

ARTERI

ISSUE TEYXOS SAYI 8

EUR €6

ISSN 1450-4324



ART_REVIEWS_STORIES_POETRY_EVENTS_KPITIKH_IZTOPIEZ_POIHSH_EKΔHΛΩSEIZ_SERGILER_KISA ÖYKÜLER_ŞİİR_ETKİNLİKLER

I come into the shell-like house on the hill over Los Angeles, sit behind the window on an old Panton, and look to the horizon at the mountains covered in latex, while cold gravitational draughts draw unexpected shining phenomena before my eyes. Suddenly, the floor starts to vibrate. My memory goes back to 2012. Nothing to worry about though, it's the usual earthquake. It's almost forty years that California has drifted west on the Pacific Ocean, but geologists keep saying nothing bad could happen before we reach Asiatic coasts.

To write about the work of Alessandro Roma would demand several digressions to the past and a history of painting but nothing would be more significant than trying to talk about the future and how the world could be in the year 2050. A certain foreboding flutters around his paintings and collages, a premonition almost. Alessandro's research began with the rediscovery of space age imaginary using plastics, glitters, spiral staircases and leather armchairs but only to overturn the utopian image of the quiet domestic life depicted in 60's literature, cinema and design.

We experience a dystopian image of the world: cocktails in Technicolor turn into lethal hallucinogenic mixtures, while background lounge music gets louder and noisier finally turning into an annoying wail. Geographic barriers crash down, the interior opens up to exterior, home opens up to landscape, the space assumes new coordinates that we are not yet able to measure. The world, as we know it, begins to look different.

The space Alessandro depicts is an "other" space, it is the space of Deleuze's "fold", that invisible space hidden behind things or in their midst. Telluric shakes and electric discharges take form on the canvas. Flashes, shaded zones, rolling cones, stroboscopic lights and smoke create something confused, blurred and infinite. The canvas becomes a place to visualize the electromagnetic field where thousands of data move at the speed of light. The canvas works as detector of heat and energy.

At the beginning it's just a matter of images, not the world as we know it but representations borrowed from magazines and postcards. And this also demonstrates Alessandro's interest in the use of collage, on canvas as well as on paper, as evident in the pieces exhibited in 2007 at Alexandra Saheb Gallery, Berlin. Frequently his relationship with what he represents is indirect. When a space materialises on the canvas, this doesn't mean that the artist has been

Μπαίνω στο, σαν καβούκι, σπίτι στο λόφο πάνω από το Λος Άντζελες και κάθομαι πίσω από το παράθυρο πάνω σε μια παλιά Πάντον, κοιτάζω προς τον ορίζοντα τα βουνά καλυμμένα με λατέξ, ενώ κρύες έλξεις τραβούν αναπάντεχα λαμπερά φαινόμενα μπροστά στα μάτια μου. Ξαφνικά, το πάτωμα αρχίζει να δονείται. Η μνήμη μου πάει στο 2012. Τίποτα ανησυχητικό όμως, είναι ο συνήθης σεισμός. Είναι σχεδόν σαράντα χρόνια από τότε που η Καλιφόρνια μετατοπίστηκε δυτικά στον Ειρηνικό ωκεανό, αλλά οι γεωλόγοι εξακολουθούν να μας λέει ότι τίποτα το κακό δεν θα συμβεί προτού φτάσουμε στα Ασιατικά παράλια.

