

ROGER BALLEN

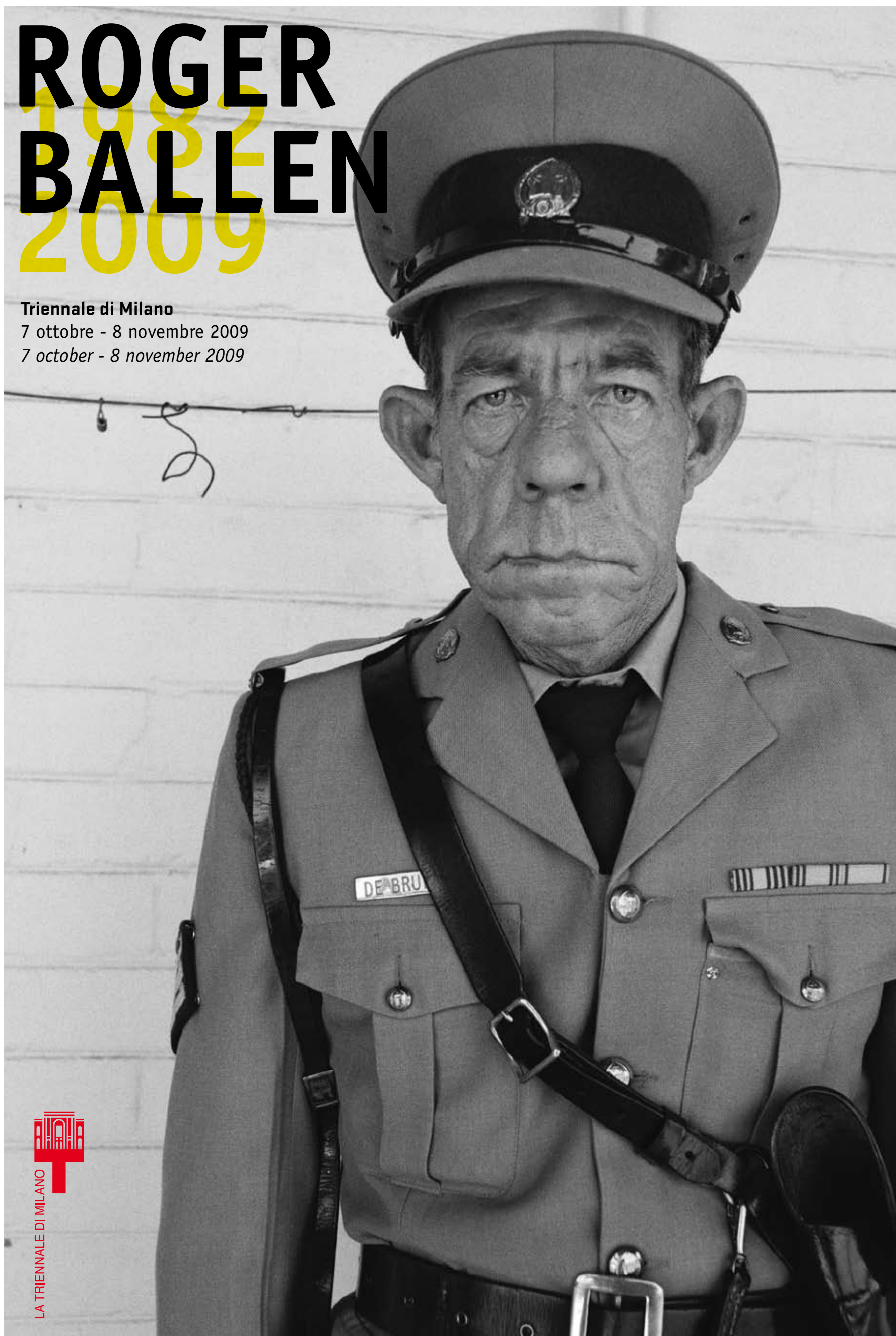
Triennale di Milano

7 ottobre - 8 novembre 2009

7 october - 8 november 2009



LA TRIENNALE DI MILANO



In copertina:
Sergente F. de Bruin,
Impiegato del Dipartimento Carcerario,
OFS
1992

Cover:
Sergeant F. de Bruin,
Department of Prisons employee,
OFS
1992

ROGER BALLEN 2009

A cura di / *Curated by* **Andrea Bellini**

Triennale di Milano
viale Alemagna 6

T +39 02.724341
F +39 02.89010693

www.triennale.it

martedì - domenica 10.30-20.30
giovedì 10.30-23.00
tuesday - sunday 10.30-20.30
thursday 10.30-23.00

Ingresso / *Admission:*
4 euro - 3 euro - 2 euro

ROGER BALLEEN 1982-2009

Produzione / *Production*
Triennale di Milano

in collaborazione con / *in collaboration with*
Galleria Massimo Minini

A cura di / *Curated by*
Andrea Bellini

Progetto grafico / *Graphic Design*
Studio Priori

Grazie / *Thanks to*
Trish Fisher, Nicola Mafessoni



Fondazione La Triennale di Milano

Consiglio d'Amministrazione
Board of Directors
Davide Rampello, **Presidente / President**
Mario Giuseppe Abis
Giulio Ballio
Renato Besana
Ennio Brion
Flavio Caroli
Angelo Lorenzo Crespi
Claudio De Albertis
Alessandro Pasquarelli

Collegio dei Revisori dei conti
Board of auditors
Salvatore Percuoco, **Presidente / President**
Maria Rosa Festari

Direttore Generale
General Director
Andrea Cancellato

Comitato scientifico
Scientific Committee
Aldo Bonomi, **industria, artigianato, società**
industry, handicraft, society
Francesco Casetti, **nuovi media,**
comunicazione e tecnologia
decorative and visual arts, new media,
communication and technology
Germano Celant, **arte e architettura**
art and architecture
Severino Salvemini, **economia della cultura**
economy of art

Settore Affari Generali
General Affairs Division
Annunciata Marinella Alberghina
Francesca De Mattei
Laura Maeran
Franco Romeo

Settore Biblioteca,
Documentazione, Archivio
Design library, Documentation, Archive
Tommaso Tofanetti
Michela Benelli
Elisa Brivio
Claudia Di Martino
Cristina Perillo
Elvia Redaelli

Settore Iniziative
Initiatives Department
Laura Agnesi
Roberta Sommariva
Violante Spinelli Barrile

Ufficio Servizi Tecnici
Technical Department
Pierantonio Ramaioli
Franco Olivucci
Alessandro Cammarata
Xhezair Pulaj

Ufficio Servizi Amministrativi
Administration
Giuseppina Di Vito
Paola Monti

Ufficio Stampa
Press Office
Antonella La Seta Catamancio
Damiano Gulli
Marco Martello
Mattia Pozzoni

Triennale di Milano Servizi Srl

Consiglio d'Amministrazione
Board of Directors
Silvia Corinaldi Rusconi Clerici,
Presidente / President
Mario Boselli
Andrea Cancellato, **Consigliere Delegato / CEO**

Collegio dei Revisori dei conti
Board of auditors
Francesco Perli, **Presidente / President**
Domenico Salerno
Maurizio Scazzina

Ufficio Iniziative
Initiatives Department
Maria Eugenia Notarbartolo

Ufficio Servizi Tecnici
Technical Department
Marina Gerosa
Nick Bellora

Ufficio Servizi Amministrativi
Administration
Anna Maria D'Ignoti
Isabella Micieli

Ufficio Marketing e Comunicazione
Marketing and Communication Office
Valentina Barzaghi
Maria Chiara Piccioli
Olivia Ponzanelli

Partner istituzionali della Triennale di Milano
La Triennale di Milano Institutional Partners



CORRIERE DELLA SERA



Fondazione Museo del Design

Consiglio d'Amministrazione
Board of Directors
Arturo Dell'Acqua Bellavitis,
Presidente / President
Gianluca Bocchi
Maria Antonietta Crippa

Direttore Generale
General Director
Andrea Cancellato

Collegio Sindacale
Board of Statutory Auditors
Salvatore Percuoco, **Presidente / President**
Maria Rosa Festari
Andrea Vestita

