



Suburb's Day, 2000, stampa digitale su pvc, cm 1000x380, Fondazione Teseco per l'Arte, Pisa



Nella tua pozzanghera, 2000, stampa digitale su cartellone pubblicitario, 600x420 cm



Mirror City, 2000, veduta dell'installazione, wall paper, cm 1200x350, (part.), Le Quartier
Centre d'Art Contemporain de Quimper

Il nostro lavoro non è, come può sembrare a prima vista , un'elaborazione dell'immagine tramite il computer: il montaggio e il ritocco vengono fatti a mano un po' per sfuggire ai processi obbligati del photoshop un po' perché cerchiamo di operare una vera e propria decostruzione della fotografia attraverso i suoi mezzi e i suoi materiali. Questo perché non crediamo assolutamente alla fotografia come strumento di registrazione obiettiva della realtà. Per noi una casa vista in lontananza deve avere la stessa nitidezza e di conseguenza la stessa importanza di un oggetto o di una figura in primo piano così come il rapporto tra figura e architettura: non a caso gli sguardi dei personaggi che attraversano questi spazi sono sempre celati e la loro collocazione all'interno dell'immagine segue l'ordine geometrico delle architetture. Pensiamo inoltre che le immagini siano strumenti piuttosto pericolosi: sappiamo bene come ci si può abituare facilmente ad un'immagine anche la più estrema e violenta. Ed è per questo che il nostro lavoro di reportage iniziale di tutte le architetture suburbane abbandonate (fabbriche) o che sembrano abbandonate (scuole pubbliche, unità sanitarie locali), viene poi negato dai passaggi decostruttivi che operiamo su questo materiale iconografico archiviato successivamente in quattro sezioni: la prima, le architetture, la seconda le figure, la terza i terreni allagati, la quarta i cieli nuvolosi. Dopo aver ordinato questi che per noi rappresentano dei veri e propri frammenti di realtà iniziamo un taglia e cuci manuale che decontestualizza il tutto: così facendo l'immagine diventa sempre più sfuggente ed enigmatica . L'utilizzo del digitale avviene solo nella fase di ingrandimento e stampa finale.

Botto & Bruno

“GOOD TIME FOR A CHANGE”

1998

Video 12’

In “Good time for a change” l’idea di usare la macchina fotografica come una cinepresa è derivata da una nostra necessità di avere il pieno controllo di ogni parte del video, o forse anche dal rifiuto della ripresa in tempo reale: un gesto minimo fatto solo attraverso due o tre fotogrammi acquista un significato completamente diverso; il singolo fotogramma contiene già in sé germi di un racconto. “Good time for a change” (titolo tratto da una canzone degli Smiths) non è una costruzione mentale bensì nasce dall’analisi di un’immagine fotografica di uno spazio vuoto. Come in *Blow-up* di Antonioni, dove il protagonista scopre osservando una sua fotografia scattata in un parco senza persone un particolare che gli rivela la presenza di un corpo steso a terra, così nel nostro video una panoramica di 360 gradi di un luogo periferico abbandonato nasconde qualcosa: oltre il ponte e sotto il caseggiato lungo il viale che costeggia il fiume si intravede un’altalena; avvicinandosi la “cinepresa” scopre una figura distesa a terra sotto l’altalena; da questo momento in poi, come in *Blow-up*, nasce il desiderio di scoprire, di indagare sul perché quella figura giace lì immobile: è morta o sta solo riposando? E’ realmente lì o è soltanto una suggestione data da questi spazi privi di presenze umane? E se stesse dormendo quali saranno i suoi sogni? E infatti, nella terza parte del video ritroviamo quella stessa figura in un luogo indefinito senza spazio né tempo: intorno al piccolo e sfigato Lebowsky ecco animarsi una scimmia di pezza con indosso una cuffia da D.J. e un grillo parlante che impartisce

lezioni ad un impaurito Bugs Bunny; d’un tratto la figura pare alzarsi per ascoltare il suono proveniente dalle cuffie abbandonate dalla scimmietta; qualcosa pare debba succedere; non resta che ridistendersi a terra e attendere. L’utilizzo del computer per montare i 600 fotogrammi in dissolvenza incrociata ci ha permesso di tornare alle origini del cinema senza particolari sensi di colpa; in tal senso “Film” di Samuel Beckett in cui ogni inquadratura era costruita come una fotografia è un riferimento fondamentale, oltre al già citato *Blow-up*, per la lettura del nostro video.