Το να γράψεις για τη δουλειά του Alessandro Roma θα απαιτούσε πολλές παρεκβάσεις στο παρελθόν και μια ιστορία της ζωγραφικής, αλλά τίποτα δεν θα ήταν πιο σημαντικό από το να προσπαθείς να μιλήσεις για το μέλλον και το πώς θα είναι ο κόσμος το 2050. Ένα αναμφισβητούμενο δυσοίονο προαίσθημα φτερουγίζει γύρω από τους πίνακες και τα κολλάζ του. Η έρευνα του Alessandro ξεκίνησε με την (επανα)ακάλυψη της φανταστικής εποχής του διαστήματος, φτιαγμένης από πλαστικά, γκλίτερ, σιριφιές σκάλες και δερμάτινες πολυθρόνες ανατρέποντας την ουτοπική εικόνα της ήσυχης οικογενειακής ζωής όπως αυτή απεικονιζόταν στα γραπτά, στον κινηματογράφο και στα σχέδια της δεκαετίας του '60.

Βιώνουμε μια δυστοπική εικόνα του κόσμου: κοκτέιλ σε Technicolor μετατρέπονται σε φονικά παραισθησιογόνα μίγματα, ενώ η lounge μουσική από το υπόβαθρο γίνεται όλο και περισσότερο δυνατή και θορυβώδης μέχρι που μετατρέπεται σε ένα ενοχλητικό ουρλιαχτό. Τα γεωγραφικά σύνορα διαλύονται, το εσωτερικό διανοίγεται στο εξωτερικό, το σπίτι διανοίγεται στο τοπίο, ο χώρος προσλαμβάνει νέες συντεταγμένες τις οποίες δεν μπορούμε ακόμα να μετρήσουμε. Ο κόσμος, όπως τον ξέρουμε, αρχίζει να δείχνει διαφορετικός.

Ο χώρος που απεικονίζει ο Alessandro είναι ένας 'άλλος' χώρος, είναι ο χώρος του "Fold" του Deleuze, εκείνος ο αόρατος χώρος κρυμμένος πίσω από πράγματα ή καταμεσής τους. Τελλουρικά τινάγματα και ηλεκτρικές εκκενώσεις παίρνουν μορφή πάνω στον καμβά. Εκλάμψεις, σκιασμένες ζώνες, τυλιγμένοι κώνοι, στροβοσκοπικά φώτα και καπνός δημιουργούν κάτι μπερδεμένο, θολό και απεριόριστο. Ο καμβάς γίνεται το μέρος για να σχηματιστεί το ηλεκτρομαγνητικό πεδίο μέσα στο οποίο χιλιάδες δεδομένων κινούνται με την ταχύτητα του φωτός. Ο καμβάς εργάζεται ως ανιχνευτής θερμότητας και ενέργειας. Στην αρχή είναι απλά θέμα εικόνων, όχι του κόσμου όπως τον ξέρουμε αλλά αναπαραστάσεις δανεισμένες από περιοδικά και καρτ-ποστάλ. Και αυτό εξηγεί το ενδιαφέρον του Alessandro

Los Angeles'ın tepeleri üzerindeki kabağa benzeyen eve geldim, eski bir Panton'un yanına oturdum, ve gözümün önünde beklenmedik şimşekler çakarken dağların üzerindeki kauçukla kaplı ufka bakıyordum. Birdenbire yer titremeye başladı. Birden 2012'yi hatırladım. Yine de korkulacak birşey yok, olağan bir deprem. Kaliforniya'nın Pasifik Okyanusu'nun batısına doğru kaymaya başlamasının üzerinden neredeyse kırk yıl geçti, ama jeologlar Asya kıyılarında ulaşmadığımız sürece hiçbir tehlikenin olmadığını söyleyip duruyorlar.

