



PAESAGGI IMMAGINARI
GIORDANO ANGELETTI

La mostra Paessaggi immaginari di Giordano Angeletti

è stata organizzata con il supporto

dell'Associazione Culturale TRAlEVLTE

nel ambito della

**Quindicesima Edizione della Giornata del
Contemporaneo**

promossa da

AMACI

Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani

e la

Settimana dell'arte contemporanea

promossa da

Rome Art Week



Associazione Culturale TRAlEVLTE

Piazza di Porta San Giovanni, 10 - 00184 Roma

Tel. 0670491663 Tel/Fax 0677202956

tralevolte@yahoo.it www.tralevolte.org



ROME ART WEEK

La settimana dell'arte contemporanea

21-26 ottobre 2019

12 OTTOBRE 2019
QUINDICESIMA GIORNATA DEL CONTEMPORANEO

AMACI



Indice

Paesaggi immaginari	
testo di Riccardo Pieroni.....	1
Sign, Trace, & Significance: Giordano Angeletti's "Improbable" Worlds	
testo di Frank Martin.....	6
Immagini.....	18
Biografia di Giordano Angeletti.....	38
Biografia di Riccardo Pieroni.....	39
Biografia di Frank Martin.....	40

Paesaggi immaginari

Immaginary Views

di Riccardo Pieroni

Sono rimasti in pochi al mondo a pensare che la fotografia abbia a che fare con la realtà (forse solo i periti delle assicurazioni). Eppure per realizzare un'immagine fotografica occorre che qualcosa di "materiale" compaia davanti all'obiettivo. Dico "materiale", non dico "reale". Il problema che si pone non riguarda la natura della fotografia, ma l'idea che ci siamo costruiti della realtà. Per molto tempo si è pensato che la realtà fosse qualcosa di esterno a noi, in cui siamo immersi e che possiamo esperire con i sensi. Oggi pensiamo (forse in modo antiscientifico o secondo una nuova scienza...) che la realtà sia un prodotto di ciò che è interno a noi, per cui possiamo accettare che esistano molte realtà, che possano mutare nel tempo e che l'unica certezza sia il non avere certezze.

La fotografia, già ai suoi esordi si era scissa tra un'adesione ai dati del visibile (che porterà, per esempio, alle prime campagne di documentazione del territorio) e la creazione di "scene" create per l'obiettivo (i fondali con vedute dipinte negli studi per ritratto) o ricostruite in fase di elaborazione e stampa (come la famosa "Fading Away" di Henry Peach Robinson del 1858, prodotta con l'unione di più negativi). Del resto il fatto stesso che la fotografia nasca in bianco/nero e assuma diverse intonazioni dovute al viraggio o alla tipologia dei trattamenti, stabilisce immediatamente una distanza col visibile e "prendere" una fotografia si ascrive più ad un processo di schematizzazione e idealizzazione che ad una tecnica di riproduzione.

Viene così posto, sin dai primi anni, il tema del rapporto tra visione e verità: sia l'immagine fotografica che l'immagine ottico/psichica prodotta nell'occhio umano sono solo momenti di una costante ricerca in cui l'uomo cerca un rapporto tra ciò che è esterno e ciò che è interno a sé.

There are only a few people in the world that still think that photography has to do with reality (perhaps it is only insurance adjustors). Yet to produce a photographic image it is necessary for something "material" to appear in front of the lens. I using the term "material," rather than saying "real." The problem that arises from this distinction is not about the nature of photography, but the idea we have built for ourselves of what reality is. For a long time, it was thought that reality was something external to us in which we are immersed and that we could experience with our senses. Today we think (perhaps in an anti-scientific manner or according to a new concept of science) that reality is a product of what is inside of us, thus we can accept that there are many realities that can change over time and that the only certainty is not having certainties.

Photography, since its beginning, was split between an adherence to the visible data (which would lead, for example, to the early land surveying campaigns) and the creation of "tableaux" created for the camera (like the painted backdrops with views used in portrait studies) or created for the camera or in the darkroom when printing the photograph (such as the famous 1858 "Fading Away" by Henry Peach Robinson, produced by merging several negatives). Moreover, the very fact that photography was born in black and white and can be toned, its color changed depending on the type of chemical treatments used, immediately establishes a distance from the visible and to "take" a photograph is more akin to a process of schematization and idealization than to a technique used to reproduce what is visible.

Thus, from the earliest years, the theme of the relationship between vision and truth was set. Both the photographic image and the optical/psychological impression produced in the human eye are only instants within human's search



Intorno a queste tematiche ruota il lavoro di Giordano Angeletti.

Proviamo a chiarire, attraverso la lettura delle sue immagini, quale sia la sua posizione. Mi sembra si possano individuare tre linee di ricerca. Il “reale” come sfondo (le finestre...). L’immaginario come inserto credibile (i ruderi...). L’immaginario come anomalia (gli alberelli e le porte sulle scale...).

Giordano opera in due fasi. La prima prevede la de-costruzione. Individuazione e isolamento di elementi primari dello spazio: alberi a rappresentare la natura antropizzata, capitelli-colonne-timpani come dichiarazione di discendenza dal classico e riferimento diretto all’architettura neo-classicista americana, panchina (sedere in tranquillità) e lampione (dare luce) come strumenti dell’osservazione. La seconda fase si concretizza in una ri-costruzione. Gli elementi si confrontano con lo spazio. Uno spazio come residuo di realtà, come distillato di memorie.

Queste due fasi portano ad un ribaltamento percettivo: gli oggetti creati hanno una maggiore consistenza materiale e “credibilità” degli sfondi.

L’uso del grande formato e di una luce piana e non problematica rende i dettagli perfettamente leggibili. Il mistero non è nel linguaggio usato ma nelle cose stesse. Questo impianto ricorda un po’ la serie televisiva “Ai confini della realtà” (The Twilight Zone, 1959...) dove situazioni inaspettate e improbabili venivano raccontate con un linguaggio visivo apparentemente privo di effetti, “normale”, in sintonia col cinema contemporaneo di impronta realistica. Si tratta, nelle immagini di Giordano, sempre di una realtà “rifatta”... gli alberelli e i ruderi sono dei modellini, l’architettura è frutto di un’imitazione del “classico”. Del resto Giordano ha sempre avuto bisogno di costruire, di usare le mani, di manipolare materiali.

Dove ci portano queste immagini?

for a relationship between what is external and what is internal to the self.

Giordano Angeletti’s work revolves around these themes.

Let’s try to clarify, through the reading of his images, what his position is. It seems to me that there are three lines of research that can be identified. The “real” as a background (windows); the imaginary as a credible insert (the ruins); the imaginary as an anomaly (the trees and doors on the stairs).

Giordano operates in two phases. The first involves de-construction, the identification and isolation of primary elements of the space: trees representing nature tamed for humans, capitals-columns-timpani as a declaration of descent from the classic and direct reference to the American neo-classicist architecture, benches (sitting in tranquility) and lampposts (giving light) as instruments of observation. The second phase takes the form of a re-construction. These elements are set against a space; a space that is a remnant of reality, a distillation of memories.

These two phases lead to a perceptive reversal: the objects created have greater material consistency and “credibility” than the backgrounds.

The use of large format camera and a flat and non-problematic light makes the details perfectly legible. The mystery is not in the language used, but in the things themselves. This system is somewhat reminiscent of the 1959 television series “The Twilight Zone” where unexpected and unlikely circumstances were narrated in a manner that was apparently effect-less, “normal.” In a manner similar to realist moviemaking of the time.

