеству»†.

Художники-абстракционисты Оливер Ли Джексон, Мэри Лавлейс О'Нил, Бети Саар, Дьюи Крамплер, Дэвид Брэдфорд, Ховардена Пинделл и Рэймонд Холберт, работы которых посвящены традициям и культуре народов Африки, а также жизни темнокожего населения, оказали большое влияние на Ховард, которая привносит в эти проекты свое собственное видение в качестве художника и свою поддержку в качестве активиста. Сейчас, спустя два поколения после движения за гражданские права 1960-70-х годов и в эпоху роста числа женщин и небелокожих деятелей в литературе, изобразительном и исполнительском искусстве, Ховард продолжает говорить о противоречиях, несправедливости и неравенстве. Ей больно наблюдать дискриминацию людей, которые построили ее отображающий культурное многообразие город и весь район залива Сан-Франциско. По ее мнению, богатая смесь латиноамериканского, азиатского, афроамериканского и европейского наследия является источником динамики и творческого начала в этом районе. В центре внимания Ховард по-прежнему наше время, но при этом она не забывает о прошлом, создавая искусство, которое проливает свет на уязвимость, изобретательность и жизнестойкость человеческого духа.

Проект «*Интервенции*» вырос из разговоров о возросшей актуальности искусства в общественных местах и его способности выражать идеи и эмоции без слов. Коллекция объектов паблик-арта Бэттери-Парк-сити, включающая работы Неда Смита, Милдред Ховард и восемнадцати других авторов, интегрирована в созданный в 20-м веке экспериментальный район смешанного назначения, который одновременно является городским парком, жилым кварталом и деловым районом, расположенным напротив Муниципального двухгодичного колледжа Манхэттена (BMCC), одного из самых плюралистических колледжей Нью-Йорка. В обоих пространствах студенты, жители и гости говорят на десятках языков. Интуитивно понятно, что объекты паблик-арта могут разговаривать с нами. Подобно тому, как они удивительным образом трансформируют городской ландшафт, они могут также изменить восприятие, пробудить и развить воображение, а также стимулировать мышление.

*Emma Enderby, *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*. New York: The Shed, 2019.

† Цитаты из интервью Милдред Ховард Эбби Эрлих, 2018 г.

--- Эбигейл М. Эрлих, директор по работе с общественностью и искусству в общественных местах, ВРСА и

Ифигения Сеонг, младший специалист по работе с общественностью и искусству в общественных местах, ВРСА

Нед Смит: «Моменты материи и жизни»

Когда в 1973 году Нед Смит возвращался автостопом в Нью-Йорк после лета, проведенного на стройке в Аспене, на шоссе в Нью-Джерси остановился пикап и предложил его подвезти. По счастливой случайности двое мужчин в грузовике оказались художником Китом Сонниром и музыкантом Дикки Ландри. Оба они жили в центре Манхэттена, и случайная встреча привела к знакомству Смита с художественной сценой SoHo/Tribeca. По их рекомендации Смит отправился в *Food*, ресторан и арт-проект, основанный художниками Гордоном Матта-Кларком и Кэрол Гуден, где его взяли на работу. После этого Смит переехал в район Трайбека (из Нижнего Ист-Сайда), присоединившись к сообществу художников, скульпторов, танцоров, музыкантов и поэтов, которые развивали альтернативные художественные практики, а также создавали арт-пространства для демонстрации своих работ. Он также помогал в организации деятельности появившегося в те годы инновационного арт-пространства для современного искусства 112 Greene Street. Эта арена была, как отмечает Смит, его художественной школой, а коллеги-художники и наставники, включая Матта-Кларка, Кита Соннира, Джина Хигштейна и Ричарда Нонаса, стали близкими друзьями. Сформировавшееся в центре города сообщество представляло собой среду с атмосферой сплоченности и сотрудничества, в которой художники часто работали вместе и помогали друг другу. Смит оказывал Матта-Кларку помощь в работе над серией его знаменитых работ «Анархитектура», для которых Матта-Кларк вырезал большие участки стен и пола из существующих архитектурных сооружений, предназначенных к сносу, а затем придавал им форму.