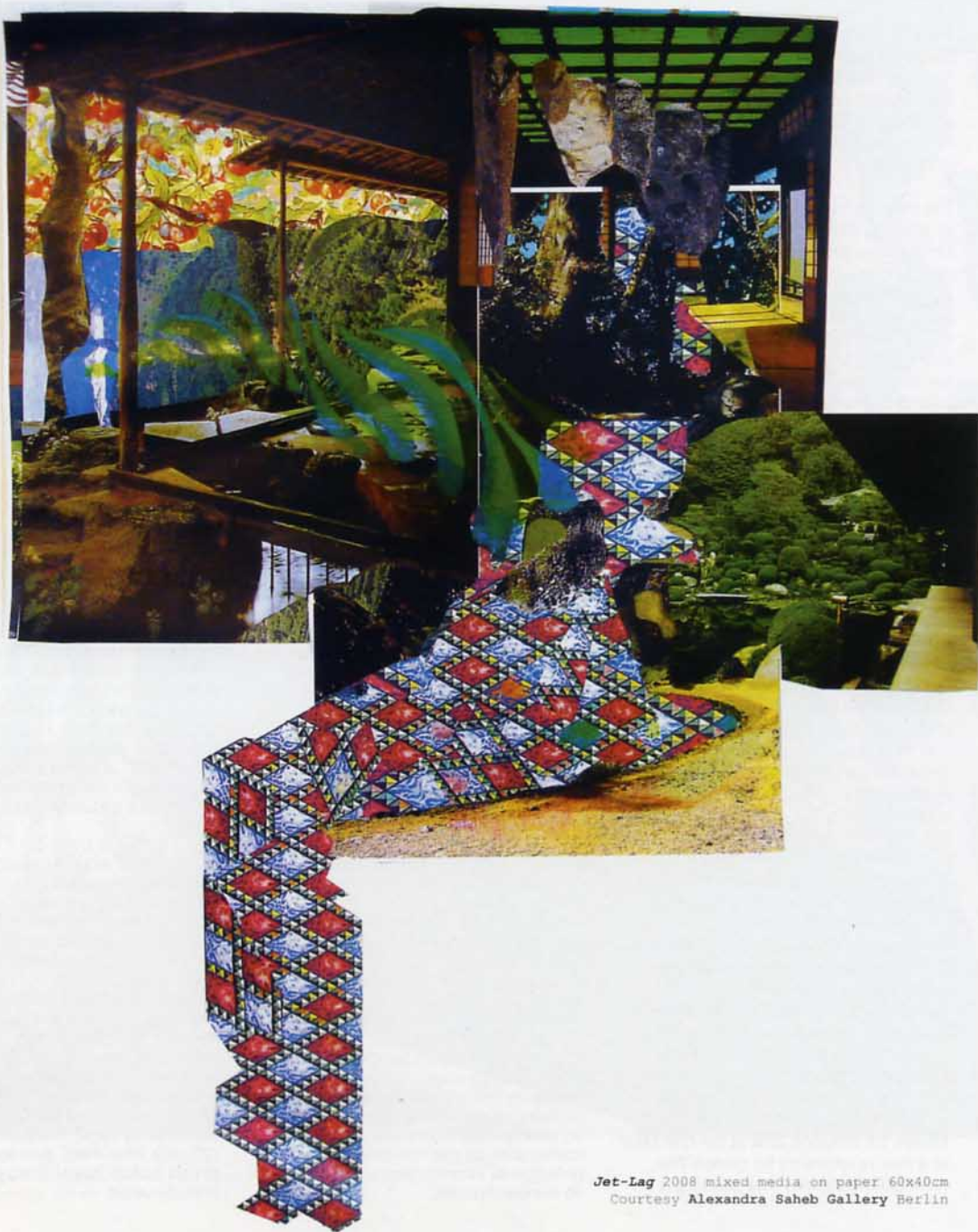
Alessandro Roma'nın eseri hakkında konuşabileceğim resmin geçmişi ve tarihiyle ilgili çeşitli konularda bilgi gerektirecektir fakat hiçbirşey gelecekle ve 2050 yılında dünyanın nasıl bir yer olacağı ile ilgili konuşmaktan daha önemli olmaz. Resimlerinin ve kolajlarının etrafında kötü bir önsazi dolanıyor, adeta bir uyarı. Alessandro'nun araştırması, plastiklerden, ışıltilardan, helezon merdivenlerden ve deri koltuklardan oluşan hayali uzay çağının yeniden keşfi ile başladı, fakat bu sefer amaç 60'ların edebiyat, sinema ve tasarımlarında karşımıza çıkan ütöpic domestik hayat imajını tersine çevirmektir.

