

Interventions (Interventi)

Mildred Howard: In the Line of Fire (Nella linea del fuoco)

Ned Smyth: Moments of Matter and Life (Momenti di sostanza e di vita)

Interventions è un progetto organizzato in collaborazione con la Battery Park City Authority ed è incentrato su mostre parallele delle opere di Mildred Howard e Ned Smyth. Sono entrambi noti artisti che hanno creato opere eminenti, con una lunga storia di creazione di opere di arte pubblica. Ciascuno ha attualmente opere esposte nei parchi pubblici e negli spazi aperti di Battery Park City.

Il ruolo dell'arte pubblica a New York City si è evoluto notevolmente rispetto ai primi monumenti sanzionati dallo Stato. Gli anni Sessanta e Settanta videro un ripensamento fondamentale del ruolo dell'arte pubblica, quando New York iniziò ad adottare l'uso di questo tipo di arte come modo per rimodulare gli spazi urbani. John Lindsay (che divenne sindaco di New York nel 1966) e i membri della sua amministrazione ebbero un ruolo cruciale come sostenitori dell'arte pubblica, promuovendo la mostra libera e democratica di opere d'arte in tutti i parchi e gli spazi civici della città. Sentivano che la scultura aveva un ruolo importante nel dare nuova vita a strade e piazze e nel promuovere gli spazi pubblici come invitanti e sicuri. Doris Freedman, una figura chiave in questi progetti, dirigeva l'Ufficio degli affari culturali e successivamente istituì il Public Art Fund, fondo per l'arte pubblica.

Allo stesso tempo, molti artisti del periodo adottarono materiali e approcci industriali ed iniziarono ad occupare enormi spazi di magazzini vuoti nel centro di Manhattan, in cui vivevano e lavoravano. Man mano che gli artisti sperimentavano forme e mezzi innovativi, così come nuovi modi di presentarli, iniziarono ad infiltrarsi e a lavorare negli spazi urbani, molti dei quali erano in stato di abbandono o in rovina, in gran parte a causa dell'allontanamento dalla produzione industriale.

A metà degli anni settanta, la città stava affrontando una grave crisi economica, e le organizzazioni non-profit e private, così come le collaborazioni tra pubblico e privato, emersero a sostegno delle arti. Il Public Art Fund, fondato nel 1977, promosse l'arte pubblica e allestì centinaia di mostre e progetti di artisti in diversi siti di New York. Un'altra organizzazione vitale venne fondata da Alanna Heiss nel 1971, l'Institute for Art and Urban Resources Inc., che organizzò mostre in spazi abbandonati in tutta la città (diventando poi l'attuale MoMA PS1). Anche Creative Time, fondato nel 1974, fu fondamentale. Istituita da Karin Bacon, Susan Henshaw Jones e Anita Contini, Creative Time divenne una delle principali organizzazioni cittadine che sostenevano l'arte pubblica sperimentale. Ha lavorato al fianco degli artisti per organizzare centinaia di opere rivoluzionarie, tra cui le sue pietre miliari, ovvero le mostre Art on the Beach di fine anni '70 e inizi anni '80, svolte sulla "spiaggia" delle discariche pubbliche, che costituivano il paesaggio urbano di recente formazione e non edificato di Battery Park City.

Battery Park City iniziò alla fine degli anni '60 come progetto di recupero per sostituire con discariche i moli fatiscenti lungo il fiume Hudson nel centro di Manhattan, e si trasformò in una grande visione per costruire un sito di circa 370 metri quadrati in parte ad uso residenziale, in parte commerciale e in parte adibiti a parco. Nel 1968, lo Stato creò la Battery Park City Authority per sovrintendere lo sviluppo dell'ex area portuale. Utilizzando enormi quantità di terreno e pietre scavati durante la costruzione del World Trade Center e vari altri progetti, e sistemando tali materiali a sbalzo su 1,2 miglia di costa del fiume Hudson, Manhattan venne ampliata di qualche isolato verso il fiume Hudson e fu creato il terreno su cui oggi sorge Battery Park City. Tuttavia, in gran parte a causa della crisi finanziaria della città, oltre alla creazione del sito, negli anni '70 furono costruiti solamente pochi edifici. I progetti di arte pubblica erano parte integrante delle pianificazioni principali di quest'area, hanno visto la collaborazione di