Triennale Design Museum

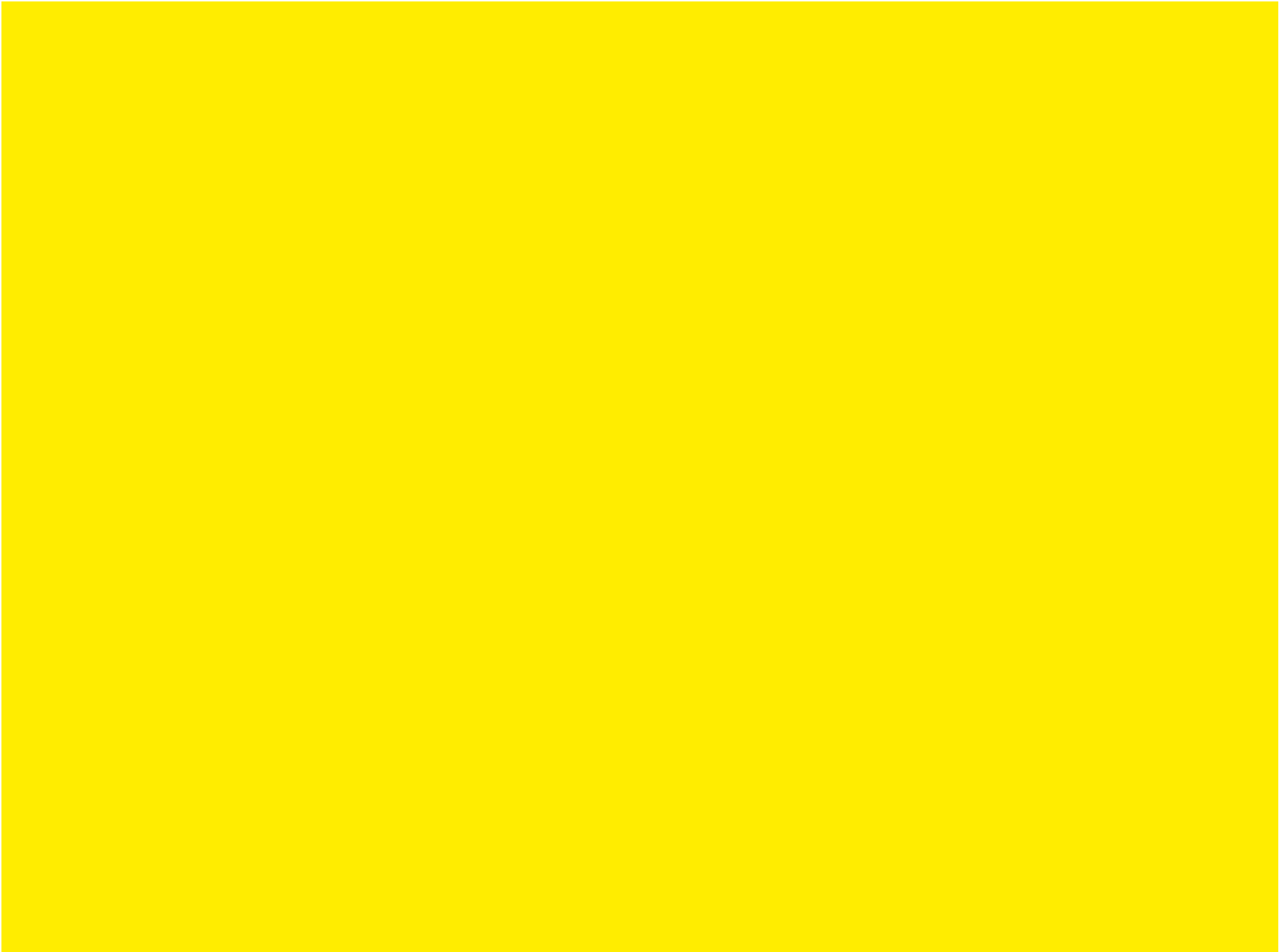
Direttore / Director
Silvana Annicchiarico

Attività museo / Museum activities
Roberto Giusti
Ricerche museali / Museum research
Marilia Pederbelli
Collezioni e Rete dei Giacimenti
Collections and Network of Layers
Giorgio Galleani
Ufficio iniziative / Projects Department
Carla Morogallo
Web designer
Cristina Chiappini

Laboratorio di Restauro,
Ricerca e Conservazione
Restoration, Research and
Preservation Laboratory
in collaborazione con il Politecnico di Milano
Dipartimento di Chimica, Materiali
e Ingegneria Chimica - Sezione Materiali
in collaboration with Politecnico di Milano
Department of Chemistry, Materials,
Chemical Engineering - Materials Unit
Responsabili della Ricerca
Research Managers
Marinella Levi
Lucia Toniolo
Restauratrice / Restorer
Roberta Verteramo
Ricercatrice PhD Student / PhD Student
Francesca Toja
Logistica / Logistics
Giuseppe Utano

Partner fondatore Triennale Design Museum
Triennale Design Museum Founding Partner





Nel recente passato abbiamo ospitato in Triennale un ciclo di mostre dedicate a Andy Warhol, Keith Haring e Jean Michel Basquiat; poi, a distanza di qualche mese, abbiamo accolto Lou Reed nell’inedita veste di fotografo di New York. Adesso, davanti alle immagini di Roger Ballen e alle loro infinite pieghe prospettiche, sento riaffiorare il ricordo di quelle mostre e di quegli artisti. Non tanto perché esistano evidenti affinità formali o di significato, quanto piuttosto perché nelle immagini di Ballen si percepisce la stessa fantasia creativa, la stessa urgenza di esprimersi attraverso l’arte. La Factory di Andy Warhol era un laboratorio creativo dove confluivano le esperienze e gli stimoli di pittori, musicisti, registi, scultori, fotografi: uno spazio di vita e di lavoro dove ogni mezzo d’espressione era utiliz-

zato come strumento per “fare arte”. Roger Ballen è nato proprio a New York negli anni cinquanta, e nella “grande mela” di quel periodo ha assorbito fin da adolescente lo spirito creativo, l’animo cosmopolita, l’ampiezza di visione. Le sue immagini offrono una straripante ricchezza di contenuti che spaziano dalla filosofia, alla storia, all’antropologia. Per realizzare lavori di tale complessità, Roger Ballen si è dedicato alle più diverse forme di espressione, diventando egli stesso scultore, pittore, architetto, designer e scenografo, oltre che fotografo. Curvo sul visore della sua Rolleiflex 6x6, costruisce immagini elaborate e formalmente perfette, caratterizzate da un controllo assoluto dello spazio e da una continua ricerca di sottili giochi d’equilibrio tra pieni e vuoti, figure e sfondi, presenze

e assenze. Immagini capaci di sedurre l’osservatore offrendo una molteplicità di livelli di lettura. “Le mie fotografie sono composte da migliaia e migliaia di decisioni consapevoli e inconsapevoli,” afferma a questo proposito lo stesso Ballen. Si tratta di immagini che attraverso il realismo magico della fotografia rappresentano spazi mentali, recessi nascosti della psiche. Raccontano storie che prendono corpo in una dimensione onirica di rarefatta sospensione. Immagini che sembrano intrise di silenzio e proprio per questo riescono a urlare le nostre paure, il ricorrente desiderio di fuggire da noi stessi. Ognuna di queste fotografie evoca sapori, odori, suoni, visioni, e si addentra in un mondo inesplicabile di cui è facile cogliere l’ironica brutalità o la selvaggia poesia,

ma di cui è difficile - forse addirittura impossibile - comprendere tutto, andare “fino in fondo”. “Per me, le opere migliori e più stimolanti sono quelle che non capisco del tutto,” aggiunge Ballen. “È molto importante che chi osserva non sia in grado di arrivare al cuore dell’opera.” Se il cuore dell’opera rimane nascosto è l’opera nel suo insieme che raggiunge il cuore della gente. E questo, a Roger Ballen riesce benissimo.

Davide Rampello
Presidente della Triennale di Milano

Triennale has recently hosted a series of exhibition devoted to Andy Warhol, Keith Haring and Jean Michel Basquiat; then, after a few months, we welcomed Lou Reed in his unprecedented capacity of photographer in New York. Today, before the photographs by Roger Ballen and their infinite prospective bends, I recall those exhibitions and those artists. The reason is not the apparent formal or semantic similarities, rather the fact that Ballen’s photographs express the same creative imagination, the same urgency of communicating through the arts. Andy Warhol’s Factory was a creative laboratory combining the experiences and suggestions of painters, musicians, directors, sculptors, photographers: a living and working environment where all

means of expressions were used as tools to “make arts”. Roger Ballen was born in New York in the 1950s and as a teenager he was exposed to the creative spirit, cosmopolitan soul and broad vision of the Big Apple of those years. His photographs offer terrifically rich contents ranging from philosophy to history and anthropology. To shoot such complex works, Roger Ballen focused on very different forms of expressions and he was himself a sculptor, painter, architect, designer and stage designer, in addition to photographer. Bending on the display of his Rolleiflex 6x6, he developed complex and formally perfect images characterised by the total control of space and a constant search for subtle plays to balance empty and full

spaces, figures and backgrounds, presence and absence. Those images can seduce the viewer by providing a number of interpretation levels. In this respect, Ballen himself stated: “My photographs are the result of thousands of conscious and unconscious decisions”. Thanks to the magic realism of photography, those pictures represent mental spaces, hidden psychological vaults. They narrate stories developing in a suspended and rarefied dreamlike dimension. Those images seem full of silence and consequently can shout our fears, our recursive will for escaping from ourselves. Each one of those photographs evokes tastes, smells, sounds, visions and explores an inexplicable world of which the ironic brutality or wild poetry are easily grasped but which can hardly