Dünyanın anti-ütöpic bir tasviriyile karşı karşıyayız: Technicolor'daki kokteyller ölümcül halüsinojenik karışımlara dönüşüyorlar, bu arada arka plandaki müzik de giderek daha da yüksek ve gürültülü olmaya başlıyor ve sonunda rahatsız edici bir inlemeye dönüşüyor. Coğrafi engeller yıkılıyor, içerisi dışarıya açılıyor, ev bahçeye açılıyor, alan henüz ölçemediğimiz yeni koordinatlar icat ediyor. Bildiğimiz ve tanıdığımız dünya, gözümüze farklı görünmeye başlıyor.

Alessandro'nun resmettiği alan 'başka' bir alan, Deleuze'ün "kivırım"ındaki alan, herşeyin arkasında saklanan veya arasında dolanan o görünmez alan. Topraktaki dalgalanmalar ve elektrik akımları tuval üzerinde şekil alıyor. Yanıp sönen ışıklar, gölgeli alanlar, dönen külahlar, stroboskopik ışıklar ve duman; karmaşık, bulanık ve bitmek bilmeyen birşey yaratıyor. Tuval elektromagnetik alanı görselleştiren bir yere dönüşüyor, binlerce veri ışık hiziyle hareket ediyor. Tuval, bir sıcaklık ve enerji dedektörü görevini görüyor. Başta olay yalnızca imgelerden ibaret, bildiğimiz dünya yerine dergilerden ve kartpostalardan alınmış imgeler. Bu ayrıca Alessandro'nun kolaj

Alessandro Roma: Painting in the year 2050

Francesco Spampinato



Jet-Lag 2008 mixed media on paper 60x40cm
Courtesy Alexandra Saheb Gallery Berlin

there and experienced that actual space. A domestic interior, seen in a magazine and transported onto the canvas, is reshaped by the artist, re-imagined, it is a space that exists neither in reality nor in front of our eyes.

Roma indeed appropriates images from old architecture and design magazines usually containing images of temporary interiors, designed to orchestrate furnishings for publicity. Spaces that are born to be destroyed after a while, just a faded photograph from a magazine, kept in some amateur's cellar, is all that remains. Interiors depicted by Roma are not those of the great architects or furniture designers. Considering we're dealing with popular magazines, these are anonymous objects destined for the mass consumer rather than to an elite of applied arts' connoisseurs.

The position of the viewer is particularly interesting. When we look we don't simply see a subject to contemplate but plunge into a space in order to fill it with our own presence. Since we have no point of reference, except the borders of the canvas itself, we as spectator can do nothing but find our own way into the painting, moving gropingly among high-beams and harsh objects, immersed into an endlessly changing gaseous space.

In *Amarcord*, a famous 1973 film by Federico Fellini, an old man leaving his house one morning finds himself immersed in such a thick fog that he cannot even see the road beneath his feet. We could say that the man exits his house only apparently because he perceives nothing of the outside. The external space wrapped by the fog would be intended as a prosecution of the internal domestic space. Similarly, in Alessandro Roma's paintings, some elements – staircase, armchair, carpet – work as launching pads for traveling towards a parallel dimension which our eyes cannot see. It is as if, sat on a comfortable Panton armchair, we look out of the window and start to dream.