architetti, architetti paesaggisti e artisti come Mary Miss (South Cove) e Ann Hamilton (Teardrop Park), e includono opere di Louise Bourgeois, Tom Otterness e Martin Puryear, e di molti altri artisti di rilievo.

L'organizzazione di questo progetto ha richiesto molti sforzi, soprattutto considerando la complicazione dovuta all'attuale pandemia. In primo luogo, vorremmo ringraziare gli artisti, Mildred Howard e Ned Smyth, senza il cui impegno e generosità non saremmo stati in grado di allestire queste mostre. Desideriamo inoltre ringraziare i nostri partner della Battery Park City Authority (BPCA) per la dedizione con cui hanno portato a termine questo progetto, in particolare Abby Ehrlich, direttore BPCA di Community Partnerships and Public Art, e Iphigenia Seong, membro BPCA di Community Partnerships & Public Art, che sono state decisive per lo sviluppo di *Interventions*; ed Eric Munson, Chief Operating Officer, e BJ Jones, presidente e Chief Executive Officer, ai quali siamo profondamente grati per il loro entusiasmo e sostegno.

Al BMCC, l'assistente curatoriale Elsy Benitez ha fornito un'assistenza eccezionale in tutti gli aspetti di queste mostre, agevolando ogni fase del percorso; e il team per gli affari pubblici guidato dal direttore esecutivo Manuel Romero, e in particolare lo specialista multimedia e video David Pangburn, hanno fornito un aiuto senza precedenti in questo progetto e nei contenuti che lo accompagnano. Estendiamo il nostro più sincero apprezzamento al presidente Anthony Monroe, alla vice presidente per l'avanzamento istituzionale Lorna Malcolm, alla consigliera legale speciale Meryl Kaynard e alla vice presidente aggiunta per le finanze Elena Samuels per il loro aiuto e incoraggiamento. Infiniti ringraziamenti anche a Jorge Yafar, vice presidente aggiunto per la pianificazione e le strutture del campus, e a Cheryl Reiter, sovrintendente amministrativa degli edifici e dei terreni. Infine, ma non meno importante, vorremmo rivolgere un riconoscimento speciale ai nostri docenti: Kimberly Anderson, Evelyn Chavez, Elanna Conn, Tiffany Danielian, Isabela Figueroa, Isabel Lainez, Adaley Munoz, e William Ortiz.

--- Lisa Panzera, direttrice del Shirley Fiterman Art Center, BMCC

Mildred Howard e l'arte come intervento

Molte delle opere d'arte all'aperto a Battery Park City sono state create in quanto interventi in spazi pubblici per invitare gli spettatori a riconsiderare le loro idee sul mondo. Presentare l'arte nel contesto dei nostri ambienti quotidiani (al contrario dei musei o degli spazi privati), ci dà l'opportunità di interagire apertamente e direttamente con l'opera. Nel 1982, quando Agnes Denes seminò due acri e raccolse 450 chili di grano dorato nella nuova e arida area di discarica di una Battery Park City non ancora sviluppata, lo fece con le intenzioni site-specific di un'attivista e la passione di un'ambientalista. Per Denes, piantare, coltivare e raccogliere il grano in "quella zona di fronte al Financial District, andava contro il sistema e creava un potente paradosso". Denes ha definito il suo progetto: "...impossibile, folle, e uno spreco di beni immobili di valore. È nato dalla costante preoccupazione e dal bisogno di richiamare l'attenzione sulle nostre priorità mal riposte. *Wheatfield: A Confrontation* ha rappresentato un simbolo. Mettere in discussione lo status quo e richiamare l'attenzione sulla cattiva gestione, sullo spreco, sulle preoccupazioni ecologiche e sulla precarietà alimentare, spingendo le persone a ripensare alle loro priorità."* Quasi quarant'anni dopo *Wheatfield, The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own* (2011) di Mildred Howard rappresenta un'aggiunta temporanea alla grande collezione di arte pubblica della Battery Park City Authority. *The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own* accoglie tranquillamente le persone all'interno delle sue possenti mura viola. Una volta all'interno, gli spettatori si imbattono in curiose sorprese illogiche di colore e forma, che inducono a riconsiderare l'opera e il nostro mondo. Come *Wheatfield*, l'opera di Howard presenta dei paradossi che si svelano senza clamore.