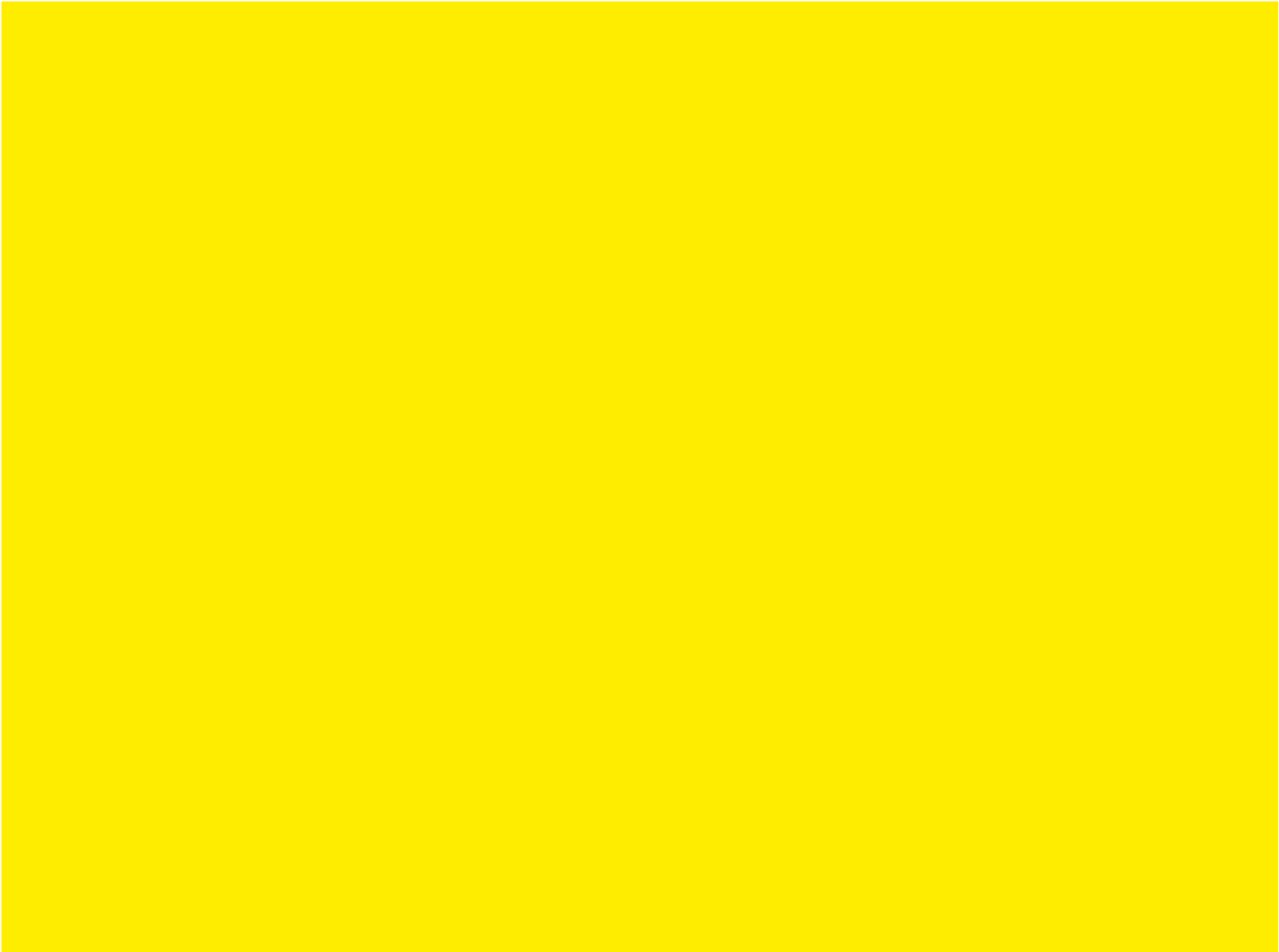
– or possibly never – be fully understood, until the very end. Ballen added: “To my mind, the best and most stimulating works are the works I do not fully understand. It is very important that viewers can never reach the heart of a work”. If the heart of a work remains hidden, the work as a whole reaches the hearts of the people. This is Roger Ballen’s successful achievement.

Davide Rampello
President of Triennale di Milano

Dresie & Casie, gemelli,
Western Transvaal

*Dresie & Casie, twins,
Western Transvaal*
1993





La Triennale di Milano, in collaborazione con la Galleria Massimo Minini, presenta la retrospettiva di Roger Ballen, a cura di Andrea Bellini: un’ampia selezione di fotografie in bianco e nero dal 1982 al 2008. La mostra documenta il percorso artistico e l’evoluzione estetica di Ballen, da lui descritti come “viaggio alla ricerca di un linguaggio”. Questa grande retrospettiva, la prima in Italia, illustra l’inimitabile stile fotografico di Ballen, mettendo in mostra la sua trasformazione stilistica nel passaggio da un approccio documentaristico ad un soggettivismo profondo e ragionato. La mostra apre un ciclo che la Triennale di Milano dedica alla fotografia contemporanea. Sconvolgente, affascinante, tenero ma anche brutale, il lavoro di Roger Ballen è certamente uno dei più particolari e toccanti nell’arte

contemporanea. Le fotografie di Ballen sono immagini coinvolgenti e seducenti, capaci di colpire a fondo lo spettatore con il loro apparire allo stesso tempo belle e profondamente inquietanti, creando così un senso di alienazione e di rottura. Un cupo umorismo e una percezione dello spazio del tutto personale collocano il lavoro di Ballen a metà strada tra una convinta dichiarazione sociale e un approfondito studio psicologico. Nell’ultimo periodo questo si concretizza attraverso una radicale e allarmante forma di soggettivismo, un’analisi psicologica del mondo stesso, che rappresenta l’essenza della politica, dell’ideologia e di noi stessi. Roger Ballen è il perfetto erede e l’esponente più significativo di una tradizione che passa attraverso il lavoro di Andre Kertesz, Man Ray, Ralph Eugene Meatyard

e Hans Bellmer. L’influenza di questi fotografi è sicuramente visibile nelle opere di Roger Ballen, che, come loro, concepisce i suoi lavori come dei veri e propri tableaux vivants, non solo inserendo autentici brani di pittura all’interno dell’opera, ma anche utilizzando oggetti reali come segni astratti, linee o figure dal carattere prettamente pittorico. A sottolineare questa tendenza non mancano inoltre disegni e graffiti che riprendono lo stile di Dubuffet e Twombly sui muri e sulle pareti degli interni. Tutte le immagini appaiono naturali seppur studiate con grande cura. Combinando in questo modo anarchia e tranquillità, le fotografie suggeriscono un’infinità di significati e associazioni.

La Triennale di Milano, in collaboration with Galleria Massimo Minini presents Roger Ballen's retrospective exhibition curated by Andrea Bellini: a wide selection of black and white photos from 1982 to 2008. This exhibition traces Ballen's itinerary, as the artist himself says, "a journey in search of a language", his aesthetic evolution. This major retrospective, the first in Italy, documents Ballen's unique photographic style, showing his shift from a photo-documentary style to a profoundly compelling psychological subjectivism. This show opens a cycle that La Triennale di Milano dedicates to contemporary photography. Unsettling, beautiful, tender and often brutal, the work of Roger Ballen is one of the most singular and searingly intense in art today. Ballen's photos are intriguing

and seductive, able to deeply impact the viewer; beautiful and disturbing, creating a sense of alienation and introspection. Flashes of dark humour, and an altered sense of place blur the boundaries between documentary photography and art, making Roger Ballen's work both a powerful social statement and a complex psychological study. Ultimately, the work of Roger Ballen is a form of radical, disquieting subjectivism, a psychology of the world itself that represents the inside of politics, the inside of ideology, the inside of ourselves. Roger Ballen is the perfect heir and most significant practitioner of a lineage that extends from the work of Andre Kertesz, Man Ray, Ralph Eugene Meatyard and Hans Bellmer. Their influence is perhaps represented in Ballen, who conceives his

photographs as tableaux vivants, not just by incorporating aspects of painting into his work, but by using actual objects as abstract signs, as lines or figures with a strictly pictorial nature. Furthermore, there are drawings and graffiti on the wall, reflecting a tradition as seen in Dubuffet and Twombly. Juxtaposing anarchy with order, these images suggest a flurry of meanings and associations despite their tightly controlled compositions.

Brian con maiale domestico

Brian with pet pig
1998



Acchiappa gatto

Cat catcher
1998



Cucciolo tra due piedi

Puppy between feet
1998



Where are we?

Conversazione tra Roger Ballen e Andrea Bellini

Conversation between Roger Ballen and Andrea Bellini

Andrea Bellini: Roger tu sei nato a New York nel 1950, in un ambiente nel quale si respirava letteralmente una cultura fotografica contemporanea. Tua madre lavorava come picture editor per Magnum, una delle più importanti agenzie di foto-giornalismo del mondo. In casa, oltre ad una lunga serie di leggendari reportage d'autore, immagino avrai visto il lavoro di molti fotografi importanti. Chi ha avuto più importanza per la tua formazione?

Da giovane sono stato molto fortunato, perché negli anni '60 mia madre lavorava alla Magnum e in quel periodo ha anche fondato una delle prime gallerie fotografiche degli Stati Uniti. Così sono entrato molto presto in contatto con alcuni dei fotografi più importanti al mondo.