The psychoanalytical condition we find ourselves in could be defined as Post-Lacanian. In Lacan the mirror phase is fundamental in a child's growth because it is the moment when they recognise themselves in the mirror, but it is also the moment they recognise themselves as an "other" from themselves. The power of painting has always been that of allowing the spectator to find and reflect himself within the painting. Thus the painting works as a mirror. Caravaggio's figures, for instance, look at the spectator as if they're returning his glance. The work of Roma shows that painting is

στη χρήση κολάζ, τόσο στον καμβά όσο και στο χαρτί, όπως φαίνεται στα κομμάτια που εκτέθηκαν στη γκαλερί Alexandra Saheb στο Βερολίνο το 2007. Συχνά η σχέση του με αυτό που παρουσιάζει δεν είναι άμεση. Όταν ένας χώρος πραγματοποιείται στον καμβά, αυτό δεν σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης ήταν εκεί και βίωσε τον συγκεκριμένο χώρο. Ένα εσωτερικό, που συναντιέται σε περιοδικά και μεταφέρεται πάνω στον καμβά, αναδιαμορφώνεται από τον καλλιτέχνη, ανασημασιάζεται, είναι ένας χώρος που δεν υπάρχει ούτε στην πραγματικότητα αλλά ούτε και μπροστά στα μάτια μας.

Ο Roma οικειοποιείται εικόνες από παλιά περιοδικά αρχιτεκτονικής και σχεδίου που συχνά περιέχουν εικόνες προσωρινών εσωτερικών που σκόπευαν να φιλοξενήσουν επιπλώσεις για διαφήμιση - χώρους που γεννήθηκαν για να καταστραφούν μετά από λίγο και ό,τι απομένει από αυτούς είναι μόνο μια ξεθωριασμένη φωτογραφία ενός περιοδικού κρυμμένη στο κελάρι κάποιου ερασιτέχνη. Τα εσωτερικά που απεικονίζει ο Roma δεν μοιάζουν με αυτά μεγάλων αρχιτεκτόνων ή σχεδιαστών επιπλών. Λαμβάνοντας υπόψη το ότι έχουμε να κάνουμε με δημοφιλή περιοδικά, αυτά είναι ανώνυμα αντικείμενα προορισμένα για τους μαζικούς καταναλωτές παρά για την ελίτ ειδημόνων εφαρμοσμένων τεχνών.

Η θέση του θεατή είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Όταν κοιτάζουμε σε αυτά δεν βλέπουμε απλά ένα αντικείμενο για στοχασμό αλλά βουτάμε μέσα στο χώρο για να το γεμίσουμε με τη δική μας παρουσία. Αφού δεν έχουμε κάποιο σημείο αναφοράς, εκτός φυσικά από τα σύνορα του ίδιου του καμβά, εμείς ως θεατές δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα από το να βρούμε το δικό μας δρόμο προς τον πίνακα, προχωρώντας ψαχουλεύοντας μεταξύ ακτινών και άγριων αντικειμένων, βυθισμένων μέσα σε ένα μεταβαλλόμενο αερίωδη χώρο.

Στο *Amarcord* (1973), μια διάσημη ταινία του Φελλίνι, ένας ηλικιωμένος φεύγει από το σπίτι του ένα πρωί και βρίσκει τον εαυτό του βυθισμένο μέσα σε μια τόσο πυκνή ομίχλη που δεν μπορεί να δει ούτε τον δρόμο κάτω από τα πόδια του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο άνδρας βγαίνει από το σπίτι του μόνο επειδή δεν αντιλαμβάνεται τίποτα από το έξω. Ο εξωτερικός χώρος, τυλιγμένος στην ομίχλη, θα μπορούσε να προορίζεται ως κατηγορία του εσωτερικού χώρου. Με τον ίδιο τρόπο, στους πίνακες του Alessandro Roma κάποια στοιχεία – η σκάλα, η πολυθρόνα, το χαλί – λειτουργούν ως εξέδρες εκτόξευσης για ένα ταξίδι προς μια παράλληλη διάσταση την οποία δεν μπορούν να δουν τα μάτια μας. Είναι σαν να κοιτάμε έξω από το παράθυρο, καθισμένοι σε μια αναπαυτική πολυθρόνα Πάντον, και να αρχίζουμε να ονειρευόμαστε.