Si è iniziato a progettare di prendere in prestito *The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own* dal Sacramento Department of Airports nel 2018 e l'installazione ha aperto nel 2020 nel dolore impreveduto sulla scia dell'orribile omicidio di George Floyd, la profonda e duratura protesta pubblica per la giustizia razziale che ne è seguita, e nel mezzo di una mortale pandemia globale. Analogamente, il progetto di esporre *In the Line of Fire*, uno dei tanti esempi potenti del lavoro di Howard degli anni '90, è iniziato nel 2019. L'opera d'arte ritrae, in modo inquietante, le sagome di un giovane cittadino afroamericano con un bersaglio sulla schiena: un lamento e una riproposizione della violenza che affronta la gente di colore americana oggi. Come ci ricorda l'artista, "Questi erano e sono tutti nostri figli. Non dovrebbe importare il colore della loro pelle". †

La Howard attinge alle relazioni tra storia, mito e memoria collettiva in opere che evocano sia il personale che l'universale. *In the Line of Fire* scava a fondo in questi collegamenti. L'opera consiste in circa 60 figure a grandezza naturale ottenute da compensato, ognuna serigrafata con l'identica immagine di un giovane nella tarda adolescenza, un lontano parente di Howard, che era stato arruolato nell'esercito degli Stati Uniti durante la Prima Guerra Mondiale. Il gruppo di giovani soldati neri forma un reggimento, ricordando la storia delle unità segregate nell'esercito degli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale. Centinaia di migliaia di giovani neri che si arruolarono con la speranza di dimostrare il loro senso civico e l'appartenenza alla società americana si scontrarono con la discriminazione razziale e l'ostilità sia all'estero che in patria. Le truppe afroamericane in prima linea furono addestrate in misura ridotta e assegnate a missioni più pericolose; in particolare, il 369° Reggimento di fanteria passò la maggior parte del tempo in trincea e subì il maggior numero di perdite di qualsiasi unità americana nella Prima Guerra Mondiale. Nonostante il servizio prestato, i soldati afroamericani di ritorno dalla guerra furono accolti con risentimento e con le rivolte razziali della supremazia bianca della "Red Summer" del 1919.

Tutti i soldati raffigurati da Howard sono orientati a guardare in avanti sull'attenti. Sulla schiena di ciascuno c'è un grande bersaglio. Guardando i soldati da dietro, sono oggetti privi delle loro qualità individuali. L'opera illustra la storia e la realtà presente dei corpi umani, in particolare di quelli con la pelle scura, che sono continuamente disumanizzati e "sulla linea di fuoco" come bersagli della violenza. Le pietre, simboli di forza, sono ammassate sul pavimento della galleria di fronte ai soldati in un cumulo. Sono allo stesso tempo lapidi e trincee dietro cui nascondersi. Howard cita come fonte d'ispirazione la canzone "Sinnerman" di Nina Simone, adattata da uno spiritual afroamericano. Nella canzone, un uomo corre verso una roccia solo per scoprire che non può nascondersi. Non c'è rifugio, né allora né oggi, per gli uomini e i ragazzi neri dalla violenza che subiscono, e l'installazione di Howard invita gli spettatori a confrontarsi e a riflettere su storie ed esperienze razziste.

