I N N

Andrea Botto
LANDSCAPE AS PERFORMANCE

S I T U

Andrea Botto

LANDSCAPE AS PERFORMANCE
LANDSCHAFT ALS PERFORMANCE

5.10.2022 – 21.1.2023
BTV Stadtforum Innsbruck

10 Der potenzielle Blick
19 The Potential Gaze
Hans-Joachim Gögl

50 Knall-Bilder
59 Boom-images
Riccardo Venturi

67 LANDSCAPE
AS PERFORMANCE
LANDSCHAFT
ALS PERFORMANCE

134 Andrea Botto

140 INN SITU

142 Impressum
Imprint

Fabrik-Nr.
42599
1954

Der potenzielle Blick
Andrea Botto im Gespräch mit Hans-Joachim Gögl

Andrea Botto beschäftigt sich seit 2008 kontinuierlich mit der Fotografie von Explosionen. Im Rahmen der Reihe INN SITU wurde er eingeladen, diese Werkserie in der Region Tirol/Vorarlberg fortzusetzen. Entstanden sind neue Aufnahmen, für die er sich etwa in die Skigebiete Sölden und Silvretta Montafon begab, um mit den dortigen Lawinenexperten zu arbeiten. Er recherchierte zu aktuellen Tunnelprojekten, allen voran der Brenner Basistunnel, und suchte in den Archiven historische Fotografien, aber auch bewegte Bilder der Berichterstattung zum Thema. Eine der überraschendsten Stationen seiner Auseinandersetzung vor Ort ist sicher das Tirol Panorama mit dem mehr als 1.000 m² großen Rundgemälde der dritten Schlacht am Bergisel von 1809. Darüber hinaus zeigt er zentrale Werke seiner jahrelangen Beschäftigung mit dem Thema.
Die Arbeiten dieses Künstlers im Programm einer Institution für zeitgenössische Fotografie zu zeigen, ist so reizvoll wie fruchtbar. Sein Werk bietet eine Art Kulminationspunkt, in dem sich eine Reihe der zentralen Funktionen und Fähigkeiten des Mediums konzentrieren. Wir betrachten Landschaftsfotografie, hier aber zeigt sich Landschaft im Moment ihrer Verwandlung, Auflösung, Überwältigung – am dekonstruktiven Gegenpol der visuellen Feier romantischer Erhabenheit.
Wir erleben fotografische Technologie im Zentrum ihrer Bestimmung: beim Festhalten eines unwiederholbaren Moments, der unsere physische Wahrnehmungsfähigkeit übersteigt. Und natürlich sind Andrea Bottos Arbeiten auch Dokumentationen, visuelle Aufzeichnungen historischer Ereignisse, an die sich eine Gemeinschaft von Menschen über Generationen hinweg erinnern möchte.
Gleichzeitig sind wir aber immer auch mit einer fundamentalen Faszination konfrontiert, die alle Menschen teilen, allein wenn wir nur in ein Feuer schauen oder eben Zeuge einer Explosion werden: Die zwiespältige Anziehungskraft der Zerstörung, die mit den gleichen technischen Mitteln als Bombe in ein Wohnhaus einschlagen kann oder eine Verbindung zwischen zwei Ländern in Form einer unterirdischen Bahnlinie schafft.
Vor allem aber versteht sich der Fotograf als aktiver Gestalter dieser Arbeiten. Andrea Botto kennt die pyrotechnischen Abläufe genau und reagiert darauf präzise mit Inszenierungsstrategien und kontinuierlich selbst entwickelter Aufnahmetechnik. Er weiß, wo er die Kamera – so nah wie möglich am Geschehen – positionieren muss, ohne dass diese beschädigt wird, und wie er sie im selben Augenblick auslöst wie der Sprengmeister die Explosion. Ein Fotoshooting des »Landschaftsshootings«. Die Landschaft wird zum Fotostudio und Modell zugleich und das Bild zum Werk eines Künstlers – jenseits des vermeintlich objektiven Dokuments eines Ereignisses.
Ein Gespräch zu diesen und weiteren Aspekten der Arbeit von Andrea Botto zwischen dem Künstler und dem Kurator der Ausstellung.

Hans-Joachim Gögl: Wie ist die Idee entstanden, dich mit der Fotografie von Explosionen zu beschäftigen?