κullanmayı sevdiğini gösteriyor, hem tuval üzerinde hem de kağıt üzerinde kolaj kullanmayı sevdiğini 2007 yılında Berlin'de Alexandra Saheb Galerisi'nde yer alan sergideki parçalarda da görmüştük. Sanatçının betimlediği şeyle olan ilişkisi çoğu zaman dolayı yoldan anlatılır. Bir mekân tuval üzerinde hayat bulduğu zaman, bu sanatçının gerçekten o yere gittiği ve o yerin aslını gördüğü anlamına gelmez. Bir dergide gördüğü ve tuvale taşıdığı domestik bir iç mekân, sanatçı tarafından yeniden şekillendiriliyor, yeniden hayal ediliyor. Bu, ne gerçekte ne de gözümüzün önünde var olan bir alan.

Roma, eski mimari ve tasarım dergilerinden resimler alıyor; genellikle malzemeleri süslemek ya da reklâm amacıyla kullanılmak için hazırlanmış geçici iç mekânların resimlerini. Burada bir süre sonra bozulmak üzere yapılan mekânlardan bahsediyoruz, geriye yalnızca bir amatörün bodrumuna atılan birkaç solgun fotoğraf kalıyor. Roma'nın kullandığı iç mekânlar büyük mimarların veya büyük mobilya tasarımcılarının yarattığı mekânlar değil. Popüler dergilerden bahsettiğimizi düşünürsek, bunlar kimin yaptığı belli olmayan ve sanattan anlayan elit bir kesim yerine sıradan tüketici tarafından alınacak olan nesnelere.

Burada izleyicinin konumu oldukça enteresan. Baktığımız zaman yalnızca üzerinde düşünceğimiz bir nesne görmekle kalmıyoruz, ayrıca kendi varlığımızla doldurmamız gereken bir alana dalıyoruz. Tuvalin sınırlarından başka herhangi bir referans noktamız olmadığı için, seyirci olarak resmi kendimize göre yorumlamaktan başka bir seçeneğimiz yok. Hiçbirsey bilmeden parlak ışıkların ve hafif nesnelere arasında, hiç bitmeksizin değişen belli belirsiz bir alanda geziniyoruz.

1973 yapımlı ünlü bir Federico Fellini filmi olan *Amarcord*'da, bir sabah evinden çıkan yaşlı bir adam birdenbire kendisini o kadar kalın bir sis içinde bulur ki ağasının ucundaki yolu bile göremez. Bu durumda adamın dışarıyı görmeyeği için evden çıktığını söyleyebiliriz. Sisle kaplı dış alan, domestik iç alanın devamı niteliğindedir. Aynı şekilde, Alessandro Roma'nın resimlerinde de bazı unsurlar – merdiven, koltuk, halı – bizi gözlerimizin göremeyeceği paralel bir boyuta taşır. Panton koltukta rahatça oturmuş, pencereden dışarı bakıp hayal kuruyormuşuz hissini verir.



Untitled 2008 mixed media on canvas 120x150cm
Courtesy Alexandra Saheb Gallery Berlin



Installation View at Lucie Fontaine 2008 Milan, Courtesy Lucie Fontaine



(left) **Untitled** 2008 mixed media on canvas 150x120cm
 (below) **Untitled** 2007 mixed media on paper 180x200cm
 Courtesy Alexandra Saheb Gallery Berlin



still based on such properties, allowing the beholder to find himself within the canvas.

We may assign new importance to the human brain as an organ for the exploration and knowledge of the world and we may talk of this genre of painting as "synthetic" where synthetic infers something artificial – considering certain techniques and colours that bring the painting closer to an industrial object than to an artifact – but with synthetic we also mean the synthesis that our brain composes of our five senses.