In the images by Giordano, it is always a “remade” reality... the trees and the ruins are models, the architecture is the result of an imitation of the “classic”. After all, Giordano has always needed to build, use his hands, and manipulate materials.

Da una parte si innesca un processo di straniamento, in cui l'osservatore si trova spiazzato rispetto all'interpretazione da dare al suo stesso sguardo. Dall'altra emerge l'ironia che riconduce al gioco, al divertimento, allo scherzo.

Così le fotografie di Giordano sono insieme il sintomo del nostro rapporto con la realtà (ci muoviamo in un mondo in cui niente è sicuro, stabile, definitivo) e la cura alla perdita di certezze e di identità. Immagini sospese tra materia e pensiero.

Riccardo Pieroni, 2019

Where do these images take us?

On the one hand a process of estrangement is triggered, in which the observers find themselves displaced with respect to how to interpret what they see. On the other hand, we have the emergence of irony which leads us back to playfulness, fun, and puns.

Thus Giordano's photographs are at the same time a symptom of our relationship with reality (we move in a world in which nothing is secure, stable, definitive) and the cure for the loss of certainties and identity. These are images suspended between matter and thought.

Riccardo Pieroni, 2019

Sign, Trace, & Significance: Giordano Angeletti's "Improbable" Worlds

Segno, traccia e significato: i mondi "improbabili" di Giordano Angeletti

Frank C. Martin, II, Ph.D.

(Association Internationale des Critiques d'Art)

Photography, as an art form, inheres the reification of concepts of time as a component of its subject matter, and is simultaneously highly demanding as a creative praxis, and incredibly ordinary based in the easy access to a means for creating photographic images (almost any cell-phone is sufficient).¹ The photographic process uses time as its currency for seeking to create artistic "meaning" by freezing a specific moment in which the light reflected from the surfaces of objects may generate an image that is to be preserved for posterity, making the activity of photography a time-sensitive creative action.

Photographic images offer the promise of an authentic documentation of precisely what was seen, however, the reality of our digital age is that this "promise" is often a manipulated deception. Giordano Angeletti's *Paesaggi Imaginari* embody the paradoxical character of photography as artistic praxis in showing us what appear at first to be perfectly plausible documentations of the ordinary, but, which, upon more careful scrutiny, are fictive creations of the completely extraordinary. The doubly manipulated images by Angeletti combine scale shifts that are analogue, using real-world miniaturization as well as digital changes that affect the atmosphere of the images (contrast, value transitions, depth of field manipulation, cropping and composition, lighting effects and the aura or Surrealism/Neo-Realism that the images elicit from their spectators).² The poetic, dream-like qualities of the subject matter, often staged by Angeletti, evokes surreality and the illusive irrationality of sub-conscious awareness, while the quality of the images, the use of black and white, and their almost "documentary" character alludes to 20th-century Realism and neo-Realist aesthetics. The use of a black and white format, which adds an objectifying abstraction as well as a journalistic cachet to the represented scenes provides

La fotografia, in quanto forma d'arte, implica la concretizzazione del concetto di tempo. Essa è insieme molto impegnativa, in quanto prassi creativa, ma incredibilmente ordinaria, se si considera il facile accesso ai mezzi che consentono di creare immagini fotografiche (quasi tutti i telefoni cellulari possono bastare a tale scopo).¹ Il processo fotografico usa il tempo come propria moneta di scambio per cercare di creare un "significato" artistico, fissando un momento specifico, nel quale la luce riflessa dalle superfici degli oggetti può generare un'immagine degna di essere conservata per i posteri. Ciò rende l'attività del fotografare un'azione creativa, sensibile al fattore tempo.

Le immagini fotografiche promettono di offrire una documentazione autentica di quel che esattamente è stato visto. Tuttavia, la realtà della nostra era digitale è che questa "promessa" è spesso un inganno, frutto di una manipolazione. *Paesaggi immaginari* di Giordano Angeletti incarna il carattere paradossale della fotografia, in quanto prassi artistica. La rassegna ci mostra quelle che appaiono, inizialmente, essere documentazioni perfettamente plausibili dell'ordinario. Ma che, ad un più attento esame, si rivelano essere creazioni fittizie, totalmente straordinarie. Le immagini doppiamente manipolate di Angeletti combinano cambiamenti di scala, sia mediante l'uso di miniature del mondo reale, sia attraverso alterazioni digitali, che influenzano sull'atmosfera delle immagini (contrasto, transizioni di valore, manipolazione della profondità di campo, ritaglio e composizione, effetti di luce e l'aura di Surrealismo/Neo-Realismo che le immagini suscitano nei loro spettatori).² Le qualità poetiche e oniriche del soggetto, spesso messo in scena dallo stesso Angeletti, evocano la surrealtà e l'elusiva irrazionalità della consapevolezza sub-conscia, mentre la qualità delle immagini, l'uso del bianco e nero ed il loro carattere quasi "documentario" alludono all'estetica

an added level of aesthetic engagement, and interestingly enough, of believability to the visual vignettes.

In Angeletti's deftly manipulated micro-into-macro worlds, we confront an implied narrative of movement from exterior, to interior, and then outside again, with poetic evocations of landscape, ancient ruins, and rich, architectural details of both interior and exterior designs. But what we see is not what we thought we may have seen; stairs that not only lead to nothing and nowhere, but which are the conveyances of absent, Lilliputian inhabitants, or trees thriving indoors on a bannister, ascending toward invisible levels of a reality we are not fully privy to observing. As spectators we discover that we are in a surrealist swirl of conflicting realities, which cause us to question our senses and our sense. We are transported into a dream-like irrationality, which, yet, offers the perfect appearance of rationalism.

The cross-pollination of the objective and subjective realms, combined with Angeletti's semi-biographical, richly multivalent allusions to shifting cultural traditions, entrance us in his odd universe. As an example, Angeletti, who was born in Rome, shows us images of ruins one might imagine were indigenous to his ancestral city, instead, however, what we are actually seeing are recreations of scenes of antiquity made in America. The subject matter conveying meaning as much via the physical presence of the phenomena that have been positioned for our scrutiny, and by virtue of the juxtaposition of both objects and imagery.³ Through the intention-filled manipulation of their audiences, artists form works of art intended to guide spectators toward an idea or point of view. An artist's communicative intentions inhere both ineffable and overt means for relaying messages, employing the application of signification, substitution, and symbolism, which may stimulate us, as audience members, to become aware of unique revelations, socio-cultural epiphanies, and insights into our own humanity. Among Angeletti's works are antique scenes which are fictions created with miniature models in his adoptive America, revealing the influences

del Realismo e del neo-Realismo del ventesimo secolo. L'uso di un formato in bianco e nero, che aggiunge un'astrazione oggettivizzante e un'impronta giornalistica alle scene rappresentate, fornisce un ulteriore livello di ricerca estetica e, cosa piuttosto interessante, di credibilità agli scatti.

Nei mondi abilmente manipolati dal micro al macro di Angeletti ci troviamo di fronte a una narrazione implicita di un movimento dall'esterno verso l'interno, e poi nuovamente verso l'esterno, con l'evocazione poetica del paesaggio, di rovine antiche, di ricchi dettagli architettonici di interni ed esterni. Ma ciò che vediamo non è ciò che ci aspettavamo di vedere: scale che non soltanto non conducono da nessuna parte, ma che potrebbero solo appartenere ad abitanti Lillipuziani, totalmente assenti; alberi che crescono floridi su un corrimano, ascendendo verso livelli invisibili di una realtà, che non siamo del tutto coscienti di osservare. In quanto spettatori, scopriamo di trovarci in un turbinio surrealista di realtà in conflitto, che ci inducono a mettere in discussione i nostri sensi e il nostro senso. Siamo trasportati in una irrazionalità onirica, la quale tuttavia offre l'apparenza perfetta del razionalismo.