Andrea Botto: Mein kultureller Hintergrund ist die sogenannte ›Landschaftsfotografie‹, aber mich hat die einfache beschauliche Tätigkeit nie so sonderlich gereizt. Mich haben immer die entropischen Prozesse der Veränderung fasziniert, Prozesse der Auflösung auf verschiedenen Zeitskalen (anthropisch und geologisch). Ich möchte sie im Moment des Geschehens sichtbar und betrachtbar machen. Ich glaube an die Fotografie als eine Inszenierung der Wirklichkeit, als einen Akt der Modifizierung der Realität, als eine Möglichkeit, den visuellen und kulturellen Bereich zu hinterfragen und eine schon im Geist des Betrachters vorhandene imaginäre Welt zu entfachen. Für mich ist das Thema immer ein Vorwand, das Medium und seine Sprache zu untergraben.
Während meiner Karriere von fast fünfundzwanzig Jahren habe ich die Auswirkungen von Erdrutschen, Erdbeben, historischen Ereignissen und Abbrüchen fotografiert, und durch Letzteres bin ich auf den Einsatz von Sprengstoff im zivilen Bereich

William Dekay, »Chrysler Jefferson Ave. Plant turns to dust. Spectators stood freezing together Sunday afternoon to watch Chrysler's Jefferson Avenue Plant turn to rubble.« 3/4/1991, C-print, 18×12,5 cm (aus der Privatsammlung des Künstlers)

gekommen. Einzigartige und nicht reproduzierbare Ereignisse, wie großangelegte Theateraufführungen, Transformationsprozesse, die fast augenblicklich wieder vorbei sind, bei denen enorme Mengen an Energie freigesetzt werden und die, einmal in Gang gesetzt, nicht mehr aufzuhalten sind. Prozesse, bei denen die Ursache durch die Wirkung sichtbar wird. Wo die Erwartung des eigentlichen Ereignisses, das sich aus einer ganzen Reihe von Projekten, Studien und technischen Vorbereitungen zusammensetzt, in einer fast performativen Weise zum Teil des kreativen Prozesses wird.

Allein aus fotografischer Perspektive eröffnet dir dieses Feld eine Vielfalt an Diskursen, die du damit ansteuern kannst. Eine der unabweisbaren Qualitäten von Fotografie ist etwa die Aufnahme von etwas, was wir mit freiem Auge kaum wahrnehmen können: die Bruchteile von Sekunden des Explodierens. Fotografie als Technik, die einen Augenblick visuell festhalten kann und dadurch erst betrachtbar macht.

Ja, die Geschichte der Fotografie ist gespickt mit Vorfällen, die etwas sichtbar machen, das vorher nicht sichtbar war (sogar durch sensationelle Fälschungen, wie z. B. im Fall der sogenannten Geisterfotografien). Eadweard Muybridges Experimente, Berenice Abbotts wissenschaftliche Fotografien oder Harold Edgertons technologische Erfindungen sind nur ein paar bahnbrechende Beispiele der fruchtbaren Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft, die bis zu den heutigen Technologien der erweiterten Realität und künstlichen Intelligenz reichen. Oder sogar bis zur Quantenphysik, wobei laut der Heisenbergschen Unschärferelation, die die Parameter der Messungen in einem physischen System festlegt, selbst der Akt des Beobachtens die beobachteten Objekte modifiziert. Man kann aber auch auf Paul Virilio und sein Buch *Die Verblendung der Kunst* verweisen: Was er als »Teleobjektivität« bezeichnet,

erlaubt uns, weit in das Weltall zu blicken, aber mehr sehen heißt nicht unbedingt auch besser sehen. Ich meine, dass es immer etwas gibt, das über das von uns Gesehene hinausgeht. Wie die neuesten Erkenntnisse aus der Neurowissenschaft zeigen, wird die Welt, in der wir leben, von unserem Gehirn erbaut. Das Foto, das mich interessiert, zeigt die Dinge nicht nur, wie sie sind, sondern auch so, wie sie sein können oder gewesen sein könnten. Eine Art ›potenzieller‹ Blick.

Du wirst allerdings auch immer wieder angefragt, ein historisches Ereignis zu fotografieren, etwa von einem Unternehmen, das eine außergewöhnliche Sprengung vornimmt. Eine klassische Aufgabe der Fotografie: Dokumentation, Fotografie als Instrument für Erinnerung. Ein Aspekt dieses Mediums, den du auch in Genua an der Kunstuniversität unterrichtest.