The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own è frutto dei ricordi, delle ricerche e dell'immaginazione di Howard. Nelle parole dell'artista, l'opera è "un simbolo inconfondibile di casa in una città che è sensibile alla variegata popolazione di New York e ne celebra la complessa storia e la bellezza multicolore". *The House* è un ponte tra la costa orientale e quella occidentale, tra il presente e il passato, tra New York City e il mondo."† Mettendo in discussione ciò che è necessario per una casa, il tetto e le pareti hanno grandi spazi aperti. I vuoti impreveduti sfidano le aspettative degli spettatori e stimolano le domande sullo status quo: cosa considera l'umanità un rifugio accettabile per tutte le

persone? Mentre *The House* appare come un edificio discreto tra i grattacieli, ad un'osservazione più attenta sembra galleggiare sopra la terra. Appare solido e convenzionale, ma paradossalmente incerto e incompleto. Molte questioni interessano l'artista: ingiustizie legate ai costrutti di razza e identità, migrazione globale, insicurezza abitativa. *The House* rappresenta un luogo per considerarli.

Guardando fuori dall'interno di *The House*, le lastre di vetro che compongono la struttura agiscono come una lente che trasforma l'ambiente. Quando la luce del sole e la luce riflessa dal fiume Hudson illuminano l'opera d'arte, il suo cremisi reale e il viola si intensificano e il punto di vista degli spettatori cambia, trasformando il viola scuro intenso di *The House* in rosso-violetto e il lavanda argenteo in oro rosato. I colori sembrano trasformarsi senza alcuno sforzo, a seconda della loro interazione con la luce e l'ombra e con le superfici trasparenti e opache. Il colore di *The House* è piacevolmente incostante grazie all'abilità dell'artista di mescolare il pigmento e alla sua conoscenza della rifrazione.

Preservare la storia e catturare al contempo l'impermanenza è una delle numerose dualità che caratterizzano il lavoro di Howard. Frammenti ingranditi di lettere antiche scritte da viaggiatori dell'est che migravano verso la California durante la Corsa all'oro sono visibili sulle pareti di vetro con finitura dorata in *The House*. I visitatori vedono la propria immagine riflessa nelle pennellate a specchio e, rimanendo a cavallo tra il tempo reale e il passato, le loro immagini diventano frammenti fugaci che vengono inglobati nell'arte. La migrazione e la creazione di nuove comunità toccano da vicino la vita dell'artista. È la più giovane di dieci figli e l'unico membro della sua grande famiglia che è nato in California dopo che la famiglia si è trasferita da Galveston, Texas. La sua infanzia è stata costellata da storie vivide di un altro luogo, di un altro tempo e di altre persone. Il suo nome, le sue ricette preferite e le sue tradizioni familiari sono legate a una comunità lontana che include antenati di origine germanica, britannica e scandinava che arrivarono in America per scelta, e persone dell'Africa occidentale schiavizzate provenienti dal Mali, Benin e Togo che arrivarono con la forza.

The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own ha una vista sulla Statua della Libertà che l'artista ha incorniciato attraverso la porta aperta. Stando sulla soglia, è possibile ammirare il simbolo della libertà e riflettere sulle ingiustizie immeritate. Secondo le parole dell'artista, "Le domande silenziosamente suggerite sono meditative e il ruolo dell'opera d'arte come luogo di meraviglia e curiosità nei confronti della casa e dell'umanità è un punto di riferimento."†