La contaminazione continua tra il regno oggettivo e quello soggettivo e le allusioni semi-biografiche multivalenti di Angeletti a differenti tradizioni culturali ci fanno entrare nel suo strano universo. Ad esempio, Angeletti, che è nato a Roma, ci mostra immagini di rovine che potremmo immaginare provenienti dalla sua città natale. In realtà ciò che stiamo vedendo sono ricostruzioni in gesso, made in America, di scenari d'antichità. Tuttavia il soggetto fotografato veicola un significato sia attraverso la presenza fisica dei fenomeni che sono posizionati per essere sottoposti al nostro esame, sia grazie alla giustapposizione di oggetti e simbolismo/linguaggio figurativo.³ Mediante la manipolazione intenzionale del loro pubblico, gli artisti producono opere d'arte intese a guidare gli spettatori verso un'idea o un punto di vista. Gli intenti comunicativi di un'artista sono innati nei mezzi, siano essi ineffabili o palesi, utilizzati per trasmettere messaggi, attraverso l'atto dell'attribuire significato, della sostituzione e del simbolismo, i quali pos-





sono stimolarci, in quanto membri del pubblico, a prendere coscienza di rivelazioni uniche, epifanie socio-culturali e percezioni della nostra propria umanità. Tra le opere di Angeletti sono presenti luoghi antichi che sono finzioni create nella sua America adottiva, utilizzando modellini in miniatura. Tali immagini rivelano l'influenza dell'antichità greco-romana sulla cultura meno antica di una nazione che ha preso il suo nome proprio da un esploratore italiano, il fiorentino Amerigo Vespucci.⁴

Le tracce del passato, con i microelementi di statuaria spezzata, di frammenti di colonne, sono in realtà sculture di gesso in miniatura e non antichi manufatti o ruderi. Eppure, queste riproduzioni fanno riferimento all'antichità del luogo di nascita di Angeletti e insieme alludono sia direttamente che indirettamente agli elementi dell'influenza pervasiva di Roma, oltre i confini della penisola italiana.

L'uso del meccanismo della fotocamera, l'abilità tecnologica nell'uso del dispositivo, che registra ciò che ci è consentito percepire, e l'abilità dell'artista nel manipolare materiali in miniatura, che trasformano il modo in cui percepiamo questo mondo fittizio, concorrono nel presentare un doppio livello di artificialità artistica. Entriamo in un mondo creato dall'artista, che a un primo sguardo può sembrare perfettamente plausibile. Tuttavia, quando diventiamo più consapevoli dei dettagli di questo mondo, in cui si possono verificare radicali cambiamenti di scala tra gli oggetti e gli ambienti da essi popolati, ci accorgiamo che ciò che inizialmente poteva essere considerato semplice e assolutamente ordinario è in realtà più che meramente "reale", in quanto esso è di fatto sia "reale" che straordinario nella sua prospettiva.

Il nostro ingresso nel mondo di Angeletti avviene, nella sua immagine iniziale, attraverso una porta aperta, dietro la quale un confortevole interno ci invita, attirandoci dentro. Tuttavia, la porta attraverso la quale guardiamo è di fatto posta entro una finestra, e la finestra in miniatura che la accompagna (vale a dire una finestra entro una finestra, una relazione che non ci risulta ovvia in quanto

of Greco-Roman antiquity upon the less ancient culture of a nation which is indeed named for an Italian explorer (in this instance the Florentine Amerigo Vespucci).⁴

Signs of the past, with the trace components of broken statuary, fragments of columns, are in fact miniature plaster sculptures, not ancient artifacts or relics, and yet these reproductions signify both the antiquity of Angeletti's place of birth and allude both directly and obliquely to those elements of Rome's pervasive influence beyond the confines of the Italian peninsula.

Through the use of the camera's mechanism, and both employment of technological skill in use of the device which records what we are allowed to perceive, and the artist's skill in manipulating materials in miniature that transform how we perceive this fictive world, a dual level of artistic artificiality is presented. We enter a world created by the artist, that at first glance, may seem perfectly plausible and then, when we become more aware of the details of this world, where radical shifts in scale between the objects and the environments they populate may obtain, we see that what we initially may have thought was simple and completely ordinary, is in fact, more than the merely "real", and is indeed both "real" and extraordinary in its point of view.

Our entry into Angeletti's world is via an open doorway in his initial image, where a comfortable interior beckons, drawing us inward. However, the door through which we gaze, is in fact itself placed within a window, and its accompanying miniature window (that is, a window within the window, a relationship that is not obvious to us as observers of the photographic image) exacerbates its illusionism. We expect to look out of windows onto an authentic world. We expect to enter the intimacy of an interior through a door scaled for our admission. Neither expectation is realized here. Our sense of what is "real" is destabilized. Moreover, once inside the fictive interior, a grouping of trees, and a lamp post within the interior, near a structural brace appended to a stair well, demonstrates

osservatori dell'immagine fotografica) esaspera il suo illusionismo. Ci aspettiamo di rivolgere lo sguardo fuori dalla finestra su un mondo autentico. Ci aspettiamo di entrare nell'intimità di un interno attraverso una porta le cui dimensioni ne consentano l'accesso. Tuttavia qui nessuna aspettativa trova realizzazione. Il nostro senso di ciò che è "reale" è destabilizzato. Inoltre, una volta dentro l'interno fittizio, un gruppo di alberi e un lampione collocati nello spazio interno, presso un pilastro strutturale della tromba delle scale, introducono il non-familiare entro il familiare; piccole porte sono visibili lungo i gradini delle scale; panchine da giardino sono collocate sui davanzali delle finestre con vista sul macro-mondo esterno; resti di minuscole strutture, insieme alla loro statuaria decorativa in rovina, giacciono annidate in una crepa muraria, poste sopra ciò che sembra essere una gigantesca decorazione architettonica a ovuli e lancette. In un'immagine vediamo un pavimento molto lucido, la cui superficie a specchio appare come un parco vuoto, che brilla dopo una pioggia. È popolato da minuscoli alberi e cespugli, aspettando serenamente l'eventualità che i suoi invisibili, minuscoli abitanti passeggino attraverso la scena durante i loro spostamenti, forse di ritorno da una passeggiata salutare, dopo un pasto immaginario. Queste pacifiche e pur tuttavia destabilizzanti immagini nutrono il nostro senso del fantastico e richiedono un'esplorazione dell'ignoto. Si tratta di "esterni negli interni" e del loro contrario, capaci di mettere in luce l'importanza della narrativa interna e della consapevolezza contestuale, nel processo di formazione della nostra presunta comprensione della realtà.