Andrea Botto, »Blasting Practices. Semi-liquid slurry upon mixing and solid after a short time«, 2017 (aus KA-BOOM. The Explosion of Landscape), Pigment print, 30×45 cm

Ich beginne meine Talks über meine Arbeit oder meine Vorlesungen an der Akademie der bildenden Künste immer mit zwei wichtigen Autoren aus der Geschichte der Fotografie, die in Bezug auf Transformation und Fotografie im Allgemeinen zwei verschiedene Herangehensweisen repräsentieren. Als erstes Beispiel führe ich Charles Marville an, der beauftragt wurde, jene Pariser Bezirke zu fotografieren, die nach dem von Baron Haussmann 1853 bis 1870 entworfenen städtebaulichen Umgestaltungsplan unmittelbar vor der Schleifung standen. Es sollte ein präzises Zeugnis von der alten Stadt als Erinnerung für zukünftige Generationen entstehen. Heute kann man nur anhand dieser Bilder sehen, wie die Stadt ›kurz vor ihrer Transformation‹ ausgesehen hat.
Der zweite Fall ist Roger Fenton, der die britischen Truppen während des Krimkrieges im Jahr 1855 begleitete. Auf seinen Bildern sehen wir nie die Schlacht, sondern eher das, was ›unmittelbar danach‹ bleibt. Auf seinem berühmtesten Foto »The Valley of the Shadow of Death« sind bloß ein paar Kanonenkugeln auf einer Landstraße zu sehen. Alles in allem kann man aber sagen, dass beide Herangehensweisen die natürliche Ambiguität des Bildes wirksam einsetzen: Es handelt sich um ein Dokument und ein Zeugnis dessen, was ›ist‹ oder genauer: ›gewesen ist‹, und gleichzeitig ist es eine Metapher für etwas, das über das Sichtbare hinausgeht und das verborgen bleibt oder noch zu enthüllen ist. Darüber hinaus bin ich der

Meinung, dass bei der zeitgenössischen Fotografie bewusst oder unbewusst oft eine klare Trennung zwischen ›Dokumentarfotografie‹ und ›Dokumentarstil‹ fehlt. Meine Ausbildung weist eine gewisse Kontinuität mit Walker Evans' Auslegung auf: »Dokumentation? Das ist ein sehr raffiniertes und irreführendes Wort. Und nicht wirklich eindeutig. Man muss ein raffiniertes Gehör haben, um dieses Wort zu verstehen. Die Bezeichnung sollte ›Dokumentarstil‹ heißen. Ein Beispiel eines Dokuments wäre ein polizeiliches Tatortfoto eines Mordes. Sehen Sie, ein Dokument hat einen Nutzen, während Kunst eigentlich nutzlos ist. Kunst ist daher nie ein Dokument, obwohl sie sicherlich diesen Stil annehmen kann.« Meine Arbeiten stehen unweigerlich im Gegensatz zur Tradition der Vergangenheit, womit ich eine in mancher Hinsicht subversive Position einnehme. Auf der einen Seite zerrütte ich wortwörtlich die Grundfesten der Landschaftsfotografie (inklusive der ganzen Entwicklung der Neuen Topographien), indem ich Sprengsätze im Bild zeige, und andererseits versuche ich, mich der mit dem Mythos des ›entscheidenden Moments‹ zusammenhängenden Rhetorik des zwanzigsten Jahrhunderts zu widersetzen.

Unbekannt, »Watervliet Hydroelectric Project, Groundbreaking ceremonies.« 6/3/1982, Gelatin silver print, 23,5×18 cm (aus der Privatsammlung des Künstlers)

Die Gestaltung und insofern »Manipulation« des Bildes beginnt schon lange vor der eigentlichen Aufnahme. Du arbeitest wenn möglich eng mit den Sprengmeistern vor Ort zusammen und hast eigene Techniken entwickelt, um Kameras möglichst nahe an die Explosion heranzubringen.