Not plainly satisfied though with the results obtained, Roma feels the need to reach the spectator even more concretely. For this reason in his latest works, as exhibited recently at Lucie Fontaine in Milan, he borrows strategies and properties from sculpture and installation but also from architecture and theatre. His environmental installations work as sets extended to the whole space. We're not dealing then with fake constructions that work as backgrounds of a show to be set for a public, but architectural type constructions that aim to contain the public itself.

In his installations Roma reaches unforeseeable results going beyond painting, and yet continually attempts to solve the same pictorial problems he has when he himself faces the canvas. To use the medium of painting, today, doesn't necessarily mean to deal with images or to give a different vision of the world but also to question spatial and emotional nature, painting is still a matter of exchange where one who views a canvas stipulates a contract whose conditions are never so clear at the beginning and whose results could be totally unexpected.

It turns out that painting in the year 2050 is not so dissimilar to painting in 1650...

Η ψυχαναλυτική κατάσταση στην οποία βρίσκουμε τους εαυτούς μας θα μπορούσε να οριστεί περίπου ως μετα-Λακάν. Για τον Λακάν, η φάση του καθρέφτη είναι μια στοιχειώδης φάση για την ανάπτυξη ενός παιδιού επειδή είναι η στιγμή που το παιδί αναγνωρίζει τον εαυτό του μπροστά από ένα καθρέφτη, αλλά είναι και η στιγμή που αναγνωρίζει τον εαυτό του ως έναν 'άλλο'. Η δύναμη της ζωγραφικής ήταν πάντα το ότι επιτρέπει στον θεατή να βρει και να αντανakλάσει τον εαυτό του μέσα στον πίνακα. Γι' αυτό και ο πίνακας λειτουργεί ως καθρέφτης. Οι φιγούρες του Caravaggio, για παράδειγμα, κοιτάνε τον θεατή λες και επιστρέφουν τη ματιά. Τα έργα του Roma δείχνουν ότι οι πίνακες είναι ακόμα βασισμένοι σε αυτές τις ιδιότητες, επιτρέποντας στο θεατή να βρει τον εαυτό του μέσα στον καμβά.

Τότε, μπορούμε να αναθέσουμε νέα σημασία στο ανθρώπινο μυαλό ως ένα όργανο για την εξερεύνηση και εκμάθηση του κόσμου. Μπορούμε να μιλάμε για αυτό το είδος ζωγραφικής ως 'συνθετικό' όπου με το συνθετικό σκοπεύουμε κάτι τεχνητό – λαμβάνοντας υπόψη συγκεκριμένες τεχνικές και χρώματα που κάνουν τον πίνακα πιο πολύ σαν βιομηχανικό αντικείμενο παρά σαν τέχνημα – αλλά με το συνθετικό εννοούμε επίσης τη σύνθεση που κάνει το μυαλό μας με τις πέντε αισθήσεις μας.

Όχι εντελώς ικανοποιημένοι με τα αποτελέσματα, ο Roma αισθάνεται την ανάγκη να φτάσει στον θεατή ακόμα πιο συγκεκριμένα. Για αυτό το λόγο στα τελευταία έργα του, όπως αυτά που εκτέθηκαν πρόσφατα στη Lucie Fontaine στο Μιλάνο, δανείζεται στρατηγικές και ιδιότητες από την γλυπτική και τις εγκαταστάσεις αλλά και από την αρχιτεκτονική και το θέατρο. Δεν αντιμετωπίζουμε ψεύτικες κατασκευές που λειτουργούν ως υπόβαθρα μιας παράστασης για το κοινό, αλλά κατασκευές αρχιτεκτονικού τύπου που στοχεύουν να εμπεριέχουν το ίδιο το κοινό.