Gli artisti astratti Oliver Lee Jackson, Mary Lovelace O'Neal, Betye Saar, Dewey Crumpler, David Bradford, Howardena Pindell e Raymond Holbert, il cui lavoro fa riferimento all'Africanismo e all'esperienza nera, sono influenze importanti per Howard, che apporta a questi progetti la sua visione come artista e la sua azione come attivista. Ora, due generazioni dopo il Movimento per i diritti civili degli anni '60 e '70, e l'emergere di più donne e persone di colore nella letteratura e nelle arti visive e dello spettacolo, Howard persiste nel dare voce a contraddizioni, ingiustizie e disuguaglianze. La addolora assistere alla discriminazione contro le persone che hanno costruito la sua città multiculturale e l'intera area della baia di San Francisco. Ai suoi occhi, il ricco miscuglio di un patrimonio latino, asiatico, afroamericano ed europeo della comunità è la fonte della vivacità e della creatività della zona. Howard continua a concentrarsi inesorabilmente sul presente mentre fa i conti con il passato, creando un'arte che fa luce sulla vulnerabilità dello spirito umano, sulla sua intraprendenza e sulla sua capacità di recupero.

Interventions è scaturito da conversazioni sull'accresciuta importanza dell'arte pubblica e sul suo potere viscerale di esprimere idee ed emozioni in silenzio. La collezione d'arte pubblica di Battery Park City, che comprende opere di Ned Smyth, Mildred Howard e altri diciotto, è inserita in un esperimento misto del XX secolo che è allo stesso tempo un complesso di parchi urbani, un quartiere residenziale e un distretto commerciale situato di fronte al BMCC, uno dei college più multiculturali di New York City. In entrambi gli spazi, studenti, residenti e visitatori parlano decine di lingue. A livello intuitivo, l'arte pubblica può comunicare con tutti noi. Il paesaggio urbano proprio come cambia in modi sorprendenti, può anche spostare le percezioni, invitare e migliorare l'immaginazione, e incoraggiare il ripensamento.

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

† Mildred Howard intervistata da Abby Ehrlich, 2018.

---Abigail M. Ehrlich, Direttrice della Community Partnerships and Public Art, BPCA e Iphigenia Seong, Socia della Community Partnerships e Public Art, BPCA

Ned Smyth: Moments of Matter and Life (Momenti di sostanza e di vita)

Nel 1973, Ned Smyth stava tornando a New York in autostop, dopo aver lavorato nelle costruzioni in estate ad Aspen, quando su un'autostrada del New Jersey accostò un furgoncino offrendogli un passaggio. Fortuna volle che i due uomini del furgoncino fossero l'artista Keith Sonnier e il musicista Dickie Landry. Entrambi vivevano nel centro di Manhattan, e l'incontro casuale portò ad introdurre Smyth nella scena artistica di SoHo/TriBeCa. Su loro suggerimento, Smyth si presentò da *Food*, il ristorante gestito da artisti e progetto d'arte fondato da Gordon Matta-Clark e Carol Gooden, dove venne assunto. Smyth si trasferì poi a TriBeCa (lasciando la Low East Side), ed entrò a far parte di una comunità di pittori, scultori, ballerini, musicisti e poeti che stavano sviluppando pratiche artistiche alternative, così come spazi in cui mostrare le loro opere. Diede inoltre il proprio contributo al 112 Greene Street, uno spazio rivoluzionario per l'arte contemporanea che emerse in quegli anni. Come Smyth nota, quell'arena divenne la sua scuola d'arte, e altri artisti e mentori, tra cui Matta-Clark, Keith Sonnier, Jene Highstein e Richard Nonas, divennero suoi amici intimi. La comunità del centro era un ambiente molto unito e collaborativo, in cui gli artisti lavoravano spesso insieme, aiutandosi a vicenda. Smyth assistette Matta-Clark in una serie di sue celebri opere di "Anarchitettura", per le quali Matta-Clark ricavò grandi aree e adattò sezioni di pareti e pavimenti delle strutture architettoniche esistenti, solitamente destinate alla demolizione.