Tra le immagini più intense e toccanti, ci sono i frammenti di rovine architettoniche che sembrano abbandonati nella natura, distesi accanto a piante di trifoglio "giganti" o seminascosti tra alti fili d'erba. Oppure una moderna panchina da giardino accanto a un enorme foglia rovesciata di quercia. Il messaggio trasmesso da queste scene è che la Natura facilmente travolge gli sforzi del genere umano. Tali immagini sono giustapposte ad altre scene in cui alberi in miniatura appaiono dispersi nella distesa di costruzioni umane. Alcuni alberi sfidano la gravità, crescendo sia sopra che sul

the unfamiliar within the familiar, small doorways are shown on stair steps; park benches are placed on window sills with vistas of the macro-world outside; ruins of tiny structures are shown combined with their ruined, decorative statuary, nestled in an architectural crevice, situated upon what appears to be gigantic, egg-and-dart architectural decorations. In one image, a highly polished floor, whose mirror-like surface appears to be a vacant park, glistening after a rain. It is populated by tiny trees and bushes, waiting serenely for its invisible, miniscule inhabitants to perhaps, amble through the scene on their peregrinations, perhaps returning from a constitutional after an imaginary meal. These peaceful, and yet destabilizing images feed our sense of the fantastic and demand an exploration of the unknown. These are “exteriors in interiors” and their reverse, driving home the importance of inner narrative and contextual awareness in shaping our supposed understanding of reality.

Among the most poignant images are the fragments of architectural ruins that seem abandoned in nature, poised beside “giant” clover plants, or nestled in towering grasses. Or, a modern, park bench accompanied by an enormous, inverted, live-oak leaf. The message relayed is that Nature easily overwhelms the efforts of human kind in such scenes, which are juxtaposed with other scenes of miniature trees, lost in the expanse of human constructions; some defying gravity by growing both on top of and out from the side of what appears to be a door jamb; a park bench placed near this spectacle, so that the tiny beings for whom this world has been constructed may gaze at its irrational reality in comfort, as a lamppost sits at a 90° degree angle to a shade tree.

Arid, spacious interiors are combined with unexpected, even shocking exterior elements, fusing an angular emptiness and desolation, reminiscent of a Giorgio de Chirico vista, with the evocatively ironic dreamscapes of René Magritte’s in Angeletti’s plausible yet irrational scenes.⁵ In addition to Surrealist painters, stylistic and stylish photographic allusions, such as to the interior images of Ezra Stoller, or

lato di ciò che sembra essere la cornice di una porta; una panchina da giardino è situata vicino a questo spettacolo, cosicché i minuscoli esseri per i quali questo mondo è stato costruito possano comodamente osservare la sua realtà irrazionale, mentre un lampione è situato a un angolo di 90° all’ombra di un albero.

Gli interni aridi e spaziosi si combinano a elementi esterni inattesi, persino scioccanti, che, nelle scene plausibili, benché irrazionali, di Angeletti, fondono un vuoto spigoloso e una desolazione, che ricordano vedute di Giorgio de Chirico, con i paesaggi immaginari, evocativi e ironici, di René Magritte.⁵ Oltre ai riferimenti a pittori surrealisti, nelle opere di Angeletti sono presenti allusioni stilistiche e stilose ad opere fotografiche, quali le immagini di interni di Ezra Stoller o forse anche i lavori di Julius Schulman.⁶ Una visione dall’alto verso l’interno di un canale di scarico, affiancato da una scala, minaccia di condurci in un mondo sotterraneo : il mondo creato dall’approccio neo-surrealista di Angeletti alla soggettività della rappresentazione, attraverso il quale egli presenta un innovativo contributo del ventunesimo secolo in relazione con le opere coinvolgenti dei grandi maestri europei e americani dell’inizio del ventesimo secolo.

Sia fotografo che storico dell’arte, Angeletti è pienamente consapevole del carattere paradossale della sua arte e della sua complessa rete di allusioni, sia stilistiche che storico-artistiche, architettoniche e fotografiche. Questa complessità nell’approccio conferisce alle sue opere molti livelli simultanei di allusione, riccamente strutturati, che aggiungono intensità alla bellezza delle immagini per sé, moltiplicando la loro capacità di catturare il nostro interesse non soltanto per la loro raffinatezza compositiva, ma anche per la loro complessità concettuale.

Il filosofo, Jacques Derrida ha affrontato il tema del potere di distorsione della fotografia a proposito del suo rifiuto di lasciarsi fotografare per diversi anni, o di consentire che la sua immagine divenisse il feticcio / soggetto di un particolare fotografo; rifiuto basato sulle sue

possibly, even the works of Julius Schulman.⁶ An aerial, interior view of a drain, coupled with a stairwell, threatens to draw us into an underworld of Angeletti's neo-Surrealist approach to representational subjectivity, as he introduces an innovative 21st century commentary upon the engaging works of European and American master image makers from the early 20th century.

As both photographer and art historian, Angeletti is fully conscious of the paradoxical character of his dream-like imagery and its complex network of allusions, whether stylistic, art historical, architectural, or photographic. This complexity in approach provides his images with many richly-textured, simultaneous levels of allusion, which add poignancy to the beauty of the images per se, sustaining their capacity to hold our interest not only for their compositional sophistication, but also for their conceptual complexity.

Philosopher, Jacques Derrida spoke of the distorting power of photography, in his particular case, pertaining to his refusal for many years to allow himself to be photographed, or have his image become the fetish/ subject of any particular photographer based in his personal concerns regarding how his portrait, if appended to texts about his ideas, could affect interpretations of the text, serving in some manner to distort the concepts put forth.⁷ As an author, his desire was to avoid the added commentary to a text that could be created by the peculiar applications of interpreting his words in tandem with an image of his physical appearance. Such an added intrusion could shift perception of him as author, based in the intentional or unintentional contributions by a photographer and his (or her) mediation of Derrida's presence using manipulations of some photographic apparatus. Derrida expounded upon his own interpretation of the inability of the agent (in his instance as a philosopher and writer, or, as was stated in the case of Roland Barthes, of an author) to control the interpretations of either an image or a text once the image or text was published; this inability to "control" interpretations resulted in the "death" or at least the subjugation of the author's authority to supervene

preoccupazioni personali riguardo a come il suo ritratto, qualora fosse stato affiancato ai suoi scritti, avrebbe potuto influenzare l'interpretazione del testo, contribuendo in qualche modo a distorcere i concetti proposti.⁷ In quanto autore, il desiderio di Derrida era quello di evitare un commento aggiunto al testo, che poteva essere generato dalla particolare applicazione di un'interpretazione alle sue parole accoppiate a un'immagine del suo aspetto fisico. Tale intrusione aggiunta avrebbe potuto mutare la percezione della sua persona, in quanto autore, in base ai contributi intenzionali o non intenzionali di un fotografo ed alla mediazione da questi operata sul suo aspetto, mediante le manipolazioni effettuate grazie all'attrezzatura fotografica. Derrida ha esposto la sua idea dell'incapacità dell'agente (nel suo caso del filosofo e dello scrittore, o, come affermato a proposito di Roland Barthes, di un autore) di controllare le interpretazioni di un'immagine o di un testo, una volta che questi siano pubblicati; tale incapacità di "controllare" le interpretazioni ha determinato la "morte" o almeno la sopraffazione dell'autorità dell'autore nel dominare sulle altre interpretazioni (e, certamente, lo stesso discorso è assolutamente valido per le immagini).⁸

Concentrando l'attenzione sui i molti e diversi livelli della "realtà" fotografata e l'uso di manipolazioni del soggetto fotografato, Giordano Angeletti sviluppa la sua produzione a partire dalle opere e dalle conclusioni di questi intellettuali, facendo riferimento anche alla storia della fotografia e della produzione dell'immagine, in quanto tale. Contemporaneamente, egli rende omaggio al potere comunicativo delle immagini, mentre affronta ciò che René Magritte ha definito come il loro "tradimento", vale a dire la loro infedeltà intrinseca; una minaccia al nostro ragionamento contro la quale Platone aveva da lungo tempo messo in guardia la società.⁹ La bellezza ed il potere delle immagini alimentano la nostra immaginazione, tuttavia, nel contesto della cultura occidentale, abbiamo compreso che "vedere" può spesso non implicare il conseguente "credere". Le opere di Angeletti suggeriscono come un sano livello di scetticismo nel valutare ciò che ci è effettivamente mostrato possa rivelarsi un bene per la nostra società, malgrado le

over other interpretations (and certainly, the same seems quite true of images).⁸