Позже, в 1973 году, Смита пригласили выставить свои работы в галерее 112 Greene Street. За два года до этого он занялся литьем из бетона и начал представлять архитектурные инсталляции из цементных балок, отлитых так, чтобы выглядеть как стандартные пиломатериалы 2x4, используемые в строительстве. Повторяемость уложенных балок 2x4 подчеркивается призрачной градацией серых тонов, которые напоминают о неполном присутствии структуры. В ту эпоху доминировал минимализм, и Смит отмечал, что на его

работы оказали большое влияние инсталляции Карла Андре, размещаемые прямо на полу, а также упрощенные картины в черную полосу Фрэнка Стеллы. Однако, хотя отличительные черты минимализма (использование модульных единиц, монохромность и повторение) и присутствовали в самых ранних работах Смита, он не использовал такую же жесткую структуру, обезличивание и беспрестанное повторение формы. В таких инсталляциях, как «*Хадсон-стрит*» 2x4 (1972-93), поверхности выполнены не полностью однородными, серый цвет бетона пестрый и переменчивый, а размещение объектов скорее интуитивное, чем шаблонное.

Все чаще Смит начал синтезировать и включать в свои работы римские арки, египетские капители, романские колонны, а также многочисленные сооружения, скульптуры и картины эпохи Возрождения, с которыми он познакомился в юности. Его отец, известный искусствовед Крейг Хью Смит, жил между Нью-Джерси и Италией, и Смит провел большую часть своей юности в Европе, сопровождая отца. Классическая архитектура и скульптура, с которой он познакомился, колоннады, арки и мозаики романских церквей, готических соборов и римских храмов, оказали на него глубокое влияние. В частности, Смит на протяжении всего своего творческого пути исследует концепцию массы, и он был одним из первых скульпторов 70-х годов, которые начали работать с архитектурными концепциями и создавать специфические работы, прокладывая путь в масштабных общественных художественных инсталляциях.

В 1976 году Смит был приглашен представить свою инсталляцию «*Тайная вечеря*» на открытии выставки Аланны Хейс в PS1, а в следующем году получил награду за свою первую инсталляцию в области публич-арта. С тех пор он реализовал более тридцати крупномасштабных общественных проектов, включая «*Верхнюю горницу*» (*The Upper Room*) (1986 г.; установлена в 1987 г.) в Бэттери-Парк-сити. По мере того как он создавал свои общественные художественные инсталляции, его бетонные колонны все чаще украшались золотом и цветной мозаичной плиткой, что сделало его выдающейся фигурой в получившем широкое распространение с середины 70-х по 80-е годы движении «Узор и

украшение» (Pattern and Decoration). Лидером художников движения «Узор и украшение» была галеристка Холли Соломон, у которой Смит впервые выставлялся в 1975 году. Связанные с этим движением художники отошли от жесткой абстракции, приняв вместо этого более чувственное использование текстуры, цвета и декоративных узоров. Размывая различия между изобразительным и декоративно-прикладным искусством и работая вопреки общепринятой иерархии, художники нередко чрезмерно использовали различные декоративные элементы.

Подобно им, в работах Смита стали появляться все более экспрессивные возможности, используя мотивы, взятые из мира природы, такие как пальмовые листья и растения лотоса, в виде которых были стилизованы капители колонн. С помощью мозаики он ввел замысловатый цвет и дизайн, а также противопоставлял орнаментацию модернистским взглядам о том, что узор несущественен. Сочетая слияние золота и цветного орнамента, декоративных элементов, мотивы которых взяты в природе, искусствоведческих источников и незападнических веяний, Смит создал многослойные и экспансивные инсталляции.