Smyth fu invitato ad esibire la propria opera a 112 Greene Street più tardi, nel 1973. Aveva iniziato a lavorare con getti di calcestruzzo due anni prima, e iniziò a mostrare le installazioni architettoniche di travi in cemento, realizzate per assomigliare a legname da costruzione delle dimensioni standard 2x4. La ripetizione delle travi 2x4 disposte in un certo ordine è enfatizzata dalla gradazione spettrale dei grigi che evocano una struttura non completamente presente. Il minimalismo era stato il vocabolario dominante del periodo, e Smyth nomina come profondamente influenti le installazioni di Carl Andre poste direttamente sui pavimenti, così come i dipinti neri a righe ed essenziali di Frank Stella. Tuttavia, mentre i segni distintivi del Minimalismo (l'uso di unità modulari, monocromia e ripetizione) erano presenti nelle prime opere di Smyth, egli non impiegò nelle proprie opere quella stessa struttura rigida, la

depersonalizzazione e l'inesorabile ripetizione della forma. In installazioni come *Hudson Street 2x4s* (1972-93), le superfici non sono mai completamente uniformi, i colori grigi del calcestruzzo sono screziati e mutevoli, e il posizionamento degli oggetti è intuitivo piuttosto che stereotipato.

Sempre più, Smyth iniziò a sintetizzare e incorporare nelle proprie opere archi romani, capitelli egizi, colonne romaniche, così come la miriade di strutture rinascimentali, sculture e dipinti che aveva incontrato da giovane. Il padre, il noto storico dell'arte Craig Hugh Smyth, divise il suo tempo tra il New Jersey e l'Italia, e Smyth trascorse gran parte della sua giovinezza in Europa accompagnando il genitore. L'architettura classica e la scultura che incontrò in quei luoghi, i colonnati, gli archi e i mosaici delle chiese romaniche, le cattedrali gotiche e i templi romani, avrebbero avuto un profondo impatto su di lui. Il concetto di massa, in particolare, è quello che ha esplorato in tutta la sua opera, e Smyth fu tra i primi scultori degli anni '70 a impegnarsi in progetti architettonici costruendo opere specifiche del luogo, forgiando un percorso nelle installazioni di arte pubblica su larga scala.

Smyth fu invitato a mostrare la sua installazione *Last Supper (L'ultima cena)* a *Rooms*, la mostra inaugurale di Alanna Heiss alla PS1 nel 1976, e l'anno successivo fu premiato con la sua prima installazione di arte pubblica. Da allora ha completato oltre trenta progetti pubblici su larga scala, tra cui *The Upper Room (Il Cenacolo)* (1986; installato nel 1987) a Battery Park City. Nello sviluppo delle sue installazioni di arte pubblica, le colonne in cemento sono diventate sempre più adornate con oro e tessere di mosaico colorate, rendendolo una figura di spicco del movimento Pattern and Decoration (prominente dalla metà degli anni '70 fino agli anni '80). Gli artisti del Pattern and Decoration erano sostenuti dal gallerista Holly Solomon, con il quale Smyth allestì la sua prima mostra nel 1975. Gli artisti associati al movimento si allontanarono dalla rigida astrazione, abbracciando invece un uso più sensuale di texture, colore e motivi decorativi. Sfumando le distinzioni tra belle arti e arti decorative e lavorando contro le gerarchie prestabilite, gli artisti spesso adottarono un uso esuberante di sfrenata decorazione.

Anche Smyth iniziò ad impegnarsi in opportunità sempre più espressive, impiegando motivi derivati dal mondo naturale, come foglie di palma e piante di loto, che furono stilizzati divenendo capitelli per colonne. Attraverso l'uso dei mosaici, introdusse colori e design involuti, oltre che figurazioni, spingendo contro nozioni moderniste secondo cui il modello è inessenziale. Combinando una fusione di oro e ornamenti colorati, elementi decorativi derivati dalla natura, riferimenti storici dell'arte e influenze non occidentali, Smyth creò installazioni su più strati ed espansive.

