

1. Naoya Hatakeyama: sotto l'estremità della terra

Il negativo e il positivo. Il vuoto e il pieno. Il peso e la sospensione nell'aria. Lo scatto inteso sullo stesso piano di un detonatore di dinamite, visto come una "escavazione del futuro", dove la macchina fotografica agisce come uno strumento di estrazione.

In *Lime Hills* (1986-1991), Naoya Hatakeyama osserva le cave e le città come immagini negative e positive di una realtà unica, pensando anche a correlazioni analogiche con il medium fotografico. Le cave mostrano la sottrazione della materia dal corpo della natura, l'atto di rimuovere che delinea altre forme, trasformazioni del paesaggio. Le esplosioni e le escavazioni causate dall'uomo determinano un'azione che cambia l'aspetto delle cose e induce lo sguardo dello spettatore a testimoniare le conseguenze della sparizione di metri cubi dai luoghi originari. Ciò che rimane delle esplosioni ripetute si sovrappone a tutto ciò che non c'è più. Ciò che è stato portato via va inteso come l'invisibile di ciò che ora è possibile vedere, cioè le montagne spolpate, il vuoto della roccia scavata, la sua memoria. La pietra calcarea estratta dalla cava è l'ingrediente principale del cemento, la risorsa minerale più abbondante del Giappone, materia prima dell'ambiente costruito, delle strutture create dall'uomo. *Lime Hills* rimanda contemporaneamente alla tradizione pittorica romantica del sublime, alla ricerca incessante di materie prime per lo sviluppo moderno, al rapporto tra industria umana e ambiente naturale. Possiamo considerare la montagna depredata del suo materiale come una scultura di sottrazione, una visione di ciò che era nascosto precedentemente, vuota dall'utero interno, un vuoto che mostra la sua forma attraverso ciò che resta. Il vuoto e l'assenza rendono visibile ciò che era nascosto e che ora emana un'assenza presente. Con la serie *Blast* (1995), l'artista affronta il tema della sistematizzazione distruttiva umana del paesaggio naturale, attraverso un viaggio esplorativo nelle cave di calcare in Giappone, catturando in fotografia e video la detonazione e altre procedure di escavazione che permettono l'estrazione della pietra calcarea.

Le immagini delle esplosioni rendono visibile l'impatto del comportamento umano sul mondo naturale. Anche la detonazione della dinamite per estrarre la pietra calcarea è correlata (come metafora o correlativo oggettivo) al clic della macchina fotografica, al momento della cattura di una manifestazione della realtà. In *Underground* (1999), Hatakeyama esplora le profondità della pancia di Tokyo, i tunnel attraversati dal fiume Shibuya, rivelando gli ecosistemi della rete fognaria della città, non visibili dalla quasi totalità della popolazione; in *Ciel Tombé* (2007) i soggetti sono i resti delle cave di calcare in decomposizione sotto Parigi, le tracce dei crolli, la luce del mondo quotidiano

in superficie, che penetra anche sottoterra; nell'inverno del 2003 scattò fotografie abbaglianti della miniera di carbone della Vestfalia (*Zeche Westfalen I/II Ahlen*, 2003-2004), viaggiò attraverso terre incolte della Renania e indagò quella realtà partendo dalle strutture industriali abbandonate, dalle fabbriche distrutte con la dinamite, da un capannone che sembra sospeso a mezz'aria al momento della sua demolizione; nel 2009-2010 fotografò le terre desolate, montagne artificiali composte da rifiuti prodotti dallo sfruttamento del carbone nel bacino minerario del Nord Pas-de-Calais. Il lavoro fotografico è un'indagine ininterrotta e rigorosa sulle relazioni conflittuali tra uomo e natura. I suoi soggetti non sono mai semplicemente paesaggi, ma allo stesso tempo riflessioni o echi di qualcos'altro: le cave di calcare appaiono come processi scultorei all'aperto nella trasformazione del paesaggio naturale, depredate per alimentare l'insaziabile crescita della città di Tokyo. Eventi scultorei sono presenti anche nella serie *Blast* (2005), dove Hatakeyama utilizzò telecamere telecomandate e ad alta velocità per documentare esplosioni in una cava aperta di calcare, le operazioni di esplosione del calcare, inquadrando il momento dell'impatto devastante, la Terra mentre subisce un cambiamento nei momenti della scarica esplosiva, in cui i massi sono sospesi in aria e le particelle di pietra e fumo formano sculture effimere, fissate nello scatto, all'interno dello scenario degli ultimi secondi di vita di un paesaggio transitorio. Queste immagini testimoniano l'interrelazione tra la violenza compiuta al paesaggio rurale dall'estrazione e lo sviluppo urbano rapido in Giappone, intesi come due processi intrecciati, due livelli sovrapposti, sempre nel rapporto tra positivo e negativo, a grande distanza dalla tradizionale celebrazione giapponese del paesaggio come espressione di identità nazionale e unità spirituale: l'immanenza della città futura è contenuta nei processi di estrazione, dipende da ciò che esiste sotto la superficie, nel rapporto tra ambiente rurale e costruzione urbana. Queste immagini del calcare in esplosione riflettono un desiderio di distruzione, profondamente radicato nella coscienza umana.