Эти плюралистические произведения, часто создаваемые для городских общественных пространств, были нацелены на широкую аудиторию. Созданная в этот период инсталляция «*Верхняя горница*» расположена у входа на эспланаду на Олбани-стрит в Бэттери-Парк-сити. Она построена в виде колоннады и серии отдельных колонн, которые обрамляют внутренний двор или площадь. Несмотря на открытость для стихии, пространство внутри колоннады кажется закрытым, а его атмосфера напоминает руины греческих и римских храмов или открытых амфитеатров. В центре стоят длинный стол и табуреты, напоминающие о Тайной вечере (перекликаясь с инсталляцией, представленной в галерее PS1), но стол декорирован шахматными досками, которые приглашают зрителей сесть и поиграть. Бетонные конструкции покрывает красная галька, похожая на лепнину, а пальма в центре беседки инкрустирована мозаичной плиткой. Несмотря на напоминание о святыне, это место для светского времяпровождения, где

создано пространство для вовлечения сообщества. Одновременно серьезный и игривый, открытый, но представляющий закрытые пространства, строгий, но использующий декоративные элементы, Смит создал захватывающий и выразительный арт-объект.

Более поздние масштабные инсталляции Смита исследуют уже природные формы, а не архитектурные пространства, часто довольно масштабные. Монументальная скульптура скального образования «Новое поколение» (*The Next Generation*) (2012), созданная из плотной окрашенной пены, висит в атриуме Научного зала в колледже Леман Университета города Нью-Йорка (CUNY). В этой работе форму обрела геологическая история региона, отражая дисциплины, изучаемые в здании, где она находится. По всему Научному залу Смит также установил ячеечные изображения из прозрачного стекла, которые представляют собой изображения биологических форм под микроскопом, показывая различные области научных исследований. Эта работа играет с аспектами масштаба и местоположения, с макро- и микроперспективами и является отражением исследований художника, которые одновременно простираются и внутрь, и наружу.

Во многих отношениях Смит всегда был увлечен камнем, пространством и масштабом. Он постоянно исследует аспекты процесса, материальности и архитектурного пространства, перемещаясь туда-сюда между созданием уличных «уединенных пространств» (как он их называет) и работой в студии. В отличие от масштабных объектов искусства в общественных местах его нынешние работы в студии состоят из скульптур и фотографий, предназначенных для просмотра в помещении. Они созерцательны и благоговейны, что напрямую связано с его инсталляциями; они также продолжают отражать его личную историю, которая многочисленными способами проникает в его работы. Смит покинул свой лофт в Трайбеке в 1994 году и переехал в Ист-Энд Лонг-Айленда, в конечном итоге поселившись на Шелтер-Айленде, где он живет и работает настоящее время. В процессе распаковки и обустройства своей студии он обнаружил, что у него есть коробки с камнями, которые он интуитивно собирал в течение многих лет. Смит был очарован формами и текстурами камней, а их повторяющиеся формы стали для художника новым

словарем. Они напомнили Смигу классические скульптуры его юности, и, черпая в них вдохновение, он начал создавать серию новых работ. Экспериментируя с ветками, черно-белыми фотографиями большого формата, а также с литой бронзой, уретановой пеной и трехмерной печатью, Смит полностью погрузился в исследование нюансов определений, материалов, текстуры и масштаба. На этой выставке недавние скульптуры Смита и фотографии камней высотой восемь футов (2,5 м), а также его литые бронзовые скульптуры и фотографии веток дополнены его инсталляцией из литого бетона 2x4 70-х годов. На основании творческого пути от самых ранних до современных работ художника и их демонстрации бок о бок на этой выставке, можно сделать вывод, что Смит пытается достичь баланса между природой и культурой.

—Лиза Панзера, директор Художественного центра им. Ширли Файтермэн (Shirley Fiterman Art Center), Муниципальный двухгодичный колледж Манхэттена (BMCC)