Aufgrund der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit den Experten greife ich nach Möglichkeit immer tiefer in das Gestalten der Explosion ein. Im Moment liegt mein Hauptaugenmerk auf den Experimentiermöglichkeiten, die sich durch Sprengungen bei unterirdischen Bauarbeiten ergeben. Ein außergewöhnlicher, faszinierender und geheimnisvoller Platz, einfach aufgrund dessen, dass er schwer zugänglich und für die breite Öffentlichkeit großteils unbekannt ist. Auf der BBT(Brenner Basistunnel)-Baustelle durfte ich, dank dem

Bauunternehmen Ghella, das allererste Foto einer unterirdischen Sprengung machen.
Das neue Projekt für INN SITU erlaubt mir, mit einer einzigartigen und nicht wiederholbaren neuen Serie von Bildern weiterhin in diesem Bereich zu experimentieren. Die Betonschutzhülle für den Fotoapparat, die Positionierung der Lichter an den Stollenwänden, die akribische Auseinandersetzung mit den Verzögerungszeiten, die Verbindung der Kamera mit den Zündmechanismen, der Versuch, das Endresultat vorauszusagen und eine Annäherung durch sukzessive Angleichungen zu erreichen: all diese Vorgänge bilden eine einzige Performance, die Teil des schöpferischen Prozesses ist und selbst zum Kunstwerk wird.

Ganz abgesehen vom jeweiligen historischen Wert etwa einer Sprengung, übt dein Thema zusätzlich immer auch eine emotionale Faszination auf Menschen aus: die archaische Anziehungskraft von Feuer, Einstürzen, Geysir- oder Vulkanausbrüchen, generell unkontrollierbarer Naturgewalt, die uns mit einer Art »Angstlust« erfüllt.

Die ungeheure Schönheit der Zerstörung hat den Menschen schon immer angezogen, der ihr mit einer Mischung aus Morbidität und Furcht begegnet. Jeden Tag schauen wir mit einer Art Gleichgültigkeit oder – noch schlimmer – mit Begeisterung zu, wie unsere Welt zerstört wird. Die Explosion ist die Repräsentation einer Auflösung, eine perfekte Metapher für diese Zerstörung. Sie ist ein erhabenes Spektakel, das gleichzeitig anzieht und abstößt; sie ist gewaltig und schmerzvoll, aber vielleicht notwendig, um wieder aufzubauen und zu erneuern. Ich glaube, ich bin irgendwie auf der Suche nach dem Moment des Zusammenbruchs der Illusion, treffend repräsentiert durch die ›Katastrophe‹, nach einem Moment der klaren Transition von einem Vorher zu einem Nachher, der uns auf brutale Weise und unausweichlich mit der ganzen Materialität der Wirklichkeit konfrontiert.

Wir blicken gebannt auf die Zerstörung, aber erkennen noch nicht die Leere, den Freiraum für das Neue, der dadurch entstanden ist?

Zwar hat Albert Einstein Innovation als »einen Akt der schöpferischen Zerstörung« verstanden, aber dieses Konzept kommt aus der Ökonomie und ist abgeleitet von der Idee, dass die schöpferisch-zerstörerischen Kräfte, die durch den Kapitalismus freigesetzt werden, irgendwann dazu führen

würden, dass der Kapitalismus als System verschwindet. Aus philosophischer Perspektive erinnert die Vorstellung, dass jeder Schöpfungsakt seine zerstörerischen Folgen hat, an Nietzsche, der die schöpferische Zerstörung der Moderne mit der mythologischen Figur des Dionysos verknüpft. Und im Hinduismus ist der Gott Shiva gleichzeitig Zerstörer und Schöpfer. Wir können hier auch Walter Benjamins Konzept des ›destruktiven Charakters‹ anführen, das bis heute sehr zutreffend zu sein scheint, und man sagt auch, dass nichts geschaffen und nichts zerstört, aber alles transformiert wird. In der Natur ist die Zerstörung immer mit der Entropie gekoppelt. Die unausweichlichen, zyklischen, zwischen Ordnung und Chaos wechselnden Prozesse führen uns zu den Ursprüngen des Weltalls und den Schöpfungsmythen zurück. Ordnung und Chaos sind jedoch keine gegensätzlichen Kategorien, sondern zwei Extreme eines Raums der Komplexität, in dem die größte Anzahl von Möglichkeiten gegeben ist. Auch der künstlerische Prozess läuft in diesem Raum ab, und Kreativität schließt unweigerlich ein, dass der Künstler sich mit der Zerstörung misst, das Risiko in Kauf nimmt.

Das führt uns auch zur tatsächlichen Ambivalenz der Technik, die du fotografierst, die eben sowohl für Raketensprengköpfe, Bomben und Minen als auch im Tunnelbau oder zur Lawinensprengung eingesetzt wird.