2. La via negationis – Andrea Botto

Andrea Botto indaga i temi della distruzione in atto attraverso un'operazione esplosiva e il riferimento agli effetti successivi al processo che innesca una trasfigurazione sospensiva, anche attraverso altri metodi estensivi, ricerche, applicazioni, derive. È interessante contemplare concettualmente il silenzio impresso nelle sue fotografie di un'esplosione. L'assenza di rumore è insita in ogni immagine, ovviamente, ma quando il soggetto è legato a ciò che esiste come contrasto al silenzio, la lettura dell'opera diventa più acuta. Il fragore è lasciato all'immaginazione dell'osservatore, nel senso che a livello sonoro l'esplosione nel paesaggio viene catturata nella sua sospensione perenne, come una pausa tra l'attivazione del detonatore, la manifestazione della scultura effimera composta di fumo e ciò che segue nella direzione della quiete e della dissipazione della nube solforosa. L'artificio della dinamite è un correlativo oggettivo del "booming" fotografico (con più intensità rispetto al "shooting"), non nel senso letterale,

ma in ciò che prende forma dopo l'esplosione. In quel dopo, lasciamo che lo spettatore comprenda, c'è parte della carica esplosiva dell'immagine, quella trattenuta, la sua apparizione agli occhi di chi sa osservare la traccia che segue il rumore. Cosa risiede nel processo dell'esplosione? Nell'osservare la nube di fumo e il tempo in cui si è formata dopo il fragore, il suo librarsi nell'aria, il tempo sospeso sta nella metamorfosi della materia e nell'esplosione della sua durata. Qui vorrei fermarmi senza tempo nella *via negationis*, o nel metodo negativo di indagine, per provare a definire la realtà proposta dalle immagini di Botto partendo solo dal suo opposto, o meglio da ciò che rimane dopo il picco del rumore. Questo percorso ha senso se identifichiamo la valorizzazione del limite o confine, che si trova tra il linguaggio visivo (nell'occorrenza temporale di un'esplosione) e l'estensione verso una presenza acustica (consideriamola anche nel senso scultoreo che assume dopo il fragore), presente nella fotografia ma che deve necessariamente essere immaginata dall'osservatore, permettendo all'onda d'urto che proviene dal silenzio dell'immagine di proseguire dentro sé stessa. La teologia negativa che ho evocato per assenza in qualche modo ci consente di circoscrivere l'immagine stessa, di disinnescare il solo fusibile del visivo, anche se l'intento reale è quello di estendere lo scatto fotografico verso questioni sonore. In questa intenzione estensiva si attiva la consapevolezza di un limite, cioè affinché il linguaggio fotografico si apra verso quello uditivo, che necessita di un osservatore preparato ad accogliere, ospitare e far esplodere l'azione contenuta nella fotografia dentro di sé. E qui torniamo ancora una volta alla *via negationis*, a un pensiero logico-formale di tipo negativo, alla dimostrazione per assurdo. Il silenzio che segue il fragore stesso non è nemmeno mostrato nell'immagine. In qualche modo suggerisce qualcosa che resta nascosto nei cortocircuiti del tempo fotografico. Il botto elimina momentaneamente, nella sua apparizione, ogni realtà di silenzio? All'interno del perimetro bidimensionale dell'immagine fissata nella stampa, la scultura effimera tridimensionale (il fumo causato dall'esplosione) elimina la successiva dissipazione delle sue forme nebbiose, o meglio quell'evanescenza che ha continuato ad agire nella realtà dopo lo scatto fotografico che ha catturato l'esplosione.