By foregrounding the many different levels and applications of manipulations of photographed “reality”, Giordano Angeletti builds upon the works and the awareness of these intellectuals, as well as building upon the history of photography and image making, as such, while paying homage to the communicative power of images, as he addresses what René Magritte has noted as their “trahaison”; that is, their intrinsic treachery; a threat to our reasoning, against which society had long been warned by Plato.⁹ The beauty and power of images fuels our imaginations, however, we have come to the realization, as adherents to Western culture, that “seeing,” may often fail to entail the consequent, “believing.” A healthy level of skepticism in assessing what we may be shown is implied, by Angeletti’s works, as very likely being a benefit to our society, despite the seductive qualities of images. Photography, which provides the means for documenting and generating such images, and a photographer who offers complex, meditative imagery, that inspires philosophical reflection, seem to be simultaneously an intellectual, a cultural, and a social benefit.

Frank Martin, 2019

qualità seducenti delle immagini. Una fotografia che fornisca i mezzi per documentare e generare tali immagini e un fotografo che offra un’arte figurativa complessa e meditativa, capace di ispirare una riflessione filosofica, appaiono dunque offrire un beneficio al tempo stesso intellettuale, culturale e sociale.

Frank Martin, 2019

Endnotes

1 The art of photography is both technically demanding and compellingly difficult, and yet is perhaps the most accessible art form for any lay person, who has access to a digital camera in his or her phone. The importance of the application of a concept of “time” in photography has many aspects, in that not only is the image created by a photographic process both a record of, and a deferral of immediate experience, but the photograph itself is subject to the vicissitudes of time, especially photographic works on fragile materials such as paper, or based in early, liquid developmental processes, using emulsions or silver, which oxidize or change in appearance over time. Time is the photographer’s constant companion, whether due to the length of an exposure, or based in the effects upon the materials used to preserve the recorded image.

2 Surrealism is an art movement entailing psychological manipulations evoking the activity of the subconscious, contrasted with Realism and neo-Realism, which are associated with documentary grittiness, and the representations of ordinary everyday life, based in Existentialist views of personal responsibility for self and society, often translated in film as metaphorical world of black & white dichotomies, with gray gradients in a gritty anti-glamorous representation of experience (see the works of Vittorio de Sica, François Truffaut and others). Angeletti’s works seem to incorporate aesthetic homages to Surrealists René Magritte, and Giorgio de Chirico, as well as Realist, social Realist and Neo-Realist photographers such as Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, and other artists, such as Diane Arbus who conflated elements of realism and the emotively surreal.

3 See Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford CA, 2007 regarding the ineffable communicative power of presence, which may defy verbal or written communications of meaning. For example in Angeletti’s works, the use of digital montage creates an intrinsic technology analogy based in the linguistic derivation of the word “technology” which is wedded to his artistic praxis by means of the physical presence of the objects he creates in that the term “art” derives from the Latin “ars” a translation of the Greek “τέχνη” transcribed into Latin letters as “techne” which means “skill” the root term for technology” and the root conceptual association with works of art as a demonstration of manual and/or intellectual “skill. Thus the medium, and its “presence” is in fact a social commentary on

Note

1 L’arte della fotografia è al contempo tecnicamente impegnativa e irresistibilmente difficile, eppure è forse la forma d’arte più accessibile a ogni dilettante che abbia accesso a una fotocamera digitale sul suo telefono cellulare. L’importanza dell’applicazione di un concetto di “tempo” in fotografia ha molti aspetti, dato che non soltanto l’immagine è creata da un processo fotografico, che è sia una registrazione sia un differimento dell’esperienza immediata, ma la fotografia stessa è soggetta alle vicissitudini del tempo, in particolar modo le opere fotografiche stampate su materiali fragili quali la carta o prodotte con i tradizionali processi di sviluppo chimici, usando emulsioni ed alogenuri d’argento, i quali tendono a ossidarsi o cambiare aspetto nel tempo. Il tempo è una presenza costante per il fotografo, che sia per la lunghezza di un’esposizione o per gli effetti del tempo sui materiali usati come supporto dell’immagine registrata.

2 Il Surrealismo è un movimento artistico che comporta delle manipolazioni psicologiche che evocano l’attività del subconscio, a differenza del Realismo e del Neorealismo, i quali sono associati alla crudezza documentaria e alla rappresentazione della vita quotidiana ordinaria sulla base delle teorie esistenzialiste della responsabilità personale nei confronti di se stessi e della società, spesso tradotte nei film mediante la presentazione di un mondo metaforico fatto di dicotomie in bianco e nero e di sfumature di grigio, in una cruda rappresentazione anti-glamour dell’esperienza (si vedano le opere di Vittorio de Sica, François Truffaut e altri). Le opere di Angeletti appaiono implicare omaggi estetici ai surrealisti René Magritte e Giorgio de Chirico, ma anche a fotografi realisti, realisti sociali e neorealisti come Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, ed ancora ad altri artisti, come Diane Arbus, che ha fuso elementi di realismo e del surreale al livello emotivo.

3 Vedi Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Definition Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford CA, 2007 in merito all’ineffabile potere comunicativo della presenza, in grado di opporsi alla comunicazione verbale o scritta del significato. Ad esempio, nelle opere di Angeletti, l’utilizzo del montaggio digitale crea un’analogia tecnologica intrinseca sulla base dell’etimologia della parola “tecnologia”, indissolubilmente legata alla pratica artistica di Angeletti grazie alla presenza fisica degli oggetti da lui creati, in quanto il termine “arte” deriva dal latino “ars”, che è una traduzione del greco “τέχνη”, il quale significa “abilità” e può essere trascritto in caratteri latini come “techne”, ovvero la radice del termine “tecnologia” e il



Sign, Trace, & Significance

the shifting ideas of what the term “art” may entail. Whether such associations are consciously engaged, subconsciously employed, or emerge from the unconscious is less relevant than the associative power of the conceptual reality of presence per se.

4 As a dual citizen, both Italian and American, elements of Angeletti’s imagery reinforce the connections between Italianate exploratory expansion and the influences of Europe in the on-going evolution of American culture, for, not only did an Italian, Cristoforo Colombo, from Genoa, precipitate European incursions into the Western Hemisphere and (for Europeans) a “New World” in 1492, but the North and South American continents bear the name of an Italian, Florentine explorer, Amerigo Vespucci, whose voyages after 1495-96 clarified that the continents discovered were not East Asia, but lands unexplored by European adventurers. See excerpts online adapted from Toby Lester’s, *The Fourth Part of the World*, (© 2009 Toby Lester). Published by the Free Press. Reproduced with permission online by the Smithsonian Magazine at: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-waldseemuller-map-charting-the-new-world-148815355/>. Read more: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-waldseemuller-map-charting-the-new-world-148815355/#cUffYBJx2wGQ8hrm.99>.

5 Surrealist artists, Italian painter, Giorgio de Chirico (1888-1978) and Belgian painter, and philosopher, René Magritte (1898-1967) both create dream-like interior and exterior scenes which contain elements comparable to the views presented by Angeletti.