Seit der Antike hat der Mensch danach getrachtet, das Urelement Feuer zu bändigen, es seinem Willen zu unterwerfen. Erst die Erfindung des Schießpulvers, später des Dynamits machte dies möglich und brachte gleichzeitig Zerstörung und Fortschritt. Ob etwas negativ oder positiv ist, hängt nie vom Medium selbst ab, sondern immer davon, wie wir es einsetzen. Ich kann mich erinnern, im Fotoarchiv einer Rüstungsfirma Fotos von einem Tunnel gesehen zu haben, der als Raketenteststation diente … Auch wenn es sich bei meinen Werken um Sprengungen für einen guten Zweck handelt, ist mir durchaus bewusst, dass sie auch andere Bilder der Verwüstung hervorrufen und auf eine Art verstörend sein können. Gerade diesen verstörenden Effekt aber suche ich in meinen Bildern. Ich glaube nämlich, dass dies das Vorrecht der Kunst ist. Aber ich finde, dass das Verstörendste der Krieg selbst ist und nicht die Bilder oder die Worte, die an ihn erinnern. Genau in historischen Momenten wie jenen, die wir gerade erleben, müssen wir bemüht sein, beim Betrachten der Dinge ein kritisches

Denken zu kultivieren, und versuchen, nicht wegzuschauen. Wir müssen die Bilder mit anderen Bildern bekämpfen, also mit gleichen Mitteln. Hypersensibilität führt oft zur Zensur.

Hat einer dieser Aspekte, die wir hier besprochen haben, in den letzten Jahren zunehmend für dich an Bedeutung gewonnen oder verloren?

Alle diese Aspekte sind für mich in gleichem Maße essenziell, denn ohne sie wäre ich heute nicht da, wo ich bin. Im Moment liegt mein Hauptinteresse darin, mich mit Komplexität auseinanderzusetzen, und zwar indem ich mich in jeder erdenklichen Art der Idee widersetze, dass Komplexität auf eine grundlegende, binäre, zweidimensionale Form reduziert werden kann. Ich bin kein Fan von Zygmunt Bauman, aber wenn ich an seine »liquide Moderne« denke, finde ich es schade, sich damit abzufinden, auf der Oberfläche zu schwimmen oder auf einer Matte liegenzubleiben. Sich einen Taucheranzug mit Flasche anzulegen und tief in die Materie einzudringen, kostet natürlich Mühe, Forschung, Einsatz und ist nicht jedermanns Sache.
Ich stelle mir ein Bild vor, das jedes Mal neue Fragen aufwirft, das mir nicht alles auf einmal präsentiert, das mich drängt, es wieder und immer wieder anzuschauen, vielleicht mit dem Resultat, dass ich etwas entdecke, das ich vorher nicht gesehen oder überlegt hatte. Ich denke an ein Bild, das imstande ist, einen gewissen Grad an Spannung zu erzeugen und aufrechtzuerhalten.

Im klassischen Hollywood-Blockbuster kommen Explosionen so spektakulär wie möglich und am laufenden Band vor. Mit einem technischen Aufwand realisiert, den eine künstlerische Fotoproduktion kaum aufbieten kann. Wie gehst du mit dieser visuellen Benchmark um?

Ich weiß, was du meinst, und es gibt klarerweise eine Menge Filme, die mein Werk stark beeinflusst haben. Mir kommen Momente in den Sinn wie die spektakuläre Abschlussszene in Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* oder *Duck, You Sucker!* von Sergio Leone, der ironische *Hollywood Party* von Blake Edwards und die Trickfilme mit Wile E. Coyote und dem Road Runner. Ich schätze, die wenigsten von uns wissen, dass in Filmen keine echten Explosionen stattfinden, sondern nur Detonationen von verschiedenen leichtentzündlichen Stoffen.

Hollywood ist Fiktion, die sich als Wirklichkeit ausgibt. In meinen Bildern gibt es eine Wirklichkeit, die manchmal wie Fiktion aussieht.

Explosionen sind nur ein Teil deines Werks. Soll sich dieser Fokus deiner Arbeit in den nächsten Jahren weiterentwickeln?

Ich sehe noch kein Ziel am Horizont, sodass mich dieses Interesse noch eine lange Zeit beschäftigen könnte. Zurzeit befasse ich mich mit der Pyrotechnik, insbesondere mit der auf dem maltesischen Archipel entwickelten Tradition. Ich interessiere mich für die materielle Kultur und die skulpturale Dimension der Explosion, ihre flüchtige und sich verändernde Plastizität. Ich entwickle gerade ein neues Forschungsprojekt, das Fotografie, Video und keramische Skulptur verbindet. Ich möchte dieses Projekt auf andere Länder im Mittelmeerraum ausweiten, wo die Pyrotechnik in sehr eigentümlicher Art und Weise eingesetzt wird.