Good time for a change, 1998, video vhs, 12'

Botto & Bruno

NOTHING'S GONNA CHANGE MY WORLD

1999

video 4'30"

"Nothing's gonna change my world" come tutti i nostri lavori è in stretta correlazione con ciò che lo ha preceduto. Se "Good time for a change" operava un passaggio indistinto dalla periferia alla campagna e il movimento della macchina fotografica andava verso l'alto, in "Nothing's gonna change my world" è il terreno a unire in tempi diversi interno ed esterno. Il video è una sequenza di fotografie messe in animazione attraverso il computer: grazie alla dissolvenza continua tra una immagine e l'altra i movimenti, pur minimi, vengono ad accentuarsi, i tempi diventano sempre più irreali e il senso di estraniamento dentro gli spazi più evidente. Anche in quest'ultimo video continua la nostra riflessione sulle esistenze nascoste nei luoghi marginali. Da tempo il nostro lavoro gioca sul doppio registro realtà-sogno sovrapponendoli. In queste periferie virtuali, reali e irreali allo stesso tempo, si materializzano i fantasmi di un subconscio collettivo dove l'habitat suburbano entra di prepotenza nel privato di tutti noi. Il box di cartone, per quanto precario, diventa la base di un'architettura dell'inconscio, un ponte verso quella dimensione onirica in cui, sotto una apparente monotonia, qualcosa di assurdo può ancora succedere. Dentro questa Suburbia l'allucinazione è spesso dietro l'angolo, magari all'interno di uno scatolone abbandonato per strada. Allora tutto può fermarsi e ci siriappropria in quell'attimo dell'infanzia perduta.



Nothing's gonna change my world, 1999, video betacam, 4'30"



Without you I'm nothing, 2000, video betacam, 6'

REPORTAGE

FWD » Italia

Passaggi invisibili

a cura di Daria Filardo e Arabella Natalini

Palazzo delle Papesse

21.10.99 » 05.12.99

foto Ela Bialkowska



salvatore lacagnina

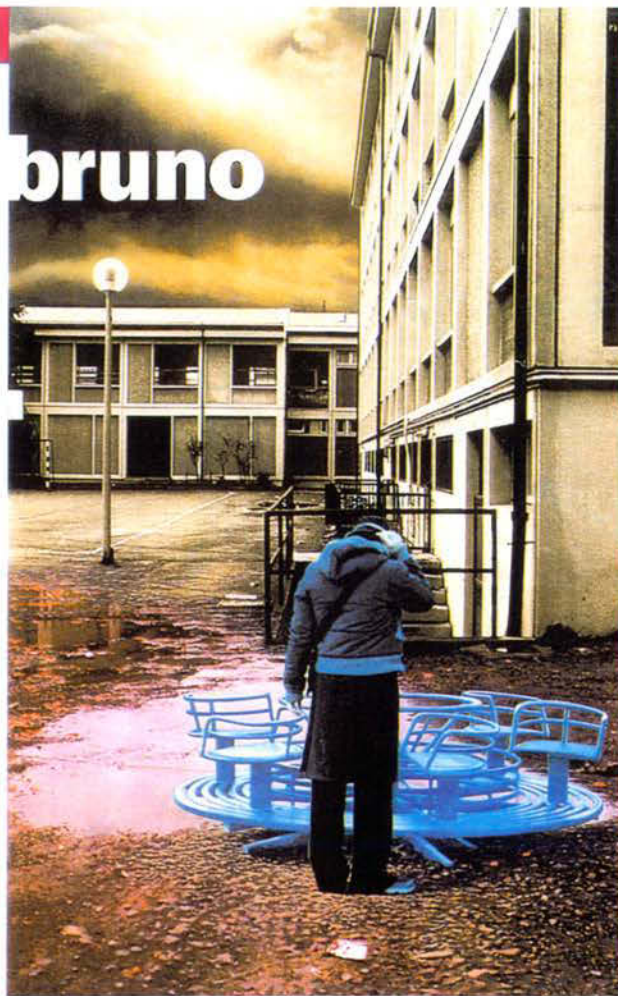
botto & bruno

Salvatore Lacagnina: Quartieri abbandonati, fabbriche dismesse, grandi edifici-dormitorio, giardini fantasma, asili, unità sanitarie locali... Più che frutto di un immaginario artistico, la vostra iconografia sembra scaturire dalla necessità di documentare e catalogare i luoghi delle periferie urbane. Un lavoro dunque fondato sulla vita — sull'esistenza quotidiana di periferia — prima ancora che sull'arte. Nelle vostre foto si afferma la necessità di riconoscere lirismo e utopia anche in scenari che, osservati da un'angolazione usuale, alimentano un profondo senso di disagio. Sotto questo aspetto il vostro lavoro si iscrive anche nella tradizione realista — finirà il tempo in cui questo termine continuerà a spaventare ai giovani artisti — che ha sempre cercato di infondere poesia anche a situazioni o a sentimenti semplici, persino banali.

Gianfranco Botto: Siamo nati entrambi nella periferia di Torino. Osservare questi luoghi era una necessità imprescindibile; il senso di vuoto che essi emanano lo abbiamo sentito sulla nostra pelle e non potevamo eluderlo. Lo spazio in cui si vive modifica le relazioni sociali, genera cambiamenti e metamorfosi. Per noi era necessario registrarli o, meglio ancora, organizzarli come connotazioni culturali determinanti, evitando di fare un lavoro di reportage.