6 Architectural photographers, Ezra Stoller (1916-2004) and Julius Schulman (1910-2009) are both important 20th century image makers of interiors, whose works, even if not direct inspirations for Angeletti’s works, are precedent examples of evocative, poetic treatments of built environments.

7 See Michael David Murphy, “A Transcript of Jacques Derrida On Photography and Not Being Photographed,” published online February 12, 2011, accessed July 19th, 2019, at: <https://medium.com/@whileseated/a-jpg-transcript-of-jacques-derrida-on-photography-and-not-being-photographed-64f22bbac06c>. Derrida explains his process of discovery, realizing that it was an impossibility to control the public dissemination of images or discussion and interpretation (and thus indeed misinterpretation) of texts or ideas.

8 For more on literary theorist, philosopher, author and critic, Roland Barthes’ famous pronouncement regarding the “death of the

termine alla base dell’associazione concettuale con le opere d’arte intese come prodotti di un’“abilità” manuale e/o intellettuale. Dunque, il “medium” e la sua “presenza” costituiscono in realtà un commento sociale alle differenti idee su cosa il termine “arte” implichi. Stabilire se tali associazioni siano messe in gioco consapevolmente, siano utilizzate inconsciamente o emergano dall’inconscio è meno importante rispetto al potere associativo della realtà concettuale della presenza per sé

4 Data la doppia cittadinanza di Angeletti, italiana e americana, alcuni elementi del suo linguaggio figurativo evidenziano le relazioni esistenti tra l’espansione delle esplorazioni di origine italiana e l’influenza dell’Europa nella continua evoluzione della cultura americana, considerato che, non soltanto, fu un italiano, il genovese Cristoforo Colombo, ad accelerare nel 1492 il movimento di incursione europea nell’emisfero occidentale (per gli europei un “nuovo mondo”), ma che i continenti nord- e sud-americano portano il nome di un esploratore italiano, il fiorentino Amerigo Vespucci, i cui viaggi successivi al 1495-1496 chiarirono che i continenti scoperti non erano l’Asia orientale, ma delle terre inesplorate dagli avventurieri europei. A tale proposito, si vedano gli estratti online tratti da Toby Lester, *The Fourth Part of the World*, (© 2009 Toby Lester), edito da Free Press, riprodotto on-line dietro autorizzazione dal Smithsonian Magazine all’indirizzo: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-waldseemuller-map-charting-the-new-world-148815355/>. Per un approfondimento: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-waldseemuller-map-charting-the-new-world-148815355/#cUffYBJx2wGQ8hrm.99>.

5 Il pittore italiano Giorgio de Chirico (1888-1978) ed il pittore e filosofo belga René Magritte (1898-1967), artisti surrealisti, hanno entrambi creato scene oniriche di interni e di esterni che presentano elementi confrontabili con le immagini presentate da Angeletti.

6 I fotografi di architettura Ezra Stoller (1916-2004) e Julius Schulman (1910-2009) sono entrambi importanti creatori di immagini di interni del ventesimo secolo, le cui opere, anche se non costituiscono l’ispirazione diretta della produzione di Angeletti, rappresentano degli antecedenti di un approccio evocativo e poetico all’ambiente costruito.

7 Vedi Michael David Murphy, “A Transcript of Jacques Derrida On Photography and Not Being Photographed”, pubblicato on-line il 12 febbraio 2011 ed accessibile il 19 luglio 2019 al seguente indirizzo: <https://medium.com/@whileseated/a-jpg-trascrizione-di-jacques->

author”, meaning the lack of control any writer has over the future interpretation of his or her written text, see the highly significant essay, “La mort de l’auteur” of 1957, published in translation as a pdf publication *The Death of the Author*, online at: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf.

9 Among, René Magritte’s most famous images is his celebrated *La Trahison des Images* or the *Treachery of Images* (painted in 1929), also known as *Ceci N’est Pas Une Pipe*, or *This Is Not A Pipe*, in which a detailed painting of a pipe is shown as a demonstration that a representation is not the thing that it purports to represent but is, instead, an entirely separate thing, which has its own, autonomous existence apart from what it is intended to resemble or refers to. Plato, in his *Republic*, book X, outlines the deceptive character of art, which is not the thing it represents but merely a “shadow” of an actual thing see a summary online by Stephen Hicks, “Plato on Censoring Arts,” published January 21, 2012 online, accessed July 22, 2019 at: <http://www.stephenhicks.org/2012/01/21/plato-on-censoring-artists-a-summary/>.

derrida-su-fotografia-e-non-essere-fotografata-64f22bbac06c. Derrida spiega il suo processo di scoperta, rendendosi conto che era impossibile controllare la diffusione pubblica di immagini o la discussione e l’interpretazione (e quindi di fatto l’interpretazione errata) di testi o idee.

8 Per un ulteriore approfondimento sulla famosa dichiarazione del teorico letterario, filosofo, autore e critico Roland Barthes a proposito della “morte dell’autore”, ovvero della mancanza di controllo da parte di ogni scrittore sulla futura interpretazione del suo testo scritto, si veda il rilevante saggio “La mort de l’auteur” del 1957, pubblicato nella traduzione inglese nel pdf *The Death of the Author*, disponibile online all’indirizzo: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf.

9 Tra le immagini più famose di René Magritte c’è la sua celebre *La trahison des images* o il *Tradimento delle immagini* (dipinto nel 1929), noto anche come *Ceci n’est pas une pipe* o *Questa non è una pipa*, in cui un dipinto dettagliato di una pipa è presentato come una dimostrazione che una raffigurazione non è la cosa che pretende di rappresentare ma è, invece, una cosa completamente separata, che ha una sua esistenza autonoma, distinta da ciò a cui è destinata a somigliare o a cui fa riferimento. Platone, nella sua *Repubblica*, libro X, delinea il carattere ingannevole dell’arte, la quale non è la cosa che rappresenta ma semplicemente “un’ombra” di una cosa reale; a tale proposito si veda il saggio disponibile online di Stephen Hicks, “Plato on Censoring Arts”, pubblicato online il 21 gennaio 2012 ed accessibile il 22 luglio 2019 all’indirizzo: <http://www.stephenhicks.org/2012/01/21/plato-on-censoring-artists-a-summary/>.