E qual è il rapporto tra le esplosioni e il paesaggio in cui avvengono? Il paesaggio viene usato per innescare una discussione accesa attraverso la fotografia? Per l'artista, il soggetto delle esplosioni è un pretesto per mettere in discussione le possibilità del mezzo e accendere la miccia dell'immaginario, che è il detonatore posto nella mente dell'osservatore? Nella lunga ricerca di Botto sull'uso degli esplosivi emergono diversi aspetti: il rapporto minatore/fotografo, l'estensione del mezzo fotografico verso pratiche performative, gli effetti dell'attesa durante la preparazione dell'evento esplosivo, il climax finale, il rapporto tra istante decisivo e apertura evocativa degli aspetti sonori presenti nell'immagine, l'apertura ai meta-narrazioni dei manuali scientifici, la chimica dei materiali utilizzati nell'atto distruttivo, la dimensione e i processi degli eventi pirotecnici, le implicazioni filosofiche e concettuali sul tempo, la casualità e

l'irrevocabilità di un processo articolato che, una volta innescato, non può essere fermato, la capacità della fotografia di essere allo stesso tempo finestra e specchio.

Il paesaggio inteso come performance. L'artista indaga il sottile confine tra l'ordine naturale e il paesaggio modificato o distorto dalle esplosioni, le metamorfosi della crosta terrestre, le connessioni tra il mondo superiore e la dimensione sotterranea. Vengono in mente le suggestioni legate alle esplosioni dell'architetto Gilbert Clavel, che nel 1925 scavò la roccia con la dinamite per costruire la sua piramide troncata, sottraendo materiali ed energia dalle viscere della terra per elevarli in direzione della verticalità, verso lo zenit del cielo. Botto ha utilizzato l'interno del Brenner Base Tunnel e ha reso visibile la montagna in fase di scavo, dove parte del materiale di risulta ritorna nello stesso tunnel sotto forma di spritz beton o nei moduli di calcestruzzo armato assemblati che costituiscono la volta della galleria ferroviaria. Ha rivolto la sua attenzione agli sprint nel tunnel, ai movimenti d'aria che risalgono la galleria cercando vie d'uscita, alle registrazioni delle tracce della miccia detonante, ai fuochi come lampi nel mondo ctonio. Ogni sprint corrisponde a un modo di avvicinarsi all'immagine agognata, attraverso margini di incertezza e componenti irrazionali, casualità e indeterminatezza, posizioni e tempi di scatto sia della macchina fotografica sia delle luci artificiali presenti sulle pareti laterali della galleria.

Oltre alla struttura progettuale e alla previsione del risultato finale, Botto è interessato al potenziale plastico dell'immagine nel tentativo di restituire l'esplosione come una scultura effimera nella trasformazione dello spazio. Il mezzo fotografico è coinvolto non solo come dispositivo capace di catturare e prolungare la dimensione scultorea di un'esplosione — oltre la cattura di un istante che altrimenti sfuggirebbe alla percezione in un tempo più dilatato — ma anche per decostruire la celebrazione visiva del sublime romantico presente nel paesaggio, attraverso i passaggi di significato tra il mondo tridimensionale e la bidimensionalità. Si compie così una serie di viaggi sotto il margine della terra, all'interno del finis terrae delle viscere infernali, dove le sostanze esplosive possono brillare, per mettere in luce cavità solforose, i passaggi in momenti di collasso, trasformazione, dissoluzione, esattamente come se tutto questo dovesse accadere simultaneamente nella mente, agitata dal volo interiore. Dove si posiziona la macchina fotografica in questo splendore sotterraneo, mentre cerchiamo di avvicinarci il più possibile all'azione dell'esplosione "psicoctonica" senza rischiare di danneggiare il nostro dispositivo immaginativo?

Mauro Zanchi