Tra questi c'era Cartier Bresson, che mi ha spiegato la necessità di creare un momento cruciale di grande intensità; Elliott Erwitt, che mi ha fatto vedere come potevo inserire l'umorismo in un'immagine; Paul Strand, per l'importanza della forma; e poi Andre Kertesz, il cui lavoro cavalcava la linea di confine con il documentario, lui che, in definitiva, mi ha insegnato che la fotografia poteva essere arte.

A.B.: Alla luce del tipo di fotografia che stai praticando negli ultimi anni, penso sia proprio Andre Kertesz, con la sua vicinanza al surrealismo europeo, la personalità più prossima alla tua sensibilità. Penso, non solo al suo gusto per la complessità strutturale della foto, ma anche alla sua capacità di alludere alla fondamentale ambiguità ed inafferra-

bilità dell'immagine. Cosa ne pensi?

Credo che tra tutti i fotografi con cui sono entrato in contatto da giovane, Andre Kertesz abbia esercitato l'influenza maggiore sull'evoluzione del mio lavoro. Ricordo che ogni tanto, quando gli facevo visita nell'appartamento affacciato su Washington Square Park, portavo la mia macchina fotografica nella veranda e cercavo di emulare la sua fotografia. Rammento di aver usato il termine "donchisciottesco" per descrivere il suo lavoro, termine che si è fissato nella mia mente per anni quando fotografavo.

A.B. Per più di un decennio, dalla fine degli anni '60 fino ai primi anni '80, hai praticato fondamentalmente del foto-giornalismo. Cosa fotografavi?

Il mio primo tentativo serio di adoperare una macchina fotografica era rivolto a documentare alcuni importati movimenti storici della fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, e cioè il periodo dei diritti civili, della protesta contro la guerra in Vietnam e della controcultura. C'è stato un momento importante, nel 1973, quando per 6 mesi ho fatto parte della Art Students League di New York e ho iniziato a dipingere. Non mi sono più dedicato attivamente alla pittura fino al 2002, ma il breve periodo newyorchese è stato fondamentale per la mia carriera. Dalla fine del 1973 al 1978 ho fatto l'autostop da Il Cairo a Città del Capo e da Istanbul alla Nuova Guinea, in questo stesso periodo ho pubblicato il mio primo libro, intitolato Boyhood, che riuniva alcuni elementi della fotografia

Andrea Bellini: Roger, you were born in New York in 1950, in a world where contemporary photography was literally all around you. Your mother worked as a picture editor for Magnum, one of the most important photojournalism agencies in the world. And at home, together with a whole series of legendary auteur reportages, I imagine you also saw the work of countless important photographers. Which of them do you think had the most lasting effect on you?

I was very fortunate when I was young because my mother worked at Magnum in the 1960's and at this time she also started one of the first photographic galleries in the United States. As a result I was

introduced at a very early age to some of the most important photographers in the world. Among these were Cartier Bresson, who taught me about the necessity for creating an intense crucial moment; Elliot Erwitt – he showed me how humour could be integrated into an image; Paul Strand – on the importance of using form; Andre Kertesz – who straddled the line of the documentary and who ultimately taught me that photography could be art.

A.B.: In view of the type of photography you've been working on in recent years, I believe that, with his closeness to European surrealism, Andre Kertesz is the personality who's nearest to your approach and sensitivity. I'm not just thinking of his love of the

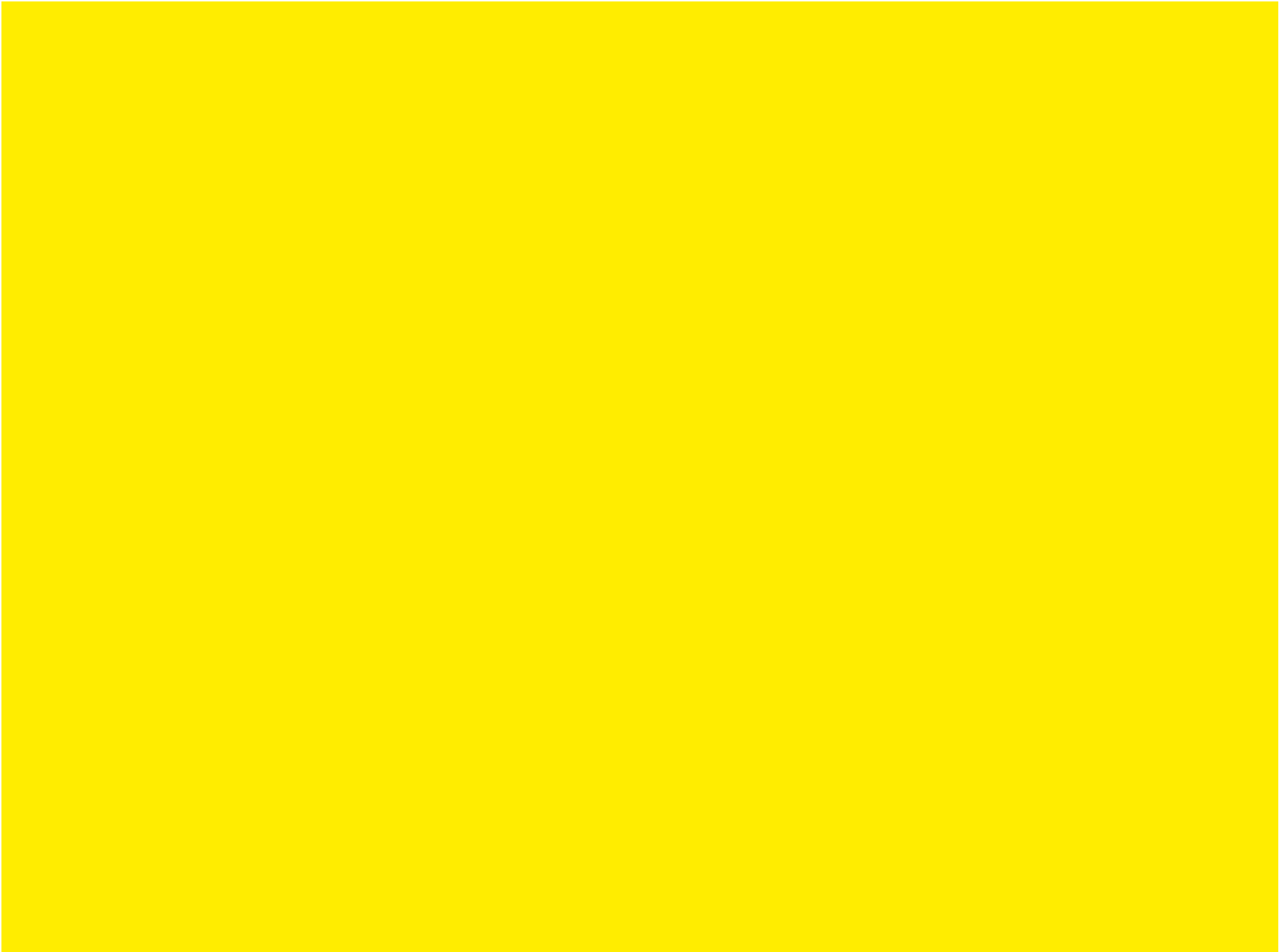
structural complexity of the photo, but also of his ability to allude to the fundamental ambiguity and elusive nature of the image. Is that right?

Of all the photographers that I was exposed to as a young man, I believe Andre Kertesz had the most influence on the evolution of my work. I remember on occasion, visiting him at his apartment overlooking Washington Square Park and bringing my camera onto his verandah and trying to emulate his photography. I recall using the word 'quixotic', to describe this work, and that word stuck in my mind for many years as I photographed.

A.B. For over a decade – from the late 1960s to the early 80s – you were main-

ly involved in photojournalism. What were you photographing?

My first serious attempt at using a camera, was concentrated on documenting certain important historical movements during the late 60's - early 70's, namely the civil rights era, anti Viet Nam protests and the counterculture. There was an important period in 1973 when I joined the Art Students League in NYC for 6 months and started to paint. It was not until 2002, or so, until I engaged actively in painting again, but the short period in New York, was crucial to my career. From late 1973 until 1978 I hitchhiked from Cairo to Cape Town and Istanbul to New Guinea and during this time published my first book entitled Boyhood. This book merged



documentaristica tradizionale con la mia visione personale.

A.B. Dopo il tuo trasferimento in sud africa, dove hai iniziato a lavorare come geologo, il tuo lavoro è cominciato a cambiare: hai smesso di fotografare gente in strada ed hai cominciato ad entrare nelle case, a guardare e studiare gli interni. Perché ? Qual è stata l’origine di questa spinta?