Salvatore Lacagnina: Da un punto di vista iconografico è chiaro il debito nei confronti del realismo fotografico della scuola tedesca dei Becher. Il vostro lavoro, però, come si diceva prima, nasce dal desiderio di creare un momento propositivo, un riscatto utopico da una certa condizione.

Roberta Bruno: La fotografia tedesca ci ha inizialmente influenzato, ma la nostra ricerca più recente si sta sviluppando proprio in antitesi all'oggettività di quella scuola di pensiero. Per i nostri lavori realizziamo centinaia di fotografie, a partire dalle quali, montando i singoli frammenti, costruiamo un'immagine del



Botto & Bruno, *My school*, 2000, lasertransfer su forex, 119 x 73 x 5 cm. Alberto Peola, Torino.

tutto nuova che non esiste nella realtà. Decostruendo l'iconografia postindustriale, la catalogazione del presente ci fornisce solo gli elementi di un alfabeto narrativo che si ricomponi in vario modo. Imparare a conoscere meglio i luoghi e individuarne gli aspetti più visionari era per noi inevitabile. La periferia ha un carattere di non rappresentabilità, in quanto implica sradicamento, perdita delle proprie origini. Ma il nostro lavoro consiste proprio nella ricerca di un'identità a partire dall'apparente vuoto del luogo dove siamo vissuti.

Salvatore Lacagnina: Nella vostra "fotografia" è venuta meno ogni forma di denuncia, che accompagnava le "periferie" degli anni Sessanta e Settanta. Inseriti in una tradizione italiana in questo senso, viene da pensare più alla pittura metafisica di De Chirico che alla precisione dello sguardo di Sironi...

Gianfranco Botto: L'antitesi tra centro e periferia, che sosteneva la visione politicizzata di quest'ultima, non regge più: oggi è in corso una "suburbanizzazione

globale". La sospensione metafisica, alla quale facevi riferimento, è solo apparente. Il problema è che le cose non sono a senso unico. Si è fatto tutto più complicato: come una foto di reportage può essere manipolata e poi presentata quale documento vero, allo stesso modo un lavoro a prima vista politico dopo un'attenta lettura, si può rivelare come il suo esatto opposto.

Roberta Bruno: La periferia (e la condizione "periferica") rappresenta per noi il vero "centro", non è definita per antitesi. Sappiamo bene che alla periferia si associa subito il degrado, ma si scivola spesso anche in giudizi superficiali. Nelle nostre opere

Salvatore Lacagnina: Solo di recente avete cominciato ad utilizzare il video, anche se non fate uso della macchina da presa...

Gianfranco Botto: L'idea di usare la macchina fotografica come una telecamera è nata dalla necessità di avere il pieno controllo su ogni parte del video, e dal rifiuto della ripresa in tempo reale.

Salvatore Lacagnina: *Good time for a change* (1998), vostro primo video, nasce dall'analisi della fotografia di uno spazio vuoto: con una panoramica a 360 gradi di un luogo periferico abbandonato, la "macchina da presa" scopre una figura distesa a terra sotto un'altalena, come in *Blow-up*, noto film di Michelangelo



Botto & Bruno, *Shadows City*, 2000, wallpaper, 600 x 360 cm.

sono rappresentate scuole, giardini, edifici che appaiono come luoghi fantasma. Ma quando fotografiamo le scuole, all'interno ci sono studenti che fanno lezione; i giardini sono frequentati da bambini... Quello che ci interessa è insinuare dubbi nella visione, passare attraverso la bugia per avvicinarsi alla realtà.

Salvatore Lacagnina: Le vostre immagini hanno un carattere autobiografico ma, quando ritraete voi stessi, non occupate mai una posizione di rilievo.

Roberta Bruno: Se inserissimo dei personaggi o se ci soffermassimo sui volti, affidando ad essi il ruolo di protagonisti, il luogo assumerebbe un carattere scenografico. Siamo presenti nelle foto proprio per evitare l'idea di messa in scena: attingere al vissuto personale è un modo per fornire autenticità alla visione.

Antonioni, in cui il protagonista scopre un cadavere osservando una fotografia scattata in un parco deserto...

Roberta Bruno: Montare 600 fotogrammi in dissolvenza incrociata ci ha permesso di tornare alle origini del cinema senza particolari sensi di colpa — in tal senso *Film* di Samuel Beckett, in cui ogni inquadratura era costruita come una fotografia, è stato un riferimento fondamentale. Lavoriamo in questo modo per accentuare le differenze proprio dove tutto sembra uguale. I nostri occhi hanno imparato a distinguere ogni muro, strada, palazzo, cavalcavia, giardino, permettendoci di intravedere qualcosa; quel qualcosa è ancora lontano e può darsi sia solo un'allucinazione.

Gianfranco Botto è nato a Torino nel 1964; Roberta Bruno è nata a Torino nel 1967. Vivono e lavorano a Torino.