Queste opere pluralistiche, spesso create per gli spazi civici, dovevano interloquire con un vasto pubblico. *The Upper Room*, creato in questo periodo, si trova all'ingresso dell'Esplanade di Albany Street, a Battery Park City, ed è definito da un colonnato e da una serie di colonne singole che incorniciano un cortile interno o piazza. Pur essendo esposto agli elementi, lo spazio all'interno è percepito come contenuto, e crea un ambiente evocativo delle rovine dei templi greci e romani o degli anfiteatri aperti. Al centro si trovano un lungo tavolo e sgabelli che suggeriscono l'Ultima cena (con un richiamo all'installazione esibita al PS1), ma il tavolo è ornato da scacchi che invitano gli spettatori a sedersi e giocare. Ciottoli rossi a stucco rivestono le strutture in cemento e al centro una palma alloggiata all'interno di un pergolato è intarsiata con tessere di mosaico. Pur evocando un luogo sacro, il pubblico è invitato a vivere l'ambiente in modo laico, creando uno spazio di coinvolgimento della comunità. Seria e giocosa, aperta ma suggestiva di spazi racchiusi, rigorosa ma decorativa, Smyth crea un'opera avvincente ed eloquente.

Le più recenti installazioni su larga scala di Smyth esplorano forme naturali, in opposizione agli spazi architettonici, spesso su vasta scala. *The Next Generation* (2012), la scultura monumentale di una formazione rocciosa creata da schiuma ad alta densità dipinta, è appesa nell'atrio della Science Hall, presso il Lehman College, CUNY. Nella forma è incorporata la storia geologica della regione, che riflette le discipline studiate nell'edificio che la ospita. Nella Science Hall, Smyth ha anche installato immagini simili a cellule, realizzate in vetro trasparente, che forniscono il riflesso di viste microscopiche di forme biologiche dei vari settori dello studio scientifico.

L'opera gioca con aspetti di scala e ubicazione, con macro e micro prospettive, e riflette le esplorazioni dell'artista, che si estendono sia verso l'interno che verso l'esterno allo stesso tempo.

Per molti versi, Smyth ha sempre avuto un fascino per la pietra, lo spazio e la scala. Ha studiato continuamente aspetti del processo, della materialità e dello spazio architettonico, muovendosi tra la creazione di "cloistered spaces" all'aperto ("spazi di clausura" come li ha definiti lui) e la sua opera da studio. A differenza dei siti su larga scala delle sue opere d'arte pubbliche, le sue attuali opere da studio sono sculture e fotografie destinate ad essere viste in ambienti interni. Sono contemplative e riverenti in un modo che rimanda direttamente alle sue installazioni; continuano anche a riflettere la sua storia personale, che in molti modi permea il suo lavoro. Smyth lasciò il suo loft a TriBeCa nel 1994 e si trasferì all'estremità orientale di Long Island, stabilendosi a Shelter Island, dove attualmente vive e lavora. Disfacendo gli scatoloni del trasloco, scoprì di possedere delle scatole piene di sassi che per anni aveva istintivamente conservato. Smyth fu attratto dalle forme e dalla texture di quelle pietre e le loro forme ripetute diventarono un nuovo vocabolario per l'artista. Rievocarono in Smyth le sculture classiche della sua giovinezza e iniziò a creare una serie ispirata ad esse. Sperimentando l'utilizzo di rami, la realizzazione di fotografie in bianco e nero di grande formato, nonché l'impiego di bronzo fuso, schiuma uretanica e stampe in 3D, Smyth cominciò ad esplorare ossessivamente aspetti della definizione, del materiale, della struttura e della scala. In questa mostra, le recenti sculture di Smyth e le fotografie di pietre di oltre due metri, le sue sculture in bronzo fuso e le fotografie di ramoscelli, sono accompagnate da un'installazione di alcune delle sue assi 2x4 in calcestruzzo gettato degli anni '70. Come evidenziato dal percorso che porta dai suoi primi lavori alle opere più recenti, e dalla sua personale presentazione di tali opere, Smyth pone l'attenzione sull'equilibrio tra natura e cultura.

- Lisa Panzera, direttrice del Shirley Fiterman Art Center, BMCC