Fino al 1982 quasi tutte le fotografie che ho scattato riguardavano esterni. In gran parte del Sudafrica la luce è estremamente aspra e brillante. Mi sono ritrovato in zone rurali senza aver nulla da fare durante le ore libere, e in quell’ambiente era quasi impossibile fare foto in bianco e nero. Ad un certo punto, per ragioni

che non riesco a ricordare, ho iniziato a bussare alle porte e a entrare nelle case della gente. Dal 1982 a oggi ho realizzato quasi tutti i miei scatti in spazi interni. A livello metaforico, le tematiche protagoniste sono passate dalla documentazione del mondo esterno a quella del mio mondo interiore.

A.B. Ho letto in una intervista che proprio in Sud Africa, nei primi anni Ottanta, hai smesso di utilizzare la più maneggevole 45 millimetri e sei passato ad una Rolleiflex. Immagino che il formato quadrato dell’obbiettivo ti abbia portato a riflettere maggiormente sui valori compositivi e formali dell’immagine. È così? In fondo era proprio l’obbiettivo che utilizzava Paul Strand,

Dopo aver terminato il dottorato di ricerca, nel 1982, mi sono regalato una macchina 6 x 6 Rolleiflex. Il formato mi permetteva di ottenere fotografie molto più particolareggiate, oltre a permettermi di adottare un approccio più meditativo rispetto ai soggetti che fotografavo. Per la prima volta nel corso della mia carriera, ero in grado di raggiungere un alto grado di chiarezza, grana e tonalità. La forma assoluta del quadrato mi permetteva di inquadrare ogni immagine in modo tale che nessuna delle dimensioni dell’immagine potesse sembrare dominante rispetto alle altre. Quando tenevo la macchina all’altezza dello stomaco e mi sporgevo in avanti per vedere il mondo di fronte a me, mi sentivo come se la fotografia che stavo facendo facesse parte del mio corpo.

A.B. Questa serie di fotografie che realizzi in interno confluisce nel primo progetto dedicato al Sud Africa, Drops, Small Town of South Africa (1985), raccolta che hai sempre considerato in assoluto la più importante. Perché?

Ho sempre dichiarato categoricamente che Drops, Small Towns of South Africa è il mio progetto più importante perché ha gettato le basi dei miei lavori successivi. In particolare in quel periodo (dal 1982 al 1986) ho iniziato a usare molto il flash e a realizzare foto prevalentemente di formato quadrato. Inoltre avevo trovato il tipo di soggetto con cui avrei lavorato ancora molti anni e ho identificato e fotografato i temi importanti sui quali mi sarei poi concentrato, come i cavi elettrici, i segni sui muri, le macchie, ecc.

elements of traditional documentary photography with my own personal vision.

A.B. After moving to South Africa, where you started working as a geologist, your work started changing: you stopped photographing people in the street and started entering people’s homes, looking at and studying interiors. Why was that? What drove you to do this?

Up to 1982, nearly all my photographs that I had taken were situated outdoors. The light in most of South Africa is extremely harsh and bright. I found myself in the countryside with nothing to do during my free time as it was almost impossible, in that environment, to take pictures in black and white. At some time, for reasons

that I can’t remember, I began to ‘knock’ on people’s doors and enter people’s homes. From 1982 to the present nearly all my photographs have been taken inside a physical space. On a more metaphorical level, the subject matter has transformed itself from documenting the world outside, to one of my own interior.

A.B. In an interview, I read that it was in South Africa, in the early 1980s, that you stopped using the more manageable 35 millimetre film and moved over to a Rolleiflex. I imagine the square format led you to reflect even more on the compositional and formal values of the image. Is that correct? After all, this was the lens that Paul Strand himself used,

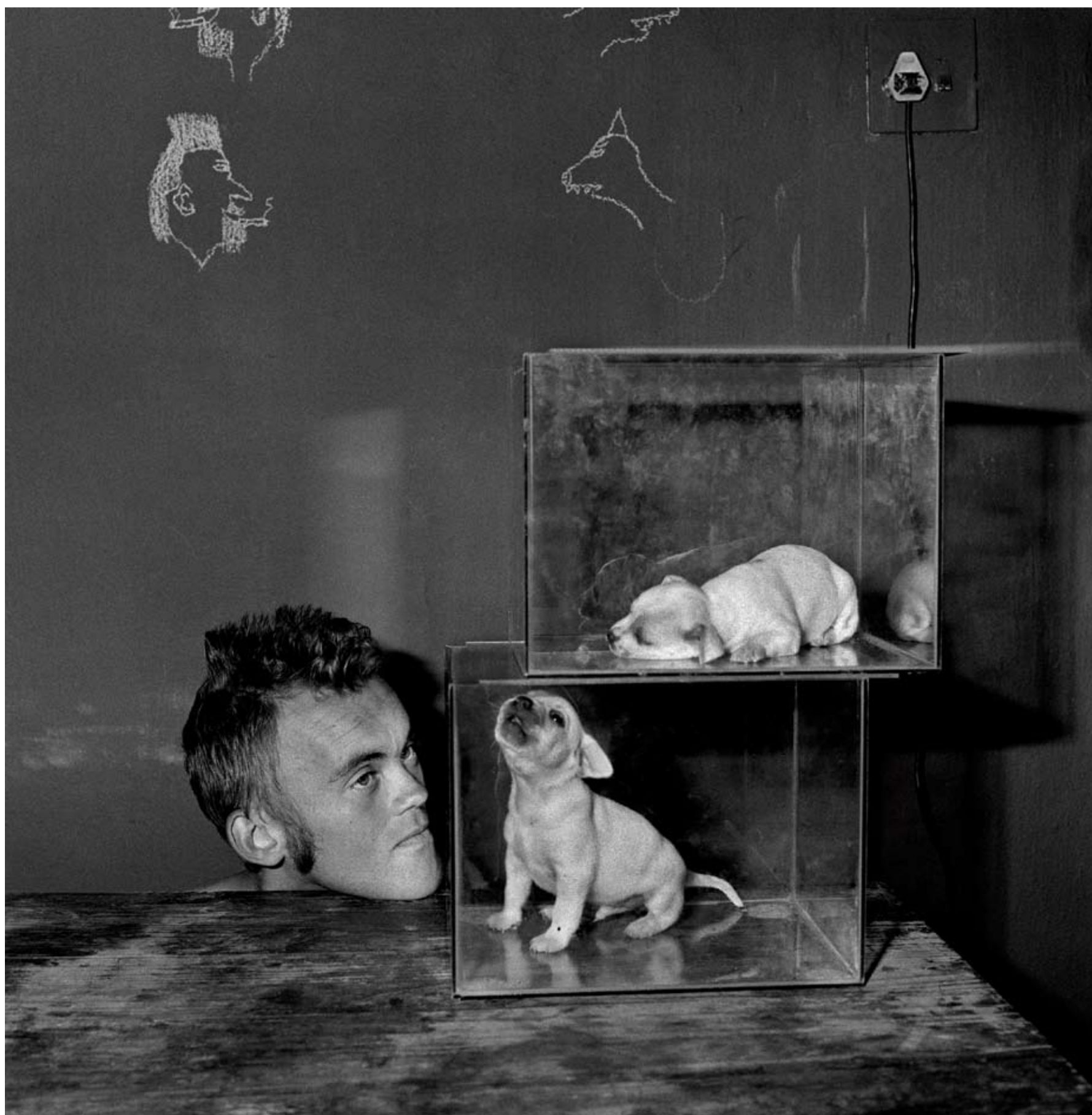
Following completion of my PhD in 1982, I bought myself a present of a 6 x 6 Rolleiflex camera. This format allowed me to attain greater detail in my photographs as well as allowed me to adopt a more particular meditative approach towards the subjects that I was photographing. For the first time in my career, I was able to obtain a high degree of clarity, texture and tone. The absolute form of the square allowed me to frame each image in such a way that no one dimension of the image can be seen to dominate the other. When I held the camera close to my stomach and leaned over the camera to view the world in front of me, it felt as if the photograph I was taking was part of my whole body.

A.B. The series of photos you made in interiors became part of your first project devoted to South Africa, Drops, Small Town of South Africa (1985), a collection you’ve always considered by far the most important. Why is that?

I’ve always categorically stated that Dorps, Small Towns of South Africa was my most important project, as it laid the foundation for my later work. In particular during that period (1982 to 1986), I began to use flash extensively and to shoot predominantly with a square format. Moreover, I found the type of subject that I would work with for many years and identified and photographed the important motifs that I would concentrate on such as wires, marks on the wall, stains, etc.

Cuccioli in acquari

Puppies in fishtanks
2000



Ritratto di una ragazza che dorme

Portrait of sleeping girl

2000



A.B. Il tuo terzo libro, Platteland: Images from Rural South Africa (1994), viene accolto con molto astio sia dal pubblico bianco che dalla stessa comunità artistica sudafricana. Sei stato accusato di speculare sulla disperazione di un gruppo di emarginati, tutti di pelle bianca, in evidenti condizioni di disagio economico e psicofisico. Perché questa reazione così dura? Sei stato anche minacciato di morte vero?