Titolo: Ordinary Vistas #42

Anno: 2012





Titolo: Ordinary Vistas #19

Anno: 2012





Titolo: Curvy House #3

Anno: 2014





Titolo: New Views #86

Anno: 2013





Titolo: Arnold Hall #9

Anno: 2014





Titolo: New Views #139

Anno: 2013



Titolo: Ordinary Vistas #21

Anno: 2013



Titolo: Arnold Hall #8

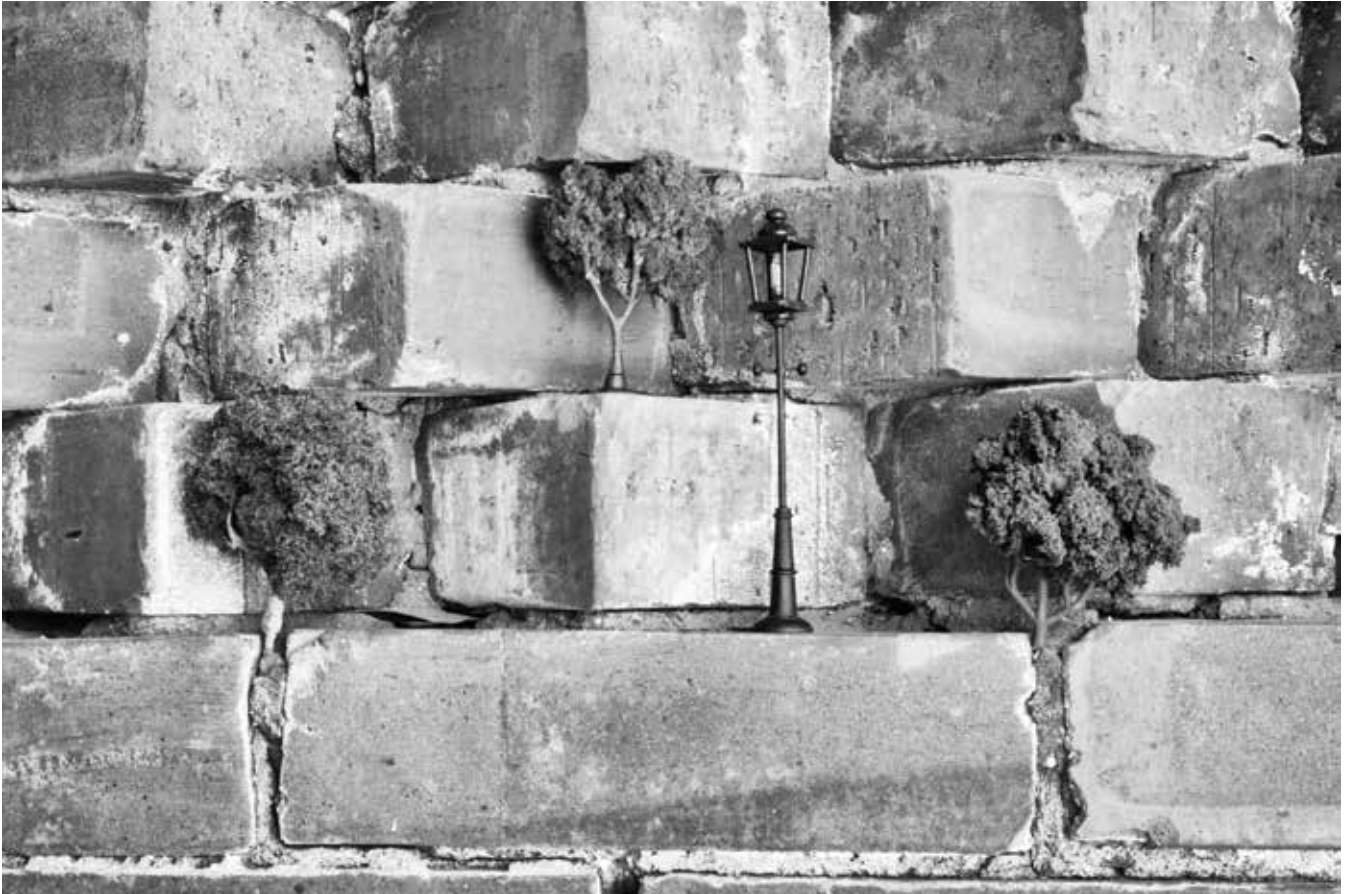
Anno: 2014



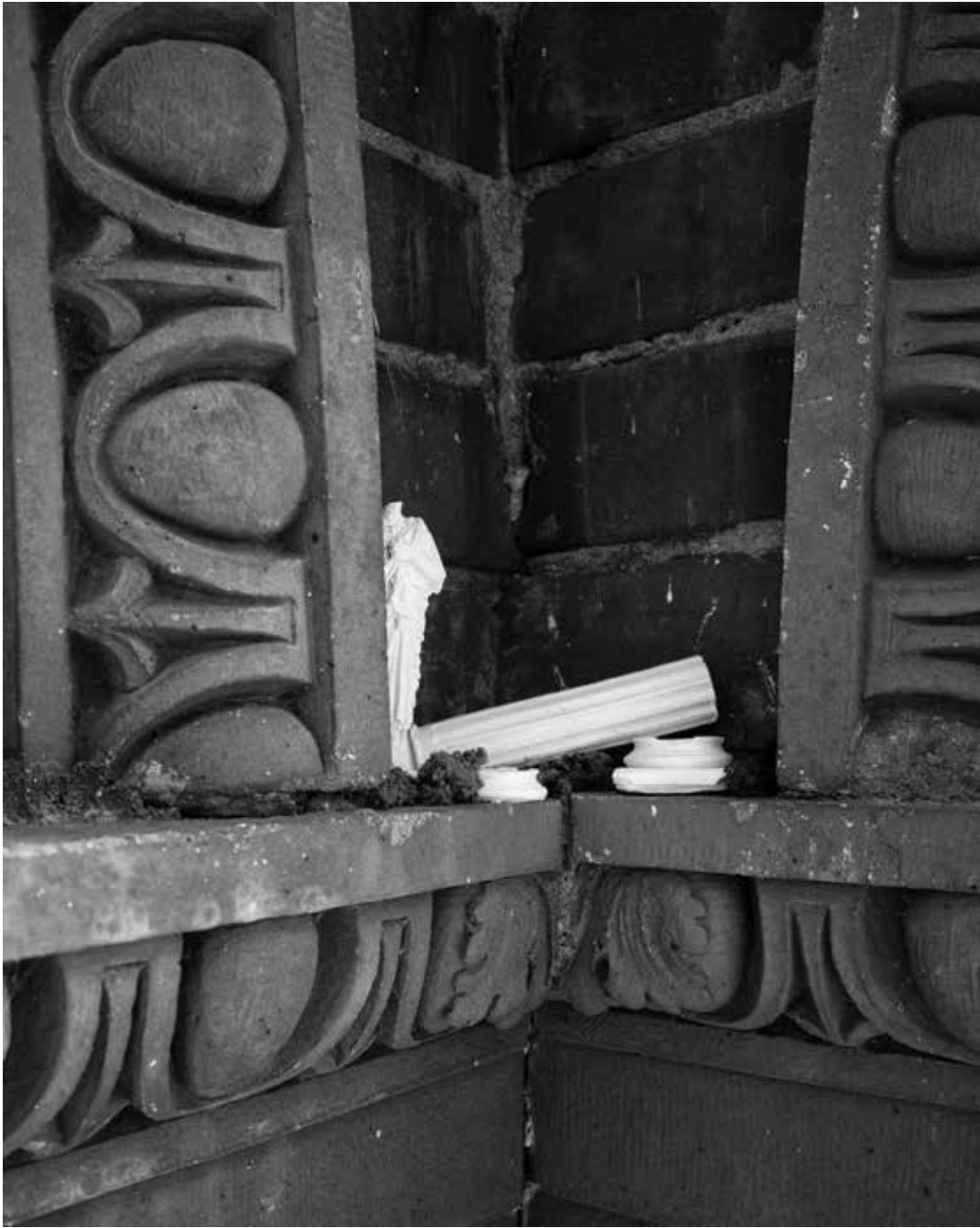


Titolo: From the Porch #48

Anno: 2012







Titolo: Arthur Rose Museum #63 Anno: 2019



Titolo: Beneath the Surface #11

Anno: 2019

Giordano Angeletti

Giordano Angeletti è nato a Roma e attualmente risiede a Columbia, nella Carolina del Sud. La sua formazione e la sua attività artistica abbracciano quattro culture e tre continenti. È cresciuto nel centro storico di Roma, circondato da capolavori barocchi e rinascimentali che hanno ispirato il suo amore per l'arte e la storia dell'arte. Ha iniziato la sua formazione come fotografo professionista all'età di quattordici anni presso l'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione "Rossellini" di Roma e ha proseguito i suoi studi a Londra, in Inghilterra, dove ha conseguito una Laurea alla Central Saint Martins in Pratica Critica dell'Arte. Tale esperienza formativa gli ha permesso di unire alle sue abilità tecniche la passione per la teoria e l'arte concettuale. Ha continuato gli studi negli Stati Uniti conseguendo, presso il Savannah College of Art and Design un Master of Fine Arts in fotografia e un Master in storia dell'arte. Angeletti è curatore e professore di arte digitale, storia dell'arte, e fotografia. È membro attivo del ICOM (Consiglio Internazionale dei Musei) e del SPE (Società per l'Educazione Fotografica). Il lavoro di Giordano Angeletti è stato esposto e pubblicato in Italia, nel Regno Unito e negli Stati Uniti.