Andrea Botto, vielen Dank für das Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist künstlerischer Leiter des BTV Stadtforums, für das er die Reihe »INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog« entwickelt hat und laufend kuratiert.

The Potential Gaze
Andrea Botto in conversation with Hans-Joachim Gögl

Since 2008, Andrea Botto has dedicated himself continuously to the photography of explosions. As part of the INN SITU series, he was invited to continue this work series in the Tyrol/Vorarlberg region and this gave rise to new images. Among other places, he visited the Sölden and Silvretta Montafon ski resorts in order to work with the local avalanche experts. He researched ongoing tunnel projects, in particular the Brenner Base Tunnel, and combed the archives for not only historical photographs but also film footage on the subject. Surely one of the most surprising stops on his tour of the region was the Tirol Panorama with its 1,000 m² cyclorama of the Third Battle of Bergisel in 1809. In addition to his new photographs, the artist will show key works from the many years he has devoted to the subject of explosions.

Presenting this artist's work in the programme of an art space for contemporary photography is both stimulating and fructifying. Botto's work offers a kind of culmination point in which many of photography's key functions and strengths converge. We see landscape photography, but what is being shown here is landscape at the moment of its transformation, dissolution, surrender – the deconstructive antithesis of the visual celebration of romantic sublimity. We experience photographic technology at its essence, in the capturing of an unreproducible moment that would otherwise elude our perception. And, of course, Andrea Botto's photos are also documentations, the visual recording of the historical events a community of individuals would like to remember for

generations. At the same time, however, we are always confronted with a fundamental fascination shared by all, just gazing into a fire or as it were witnessing an explosion: the ambiguously tantalising power of destruction, which can ravage an apartment house with the same technical means as a bomb or connect two countries by blasting a path for an underground railway.
Above all, the photographer sees himself as someone who actively shapes these works. Andrea Botto has a very detailed knowledge of the pyrotechnical processes and responds to them with precise staging strategies and a shooting technique he has developed himself and continues to adapt to his needs and concepts. He knows where to position the camera, getting as close to the action as possible without risking damage to his equipment, and how to release the shutter at the very moment the blasting technician triggers the explosion. A photo shoot of the «landscape shoot». The landscape becomes the photo studio and the subject at once, and the image becomes the artist's work – beyond the allegedly objective document of an event.
A conversation on this and other aspects of the work of Andrea Botto between the artist and the curator of the exhibition.

Hans-Joachim Gögl: How did the idea of concentrating on explosion photography come about?

Andrea Botto: My cultural background is so-called ‹landscape photography›, but I have never been interested in the simple contemplative act. I have always been attracted to the entropic processes of modification, of dissolution at different time scales, anthropic and geological. I would like to make them visible and observable at the very moment they are happening. I believe in photography as a staging of reality, as an act of the modification of reality, as a way of interrogating the visual and cultural sphere, of triggering an imaginary already present in the mind of the beholder. For me, the subject is always a pretext to undermine the medium and its language.
In almost twenty-five years of career, I have photographed the effects of landslides, earthquakes, historical events and demolitions, and from the latter I came to the use of explosives in the civil field. Unique and unrepeatable events, like large theatrical performances, almost instantaneous transformation processes in which a large amount of energy is dispersed and which, once triggered, cannot be stopped. In which the cause is made visible through the effect. Where the anticipation of the event itself, made up of a whole series of projects, studies and technical preparations, becomes part of the creative process in an almost performative way.

From a photographic perspective alone, this field opens up a great diversity of discourses for you to focus on. One of the irrefutable qualities of photography is, for instance, the ability to capture something that is barely perceptible with the naked eye: the split second of an explosion. Photography as a technique that can visually capture an instant and in this way render it observable.