Quando Platteland: Images from Rural South Africa è stato pubblicato per la prima volta nel 1986, l’ostilità che ha suscitato in Sudafrica mi ha molto colpito. Per me [la fotografia] era un hobby e tenevo buoni rapporti con le persone che ritraevo. Ci avevo messo otto anni per dare forma a questo progetto, e avevo veramente tenuto quelle fotografie per me. Poi, all’improvviso, sono diventato soggetto di documentari internazionali e oggetto di forti critiche in Sudafrica, mentre da altrove giungevano grandi lodi. È stato un periodo molto, molto intenso e difficile della mia vita, perché non ero abituato ad essere al centro dell’attenzione in quel modo. Si è trattato di un periodo di grandi cambiamenti nella storia del Sudafrica e la popolazione bianca era molto incerta della propria identità. Ad un tratto ho realizzato un libro che mostrava che la società dei bianchi non era all’altezza dell’immagine di se stessa che aveva proposto. Il libro era interessante perché quest’aspetto del Sudafrica bianco non era mai stato documentato prima. All’estero fu una rivelazione e allo stesso tempo molti sudafricani si sentirono a disagio. Penso che la questione dello sfruttamento sia la questione più complessa,

difficile ed enfaticizzata della fotografia. Sotto diversi aspetti è molto difficile capire perché quello che facevo venisse definito “sfruttamento”, mentre non viene definito allo stesso modo ciò che vediamo in TV o nei giornali tutti i giorni. Tutti siamo sfruttatori, in un modo o nell’altro. È abbastanza facile proiettare le nostre paure sugli altri e allontanarci da ciò che facciamo in quanto esseri umani su questo pianeta. Penso che nella maggior parte dei casi la gente fugga da se stessa.

A.B. Eppure più che un reportage etno-antropologico sul sud africa, a me sembra che attraverso Platteland tu voglia raccontare qualcosa sulla condizione umana in generale, sulla sua natura, sulla sua psicologia. Insomma c’è qualcosa di universale in Platteland...

Credo che le mie fotografie abbiano un significato eminentemente psicologico. Le immagini rappresentano uno stato mentale che in definitiva è emanato dalla mia psiche. Non mi sono mai considerato un fotoreporter o un fotografo orientato politicamente. Ritengo che i maggiori cambiamenti politici siano in realtà psicologici e che se le mie fotografie trasformano la psiche delle persone che le guardano, allora sono riuscito a modificare la loro coscienza politica. In Plattenland le fotografie riguardavano la condizione umana piuttosto che quella sociale di un gruppo di bianchi poveri in Sudafrica. Le immagini di questo libro descrivevano un senso universale di emarginazione, alienazione e incapacità di far fronte al caos che ci circonda. Il motivo per cui queste foto hanno ancora un significato per chi non sa nulla della storia del Sudafrica è che chi le

osserva ha l’impressione che l’immagine rifletta un aspetto di se stesso.

A.B. Nella seconda metà degli anni Novanta la grottesca galleria di personaggi che comprare in Platteland comincia ad interagire con te, ad animarsi, a giocare sempre più spesso con alcuni animali domestici. Come avviene questo passaggio?

Sono assolutamente convinto che i “grandi passi” discendano dai piccoli passi e che i mutamenti che emergono dai miei lavori da Plattenland a Outland abbiano avuto luogo per gradi. Occasionalmente ho realizzato immagini che mi hanno proiettato in un luogo nuovo, dove non ero mai stato prima; sono queste le immagini pionieristiche.

A.B. Il tuo quarto libro, Outland (2001), rispetto a Platteland, rivela un impianto formale più complesso, ed anche un diverso spessore psicologico. È impressionante la relazione che riesci a stabilire tra gli esseri umani e gli animali domestici. Attraverso un sottile studio di corrispondenze e rimandi formali riesci a creare anche una strana relazione psicologica tra i due...

In Outland le mie fotografie non hanno nessuno degli aspetti documentaristici che potrebbero scorgersi in Plattenland. In generale, si tratta di scene preparate ad arte che esemplificano l’assurdità e l’alienazione umana e le innalzano ad estetica teatrale. La relazione tra le persone che fotografo e gli animali è complessa e sfaccettata, analogamente alla relazione che intercorre tra la società contemporanea e la natura. In alcune delle mie fotografie

esiste un legame molto forte e stretto tra gli animali che vi appaiono e i soggetti con cui possono convivere o a cui possono appartenere. In altri casi, si ha un antagonismo maggiore, per cui gli esseri umani cercano di controllare la vita degli animali sotto ogni aspetto e li considerano mezzi da sfruttare in base ai propri bisogni. In linea di massima sono convinto che la relazione tra persone e animali sia di tipo antagonistico. In altre parole, per gli esseri umani è fondamentale percepire la natura/gli animali come una minaccia, un fenomeno da cui devono guardarsi e proteggersi piuttosto che qualcosa da coltivare spiritualmente.

A.B. Attorno alla fine degli anni Novanta la tua fotografia tende a perdere ogni aspetto documentaristico e a divenire sempre più fatto compositivo, architettura formale, discorso mentale. Perché l’aspetto formale è così importante per la tua fotografia?

Pur avendo incontrato un grande numero di fotografi, devo dire che sono rimasto colpito dalla generale mancanza di interesse e comprensione “formale”. Una fotografia è un oggetto bidimensionale, come un quadro, e di norma deve attenersi alla lunga tradizione di regole che riguardano la composizione e la struttura estetica. Secondo me cercare di sottrarsi a un tale dettato è alquanto problematico. Una fotografia andrebbe pensata come qualcosa di organico e vivo. Il corpo in natura non contiene nulla di casuale. Tutte le sue parti condividono lo stesso scopo e si integrano reciprocamente. Se qualcosa va storto, è il corpo intero a soffrirne. Lo stesso avviene in un’immagine fotografica.

A.B. Your third book, Platteland: Images from Rural South Africa (1994), was received with considerable hostility by the white public but also by the South African art community. You were accused of speculating on the desperation of a group of marginalised people – all of them whites – in an evident state of economic and psychophysical hardship. Why was their reaction so harsh? You also received death threats, didn’t you?

At the time when Platteland: Images from Rural South Africa was first published in 1986, I was shocked by the hostility it aroused in South Africa. I had been doing this [photography] as a hobby and I had a good relationship with the people I photographed. This project had taken eight years to create and I had really kept these photographs to myself. Then, all of a sudden, I became a subject of international documentaries and a lot of very sharp criticism in South Africa, as well as a lot of praise from people in other places. So it was a very, very intense and difficult period in my life because I wasn’t used to being on a stage like this. It was a period in South African history of great change and the white population was very insecure about their identity. All of a sudden I produced a book that showed white society that was not up to par with the image it had projected of itself. This book was of interest because that aspect of white South Africa had never been documented before. It was a revelation for people outside South Africa, and, at the same time made a lot of people in South Africa uncomfortable. I think the issue of exploitation is one of the most complex, difficult and over-em-

phasised issues in photography. In many ways it is very difficult to understand why what I did was called ‘exploitation’ and what we see on TV and in the newspapers everyday is not. We are all exploitive in some way or other. It’s quite easy to project our own fears onto others and walk away from the things we do as a human beings on this planet. So at the end of the day, I think people are on most occasions usually running away from themselves.

A.B. And yet more than an ethno-anthropological reportage on South Africa, it seems to me that in Platteland you wished to make a statement about the human condition in general, and about its nature and psychology. In other words, there’s something universal about Platteland...

I believe that my photographs are fundamentally psychological in meaning. The pictures depict a psychological state of mind ultimately emanating from my own psyche. I have never considered myself a photo journalist or a politically orientated photographer. It is my opinion that the most political transformations are psychological and that if my photographs transform the psyche of the people who view them then I have altered their political consciousness. My photographs in Platteland were more about the human condition than the social condition of a group of poor white people in South Africa. The images in this book depicted a universal sense of marginalisation, alienation and inability to cope with the chaos that exists around us. The reason that these photographs still have meaning to people who know nothing about South African history is that my viewers feels that

an aspect of themselves is being reflected in the image.

A.B. In the second half of the 1990s, the grotesque gallery of characters we see in Platteland starts to interact with you, coming to life, and increasingly often playing with pets. How did this shift take place?

I am a great believer that little steps ‘make big steps’ and that the transformations that you see in my work from Platteland through to Outland occurred gradually. On occasion, I have created images that have left me in a new zone, a place that I’ve never been before; these are the pioneer images.

A.B. Compared with Platteland, your fourth book, Outland (2001), reveals a more complex formal approach, and also a different psychological depth. The rapport you manage to establish between human beings and pets is quite stunning. Through a subtle study of parallels and cross references, you are able to create a strange psychological relationship between them...

My photographs in Outland contain none of the documentary aspects that might be seen in Platteland. Generally speaking they are staged scenes in which human absurdity and alienation are exemplified and brought into a heightened theatrical aesthetic. The relationship between the people I photograph and the animals is multi-dimensional and complex, not unlike the relationship that exists in contemporary society between itself and nature. In some of my photographs there is a very close and

deep bond between the animals in the picture and the subjects that may own or live with particular animals.