Giordano Angeletti was born in Rome, Italy and now resides in Columbia, South Carolina. His education and art practice spans four cultures and three continents. He grew up in the historical center of Rome surrounded by Baroque and Renaissance masterpieces which inspired his love of art and art history. Angeletti started training at l'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione "Rossellini" di Roma, and continued his studies in London, England. While in London he studied at Central Saint Martins where he combined his technical skills with a passion for theory and conceptual art, completing a B.A. in Critical Fine Art Practice. He went on to earn an M.F.A. in Photography and an M.A. in Art History at the Savannah College of Art and Design. Angeletti has worked as a curator and a professor of digital art, art history, and photography. He is an active member of ICOM (International Council of Museums) and SPE (Society for Photographic Education). Angeletti's work has been shown in Italy, the UK, and the United States.

Riccardo Pieroni

Si è occupato per anni di didattica dei beni culturali e, dal 1987, insegna Tecnica fotografica ed Elaborazione Digitale delle Immagini presso l'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione "Rossellini" di Roma.

La sua attività professionale e artistica si muove parallelamente sul terreno della fotografia e della grafica di cui cerca l'integrazione nella realizzazione di pubblicazioni e allestimenti. Come fotografo lavora prevalentemente nei settori della documentazione dei beni artistici, architettonici e urbanistici per enti pubblici, società, professionisti e artisti di cui spesso viene impostato l'archivio fotografico e curata l'immagine. Le sue ricerche personali si rivolgono verso i temi dello spazio, del tempo, della memoria, dell'indagine antropologica, del ritratto. Interessato alle relazioni che si creano tra le immagini, realizza polittici di grandi dimensioni in cui è determinante il ruolo dell'osservatore.

L'esperienza del racconto per immagini elaborata nei polittici si riversa ora nella realizzazione di libri fotografici e di video, in cui le immagini fotografiche si integrano a suoni da lui stesso creati.

E' autore di diversi testi riguardanti la fotografia in cui sintetizza aspetti storici, tecnici, espressivi nel tentativo di definire il particolare rapporto tra realtà e immaginazione sotteso all'atto del fotografare.

For years Riccardo Pieroni has been involved in teaching cultural heritage and, since 1987, he has been teaching Photographic Techniques and Digital Image Processing at the State Institute for Cinematography and Television "Rossellini" in Rome.

His professional and artistic activities move in the parallel fields of photography and graphics, in which he seeks to integrate in the creation of publications and exhibitions. As a photographer he works mainly in the fields of documentation of artistic, architectural, and urban heritage for public bodies, private companies, professionals, and artists whose photographic archives has often set up and taken care of. His personal research addresses the themes of space, time, memory, anthropological investigation, and portraiture. Interested in the relationships that are created between images, he creates large polyptychs in which the role of the observer is decisive.

The experience of the story in the pictures elaborated for the polyptychs are now repurposed into the realization of photo books and videos, in which the photographic images are integrated with sounds he created.

He is the author of several texts on photography in which he summarizes historical, technical and expressive aspects of the photographic discipline in an attempt to define the particular relationship between reality and imagination underlying the act of photographing.

Frank Martin

Frank C. Martin II, ha ottenuto la laurea in Storia dell'Arte, a Yale e un Master in Storia dell'Arte alla City University di New York. Ha intrapreso ulteriori studi sull'arte contemporanea e la conservazione dell'arte, presso l'Institute of Fine Arts della New York University. Ha conseguito il dottorato in Filosofia, con specializzazione in Storia dell'Estetica, all'Università della Carolina del Sud, Columbia. È curatore, insegnante e scrittore, ed è attualmente direttore del I. P. Stanback Museum alla South Carolina State University.

Con la sua formazione in storia e teoria dell'arte, Martin ha contribuito come consulente accademico al documentario PBS, "Shared History". Pubblica testi di critica e commento culturale sul The Charleston Post and Courier, uno dei giornali più antichi del sud-est degli Stati Uniti. È stato nominato Carolina Diversity Professors Doctoral Scholar presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università della Carolina del Sud. L'area di studio in cui Martin si concentra, nell'ambito delle discipline filosofiche è l'Assiologia, che studia le scale dei valori, soprattutto in Estetica. Martin è inoltre membro della facoltà di Arti Visive, nella disciplina della storia dell'arte, alla South Carolina State University e insegna storia dell'arte all'Università della Carolina del Sud. È stato invitato a partecipare, come membro della facoltà, su argomenti specifici per il Dipartimento di Storia dell'Arte, presso il College of Charleston.

Frank C. Martin è inoltre membro dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (Association Internationale des Critiques d'Art, AICA) con sede a Parigi. Le sue pubblicazioni includono contributi all'enciclopedia di Henry Louis Gates sull'arte afroamericana, organizzata dalla Harvard University e pubblicata dalla Oxford University Press., con approfondite ricerche sugli artisti della diaspora africana negli Stati Uniti. Nel 2014, Martin è stato nominato professore dell'anno, per la School of Education, Humanities, and Social Sciences presso la South Carolina State University.

Frank C. Martin, II, is a graduate of Yale University and the City University of New York, Hunter College, with additional study in contemporary art and art conservation at the Institute of Fine Arts, New York University. Dr. Martin holds the terminal degree in Philosophy, specializing in the History of Aesthetics from the University of South Carolina, Columbia. A curator, educator, and writer, Dr. Martin currently serves as Director of The I. P. Stanback Museum at South Carolina State University.

With his training in art history and theory, Dr. Martin has often provided insights as a critic of cultural interpretation, including work as an academic advisor for the PBS documentary, Shared History and as contributing critic in the fine arts for The Charleston Post and Courier, one of the South's oldest newspapers. Appointed as a Carolina Diversity Professors Doctoral Scholar in the Department of Philosophy at the University of South Carolina, Martin's general area of study within the discipline of Philosophy is the field of Axiology. A faculty member in the discipline of art history at South Carolina State University, Martin also serves as an adjunct professor of art history at the Salkehatchie/Allendale, and Walterboro extensions of the University of South Carolina, and has been a guest faculty member for special topics in the Department of Art History at The College of Charleston.

Martin is a member of the International Association of Art Critics (Association Internationale des Critiques d'Art, AICA) based in Paris. His published projects include contributions to the Henry Louis Gates' encyclopedic African American Biography, organized by Harvard University and published by Oxford University Press, contributing research pertaining to American artists of the African diaspora. In 2014, Martin was designated Professor of the Year, for the School of Education, Humanities, and Social Sciences at South Carolina State University.

Organizzatrice: Valentina Zatta

Curatore: Frank Martin, II

Traduzioni dall'inglese: Gilberta Spreafico

**Traduzioni dall'italiano, progetto grafico e
impaginazione: Giordano Angeletti**

Prima edizione: ottobre 2019

Copia:/....