Yes, the history of photography is punctuated with episodes that have made something visible that had not been so before (even by creating sensational fakes, as in the case of so-called spirit photography, for example). Eadweard Muybridge's experiments, Berenice Abbott's scientific photographs or Harold Edgerton's technological inventions are just some seminal examples of fruitful relationships between art and science, up to today's augmented reality and artificial intelligence technologies. Or even quantum physics, whereby, according to Heisenberg's ‹uncertainty principle›, which establishes the limits of measurements in a physical system, the very act of observation modifies the observed objects. Again, to speak with the words of Paul Virilio (in his book *Art as Far as the Eye Can See*), what he calls ‹tele-objectivity› allowed us to see far away in the universe, but to see more doesn't necessarily mean to see better. What I mean is that there is always something that goes beyond what we see. As the most recent studies in neuroscience tell us, it is our brain that builds the world in which we live. I am interested in a photograph that shows things not only for what they are, but also for what they could be or could have been. A sort of ‹potential› gaze.

That being said, you have also often been asked to photograph historic events, for example by a company conducting an extraordinary blast. A classic task of photography is documentation, photography as an instrument of memory, and it is an aspect of this medium that you also teach at the art academy in Genoa.

I always start talks about my work or lectures at the Academy of Fine Arts with two fundamental authors from the history of photography who represent two ways of approaching transformation and photography in general. The first example is that of Charles Marville, called to photograph the districts of Paris

that would soon be demolished according to the new urban plan created by Baron Haussmann between 1853 and 1870. A precise testimony of the old city recorded for the collective memory of future generations. Thanks to these images we can now see what the city was like, ‹just before its transformation›.
The second case is that of Roger Fenton following the English troops during the Crimean War of 1855. In his images we never see the battle but, instead, what remains ‹just after› it. In his most famous photo «The Valley of the Shadow of Death» you can see only a few cannonballs on a road. Beyond everything, however, we can say that both approaches leverage on the congenital ambiguity of the image: it is a document and testimony of what ‹is›, or rather what ‹has been›, and at the same time it is a metaphor of something that goes beyond the visible and which remains hidden or yet to be revealed. Furthermore, I believe that in a lot of contemporary photography there is still some confusion, intentional or not, between ‹documentary photography› and ‹documentary style›. My training is in a certain continuity with Walker Evans' lesson: «Documentary? That's a very sophisticated and misleading word. And not really clear. You have to have a sophisticated ear to receive that word. The term should be *‹documentary style›*. An example of a literal document would be a police photograph of a murder scene. You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore, art is never a document, though it certainly can adopt that style.» With my work I inevitably clash with the traditions of the past, placing myself in a dialectical and in some ways subversive position. On the one hand I literally undermine the foundations of landscape photography (including all the post-New Topographics evolutions) by putting explosive charges inside the image, and on the other I try to oppose all that twentieth-century rhetoric linked to the myth of the «decisive moment».

The shaping and in this sense «manipulation» of the image starts long before the actual shooting. Whenever you can, you work closely with the blasters on site and have developed your own techniques to be able to position your cameras as close to the explosion as possible.

When I can, I continue to take part in the design of the explosion, in an increasingly in-depth manner, thanks to my constant collaboration with the experts. At the moment I am particularly focused on the possibilities of experimentation provided by

underground blasting excavations. An unusual, fascinating and mysterious place, just because it is difficult to access and mostly unknown to the general public.
Inside the BBT (Brenner Base Tunnel) construction site, thanks to the construction company Ghella, I was able to take the first ever photograph of an underground blast.
Thanks to the new project created for INN SITU, I continue experimenting in this field, with a unique and unrepeatable new series of images. The construction of the concrete shelter for the camera, the positioning of the flashlights on the walls of the gallery, the meticulous study of the delay times, the connection of the camera to the detonators, the attempt to predict the final result and to approach it by successive approximations; all these operations make up a single performance which is part of the creative process, becoming itself the artwork.

Andrea Botto, «KA-BOOM #33,»
Corvara in Passiria, 2013, pigment print, 80×66 cm
(from KA-BOOM. The Explosion of Landscape)

Aside from the given historic significance of a blast, for example, your theme also holds an emotional fascination over people: the archaic attraction of fire, collapsing structures, geysers, volcanoes and the uncontrollable forces of nature in general fills us with a sense of both fear and thrill at once.

The terrific beauty of destruction has always attracted men, with a mix of morbidity and fear. Every day we watch the destruction of our world with a kind of indifference or, even worse, with enthusiasm. The explosion is the representation of a dissolution, a perfect metaphor for that destruction. It is a sublime spectacle that attracts and repels at the same time; violent and painful, but perhaps necessary to rebuild and renew. I think I am somehow searching for that point of collapse of the illusion that is well represented by the ‹catastrophe›, a moment of clear transition between a before and an after, which violently and inevitably confronts us with reality, with all its materiality.