In other cases, the relationship is more antagonistic in which the humans try to control every aspect of the animal’s lives and see the animals as a means by which they can exploit their own needs. Generally speaking, I believe that the relationship between man and animals is antagonistic. In other words, it is fundamental to human nature to perceive nature / animals as threatening and a phenomenon that they must protect or guard themselves against rather than something to spiritually nurture.

A.B. Towards the end of the 1990’s, your photography tends to lose its documentary approach and becomes increasingly a matter of composition, formal architecture, and mental interaction. Why is the formal aspect so important for your photography?

Among a significant number of contemporary photographers I have met, I have been amazed by their lack of ‘formal’ understanding and interest. A photograph is a two dimensional object, like a painting, and generally must comply to the long established rules related to composition and aesthetic structures. In my opinion, to attempt to escape from these dictums is quite problematic. A photograph should be thought of as something organic and alive. In nature nothing in the body is there haphazardly. All parts share a common purpose and integrate with all the other parts. When one thing goes wrong, the whole body suffers. It is the same in a photographic image.

A.B. In Shadow Chamber, progetto che raccoglie una serie di fotografie che hai realizzato tra la fine degli anni Novanta ed il 2005, tu sembri ormai inventare come potrebbe inventare un pittore: queste immagini in fondo non riguardano più né un luogo, né un soggetto, non documentano nessuna situazione specifica se non il tuo discorso interiore, il tuo immaginario più profondo. Insomma Shadow Chamber sembra innanzitutto un luogo della mente, paradossale e surreale come può esserlo un sogno. Come nascono questi lavori? Fai molti scatti prima di scegliere quello giusto?

Non pianifico quasi mai una fotografia prima di arrivare sul luogo in cui lavorerò. Una foto è il risultato della complessa interazione tra la mente e il mondo fisico esterno. Sta alla mia immaginazione concepire, rendere coerenti e ottenere immagini intense, complesse e durevoli. Le mie fotografie sono composte letteralmente da migliaia e migliaia di decisioni consapevoli e inconsapevoli, e consistono in migliaia e migliaia di parti. La maggior parte degli osservatori non riesce a cogliere quest'idea, ma in fondo una fotografia non è in alcun modo diversa da qualsiasi altra forma artistica. Per me è impossibile prevedere come si porrà il mondo davanti alla macchina fotografica in un dato momento, più veloce in un batter di ciglia. Non esistono due foto identiche poiché il messaggio più profondo della fotografia è che il tempo non può ripetersi. Di conseguenza, per me, è inutile pensare che si possa prevedere l'evoluzione di una foto, dunque mi avvicino a ogni immagine a mente sgombra.

A.B. Molti dei disegni e dei graffiti che compaiono in Shadow Chamber sono in parte realizzati da te. Perché hai deciso di intervenire sui muri? Di aggiungere qualcosa a quanto già trovavi sul luogo...

L'inserimento di disegni e graffiti nelle mie fotografie ha aggiunto un'altra dimensione al significato del mio lavoro; i lavori hanno iniziato a includere aspetti propri della pittura e della scultura. Attraverso questa interazione, sono stato in grado di espandere la mia visione del mondo esteriore e interiore. Gli oggetti scultorei e i disegni aggiungono un particolare livello di significato e complessità all'opera. È il mio stile e la mia visione personale e credo veramente che sia qualcosa a se stante nella fotografia contemporanea. In definitiva, fotografando il mondo attraverso l'obiettivo, trasformo una forma di realtà in un'altra. Il risultato finale è la realtà fotografica. Se intervengo su un muro o cambio la luce, avvicino un oggetto ad un altro, faccio un passo indietro o sollevo la macchina, trasformo il mondo a beneficio dell'obiettivo.

A.B. Nella raccolta successiva, Boarding house, la tua ultima pubblicazione, il volto umano tende a scomparire completamente, mentre il ruolo della componente pittorica e scultorea assume un'importanza centrale. Sembra che il tuo obiettivo sia quello di creare un complesso sistema di segni e simboli, dei "manufatti visivi" estremamente articolati, il cui significato deve spingersi molto al di là della spiegazione letterale dell'immagine. È così? Cerchi questa complessità? Non temi però che in qualche caso la tua fotografia pos-

sa apparire eccessivamente ragionata, troppo costruita?

Il mio scopo ultimo è creare fotografie che riflettano forme semplici e significati complessi, che contengano metafore profonde e ambigue. Spesso lo spettatore vorrebbe che dicessi che una data opera riguarda una cosa piuttosto che un'altra e io spiego che non posso necessariamente spiegare il significato del mio lavoro. Per me le opere migliori e più stimolanti sono quelle che non capisco del tutto. È molto importante per me che chi osserva non sia in grado di arrivare al cuore dell'opera. La fotografia è un linguaggio visivo e spesso le parole non sono in grado di dare le spiegazioni più appropriate a una simile realtà.

A.B. Credo in effetti che il valore più alto del tuo lavoro debba essere individuato nella tua capacità di esplorare - dell'immagine fotografica - il polisenso, l'ambiguità e l'inafferrabilità. Cosa stai fotografando oggi? Qual è il prossimo passaggio?

Per tutta la mia carriera come fotografo ho sempre cercato di concludere ogni mio progetto con un libro. In questo periodo sto lavorando su due tematiche. Una ha a che fare con uccelli in un ambiente estremamente strano, complesso e nebuloso, mentre nell'altra affronto una versione molto più astratta della realtà, concentrandomi sul disegno, sulla pittura e sullo spazio bidimensionale. Entrambi i progetti rappresentano l'ideale continuazione dello stile che caratterizza il mio lavoro.

A.B. In Shadow Chamber, a project that consists of a series of photographs you took between the late 1990s and 2005, you seem to be inventing, rather like the way a painter might invent: basically, these images concern neither a place, nor a subject, and they don't document any particular situation other than your own inner discourse - your own profound world of the imagination. What I mean is that Shadow Chamber seems to be first and foremost a place of the mind, as paradoxical and surreal as a dream might be. How do these works originally come about? Do you take many shots before choosing the right one?

I almost never preconceive of a photograph prior to my arrival in the place that I will work. A photograph is a complex interaction between one's mind and the exterior physical world. It is the job of my imagination to conceive, to make coherent and create intense, complex, lasting images. My photographs are literally made up of thousands and thousands of conscious or unconscious decisions and consist of thousands and thousands of parts. Most people viewing photography do not appreciate this concept, but ultimately, a photograph is no different than any other art form. It is impossible for me to predict how the world in front of my camera will bind together in a moment of time, usually faster than one can blink. There is almost no such thing as two identical photographs as the most profound statement that photography makes is that time cannot repeat itself. Consequently, for me it is futile to believe one can predict the evolution

of a photograph and therefore I approach each image with an open mind.

A.B. Many of the drawings and graffiti that appear in Shadow Chamber were made in part by you. Why did you decide to intervene on the walls? Adding to something that was already there...

The introduction of drawing and graffiti into my photographs added another dimension of meaning to my work; works started to incorporate aspects of painting and sculpture. Through this interaction, I have been able to expand my vision of the world inside and outside of me. The sculptural objects and drawings, add a peculiar level of meaning and complexity to the work. It is a style and vision that is my own and I truly think it's quite separate from anything in photography at this point in time. Ultimately, by photographing the world through a camera I am transforming one form of reality into another. The end result is a photographic reality. Whether I intervene on a wall or if change the lighting, move one object to the next, step backwards or lift the camera, I am transforming the world for the camera.

A.B. In the subsequent collection, Boarding House, your most recent publication, the human face tends to disappear completely, while the painting and sculptural component becomes of key importance. It seems that your aim is to create a complex system of signs and symbols, and of highly complex visual artefacts, the meaning of which goes far beyond the literal explanation given by the image. Is that the case? Do you

actively seek this complexity? Aren't you afraid that in some cases your photograph might appear to be too well thought-out - too artificial?