Στις εγκαταστάσεις του ο Roma επιτυγχάνει απρόβλεπτα αποτελέσματα πηγαίνοντας πέρα από τη ζωγραφική, συνεχίζοντας ταυτόχρονα να προσπαθεί να λύσει τα ίδια εικαστικά προβλήματα που έχει όταν αντιμετωπίζει τον καμβά. Η χρησιμοποίηση του μέσου της ζωγραφικής σήμερα δεν σημαίνει απαραίτητα να ασχολείσαι με εικόνες ή να δίνεις διαφορετική όψη του κόσμου, αλλά να κάνεις επίσης ερωτήσεις διαστημικής και συναισθηματικής φύσης, δείχνοντας ότι η ζωγραφική είναι ακόμα θέμα ανταλλαγής όπου κάποιος που κοιτά στον καμβά να συμφωνεί με ένα σύμβολο του οποίου οι όροι δεν είναι ποτέ ξεκάθαροι στην αρχή και του οποίου τα αποτελέσματα μπορεί να είναι εντελώς απρόβλεπτα. Η ζωγραφική στο έτος 2050 δεν είναι τόσο διαφορετική από τη ζωγραφική του 1650...

Kendimizi içinde bulduğumuz bu psikoanalitik durum post-lacan bir durum olarak tanımlanabilir. Lacan'da ayna evresi bir çocuğun büyümesinde etkili olan en temel evredir çünkü kendisini aynada tanıdığı andır, fakat aynı zamanda kendini kendisinden "başka" olarak algıladığı andır. Resmin gücü izleyicinin resmin içinde kendisini bulup yansıtmasına imkân veriyor. Bu sayede resim bir ayna işlevini görüyor. Örneğin, Caravaggio'nun figürleri izleyicinin bakışlarına karşılık verir gibi bakarlar. Roma'nın eseri resmin hâlâ bu tür özelliklere sahip olduğunu, bakanın tuvalin içinde kendisini bulabileceğini gösteriyor. İnsan beynini dünyayı ve bilgiyi keşfetmesi için yeni bir organ olarak kabul edebiliriz ve bu yeni resim türüne de "sintetik" diyebiliriz. Sintetik demekle yapay bir anlam katmış oluyoruz – resmi insan eliyle yapılmış bir sanat eserinden çok sanayi üretimi bir nesne gibi gösteren belli teknikleri ve renkleri düşünecek olursak bu yerinde bir deyim – fakat sintetik kelimesiyle aynı zamanda beynimizin beş duyumuzu birleştirerek yarattığı senteze de değinmiş oluyoruz.

Elde edilen sonuçlardan pek memnun olmayan Roma, izleyiciye daha somut bir yolla ulaşmak istiyor. Bu nedenle son çalışmalarında, Milano'da Lucie Fontaine'deki sergide olduğu gibi, heykeltraşlık ve enstalasyon (yerleştirme) sanatının yanısıra mimarlık ve tiyatronun da özelliklerini ve stratejilerini uyguluyor. Çevresel enstalasyonları bütün alana uzanan bir set görevini görüyor. Yani burada bahsettiğimiz halka açık bir şovda arka plan olarak kullanılan sahte yapılar değil; insanları içine alacak mimari özellikleri olan yapılardan bahsediyoruz.

Enstalasyonlarıyla Roma, resmin ötesine geçerek önceden tahmin edilemeyecek sonuçlar elde ediyor, ama yine de kendisini tuvalin karşısında bulunduğu zaman karşılaştığı aynı resimsel sorunları çözmek için sürekli bir gayret sarfediyor. Resmi bir araç olarak kullanmak, özellikle günümüzde, yalnızca imgeler kullanmak ya da dünyayı farklı bir şekilde anlatmak anlamına gelmiyor. Aynı zamanda zamansal ve duygusal doğayı sorgulamak anlamına geliyor. Resim, bir alışveriş olmaya devam ediyor; kişi tuvale bakmakla bir sözleşmeye imza atmış oluyor. Bu sözleşmenin şartları ilk başta hiçbir zaman net değildir ve sonuçları tamamen beklenmedik olabilir. 2050 yılındaki resim 1650 yılındaki resimden çok da farklı değil...