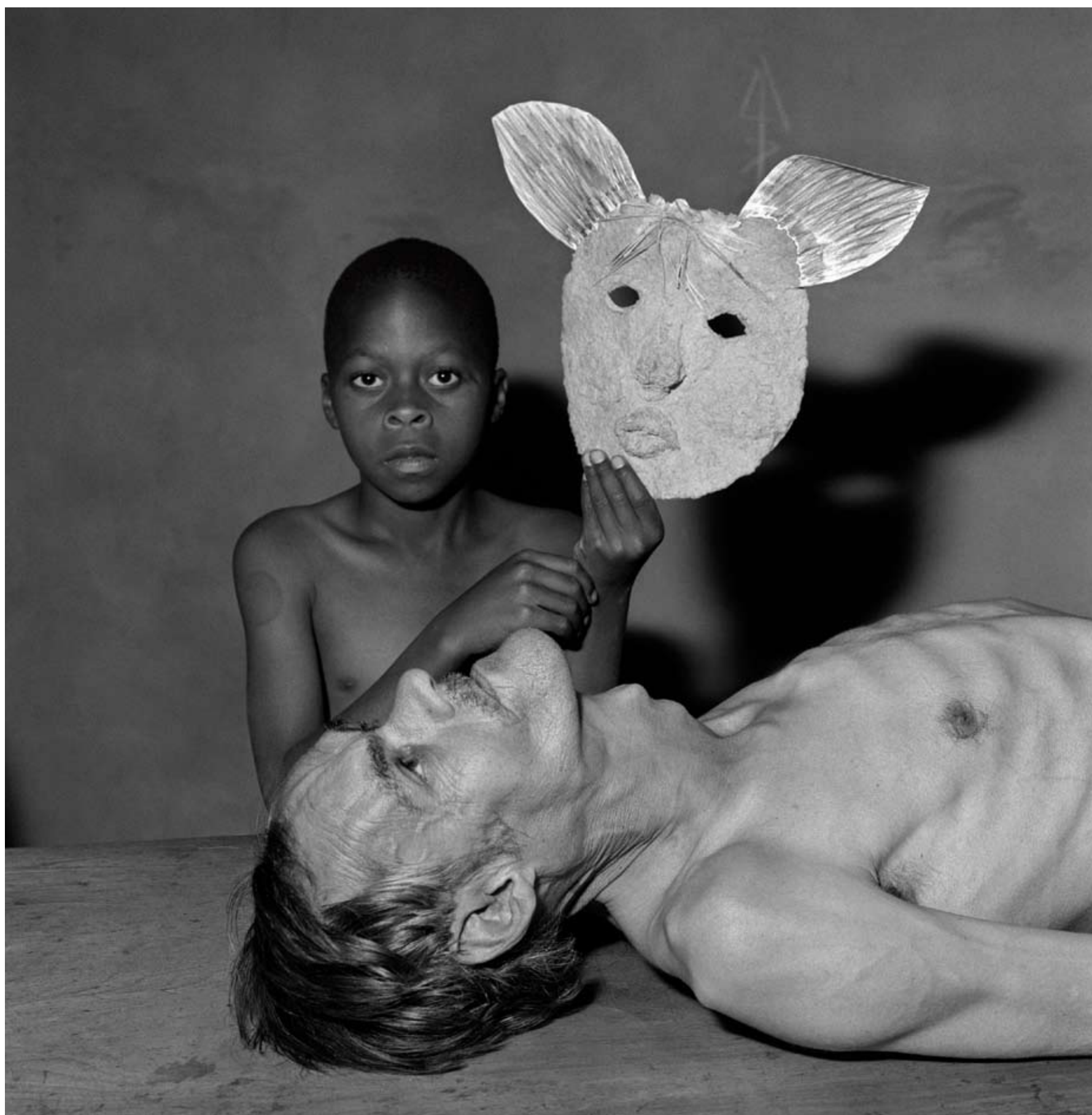
My ultimate aim is to create photographs that reflect simple form and complex meaning, containing deep ambiguous metaphors. Often viewers would like me to say that the work is about one thing or the other and I explain that I can't necessarily explain the meaning of my own work. For me, my best and most challenging works are the ones that I don't understand completely. It is quite important to me that the viewer can't get to the core of this work. Photography is a visual language, and, words are often not able to provide appropriate explanations to this reality.

A.B. Actually, I do believe that the highest value of your work is to be found in your ability to explore the multiple significance, the ambiguity, and the illusiveness of the photographic image. What are you photographing at the moment? And what will you be moving on to next?

My goal through my photographic career has always been to produce books from my ongoing projects. At this point in time I am working on two themes. One dealing with birds in a very strange, complex, nebulous environment, and the other a much more abstracted version of reality which focuses on drawing, painting and two dimensional space. Both of these projects, are significant amplifications of the style that characterises my work.

Tommy, Samson e una maschera

Tommy, Samson and a mask
2000



Testa dentro una maglietta

Head inside shirt
2001



Uomo carponi

Crawling man
2002



Oca con un braccio

One arm goose
2004



Frammenti

Fragments
2005



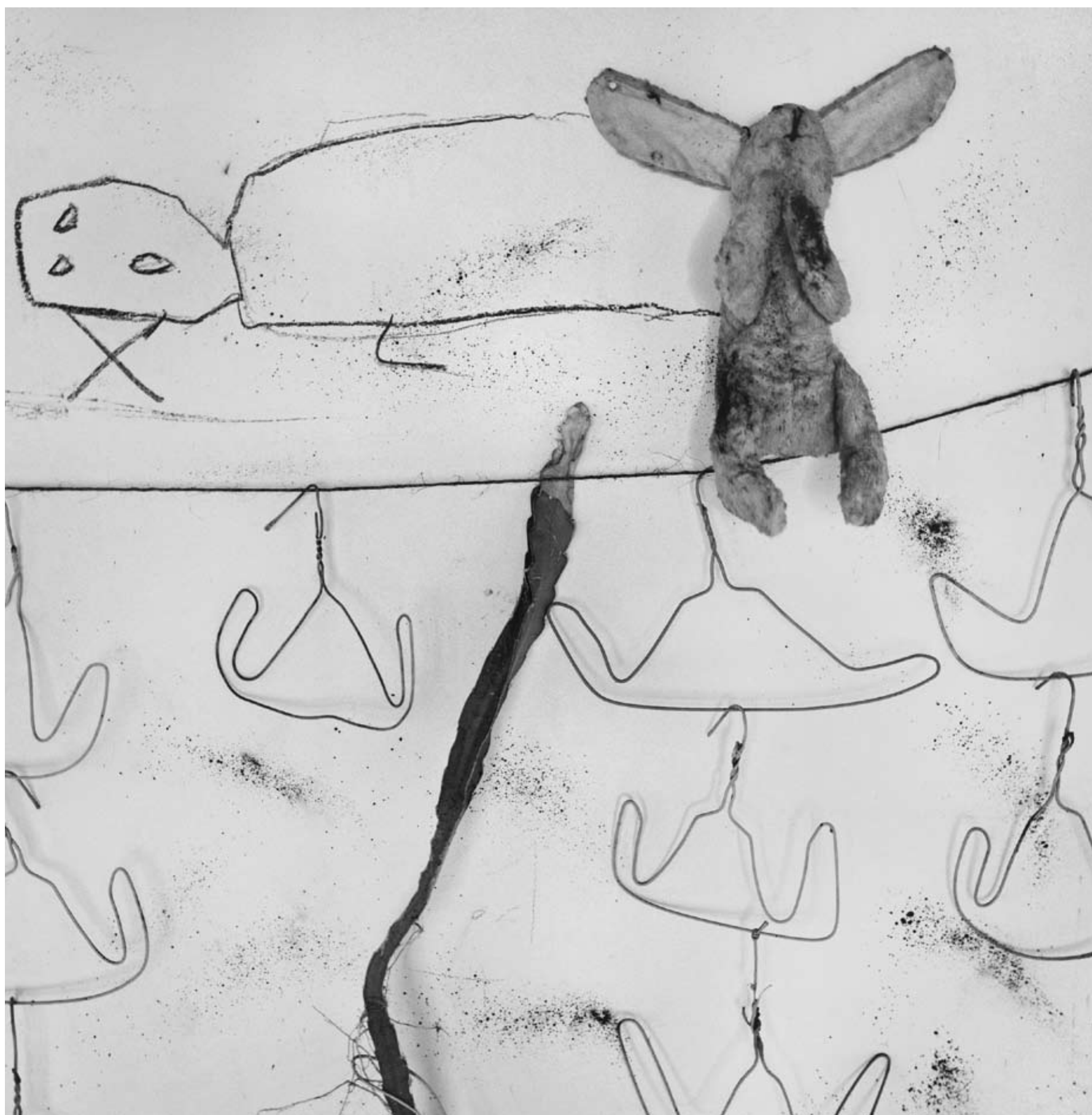
Mimetismo

Mimicry
2005



Filo da stendere

Washing line
2005



Culmine

Culmination
2007



Pensionato

Boarding house
2008

In quarta di copertina:
Twirling wires
2001

Back Cover:
Cavi aggrovigliati
2001





Ritratto di Roger Ballen
Roger Ballen portrait

Nato a New York nel 1950, Roger Ballen vive e lavora da quasi trent'anni a Johannesburg, Sudafrica. Tra il 1982 e il 2008 ha realizzato diverse serie di lavori, evolvendo nel corso del tempo dal fotogiornalismo ad una visione artistica unica nel suo genere. Questa mostra documenta lo sviluppo del suo stile con il quale ha dato un importante contributo alle arti visive. Il lavoro di Ballen è stato esposto nei più importanti musei e fondazioni di tutto il mondo ed è conservato in diverse collezioni permanenti, tra le quali: Centre Georges Pompidou di Parigi, Victoria and Albert Museum di Londra ed il Museum of Modern Art di New York.

Born in New York City in 1950, Roger Ballen has lived and worked in Johannesburg, South Africa for almost 30 years. During this period from 1982 to 2008 he has produced many series of works which has evolved from photo-journalism to a unique artistic vision. This exhibition tracks the development of his style which has made an important contribution to the visual arts. Ballen's work has been shown in important institutions throughout the world and is represented in many Museum Collections such as Centre Georges Pompidou, Paris, Victoria and Albert Museum, London, and Museum of Modern Art, New York.