It's like we are transfixed by the destruction, not yet able to recognize the void, the space that has opened up for the new?

Yes, Albert Einstein defined innovation as «an act of creative destruction», but this concept was born in the economic sphere and derives from the idea that the creative-destructive forces unleashed by capitalism would eventually lead to its disappearance as a system. In philosophy we recall Nietzsche, who said that every creative action has its destructive consequence, and who represents the creative destruction of modernity with the mythological figure of Dionysus. And in Hinduism the god Shiva is simultaneously destroyer and creator. We might also quote Walter Benjamin's ‹destructive character›, which seems to be very appropriate to this day. It is also true that we say: «Nothing is created and nothing is destroyed, but everything is transformed.» In Nature, destruction is always linked to entropy. Those inevitable cyclical processes of alternation between order and chaos bring us back to the origins of the universe and the myths of creation. However, order and chaos are not antithetical categories but extremes of a space of complexity in which the greatest number of possibilities can take place. The artistic process also acts in this space, and creativity necessarily entails that the artist measure himself with destructiveness, accepting the risk.

This also brings us to the actual ambivalence of the technology you photograph, one that is used in missile warheads, bombs and mines as well as for tunnel construction or avalanche control.

Since ancient times, man has sought a way to govern the primordial element of fire, bending it to his will. The invention of gunpowder first and of dynamite later made this happen, bringing destruction and progress at the same time. As always happens, it is not the medium itself that is negative or positive, but the use we make of it. I remember that in the historical photographic archive of an armaments company I saw photographs of a tunnel used as a shooting range to test missiles... Obviously, I am totally aware that, even though my works are about explosions made for a good purpose, they can evoke other images of destruction and they can be disturbing in some way. In my images I intentionally look for exactly this disturbing effect. Indeed, I believe this is the prerogative of art. But I think the most disturbing thing is war itself and not the images or words that may call it to mind. It is precisely in historical moments such as the one we are going through that we must try to cultivate critical thinking about what we see and avoid looking away. We have to fight images with other images, on their own ground. Hypersensitivity often leads to censorship.

Have any of the aspects we have touched upon become more important or less important to you in recent years?

All of these aspects are equally essential, because they have enabled me to get to where I am. What interests me now is dealing with complexity by opposing in every way the idea that it can be reduced to a basic, binary, two-dimensional form. I am not a fan of Zygmunt Bauman, but thinking of his «liquid modernity», it really seems a shame to be content with swimming or lying on a mat on the surface. Of course, wearing a diving suit and tanks to go deep costs effort, study, application and is not for everyone.
I think of a picture that continues to question me, that doesn't give me everything right at once, that pushes me to go back and look at it again several times, perhaps discovering something that I hadn't seen or considered before. I think of a picture capable of creating and maintaining a certain degree of tension.

The classic Hollywood blockbuster churns out a constant string of the most spectacular explosions possible, all produced using technical means not likely at the disposal of someone doing an artistic photo shoot. How do you deal with this visual benchmark?

I know what you mean and, obviously, there are plenty of movies which were seminal for my work. I remember the spectacular final scene in Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point*, as well as *Duck, You Sucker!* by Sergio Leone or the ironic *Hollywood Party* by Blake Edwards and the cartoons of Wile E. Coyote and the Road Runner. But what most people may not know is that what we see in the movies are not real explosions but only detonations of various

Acme Newspictures, Inc., «Uncomfortably realistic. Men from the 465th Glider Field Artillery Battalion advance on either side of jeeps as simulated shell bursts help them pick up their heels at Camp Mackall, N.C.»
11/23/1943, gelatin silver print, 23×18 cm
(from the artist's private collection)

flammable materials. Hollywood is fiction that pretends to be reality. In my pictures there is a reality that looks like fiction sometimes.

Explosions are just one part of your work. Will you continue to develop this focus in the years to come?

I do not yet see an arrival point on the horizon and this interest could continue for a long time. At the moment I am working on pyrotechnics, in particular on the tradition developed in the Malta archipelago. I'm interested in the material culture and the sculptural dimension of the explosion, its ephemeral and changing plasticity. I am developing new research that creates a relationship between photography, video and ceramic sculpture. I would like to extend this project to other countries in the Mediterranean area where pyrotechnics is applied in very peculiar ways.

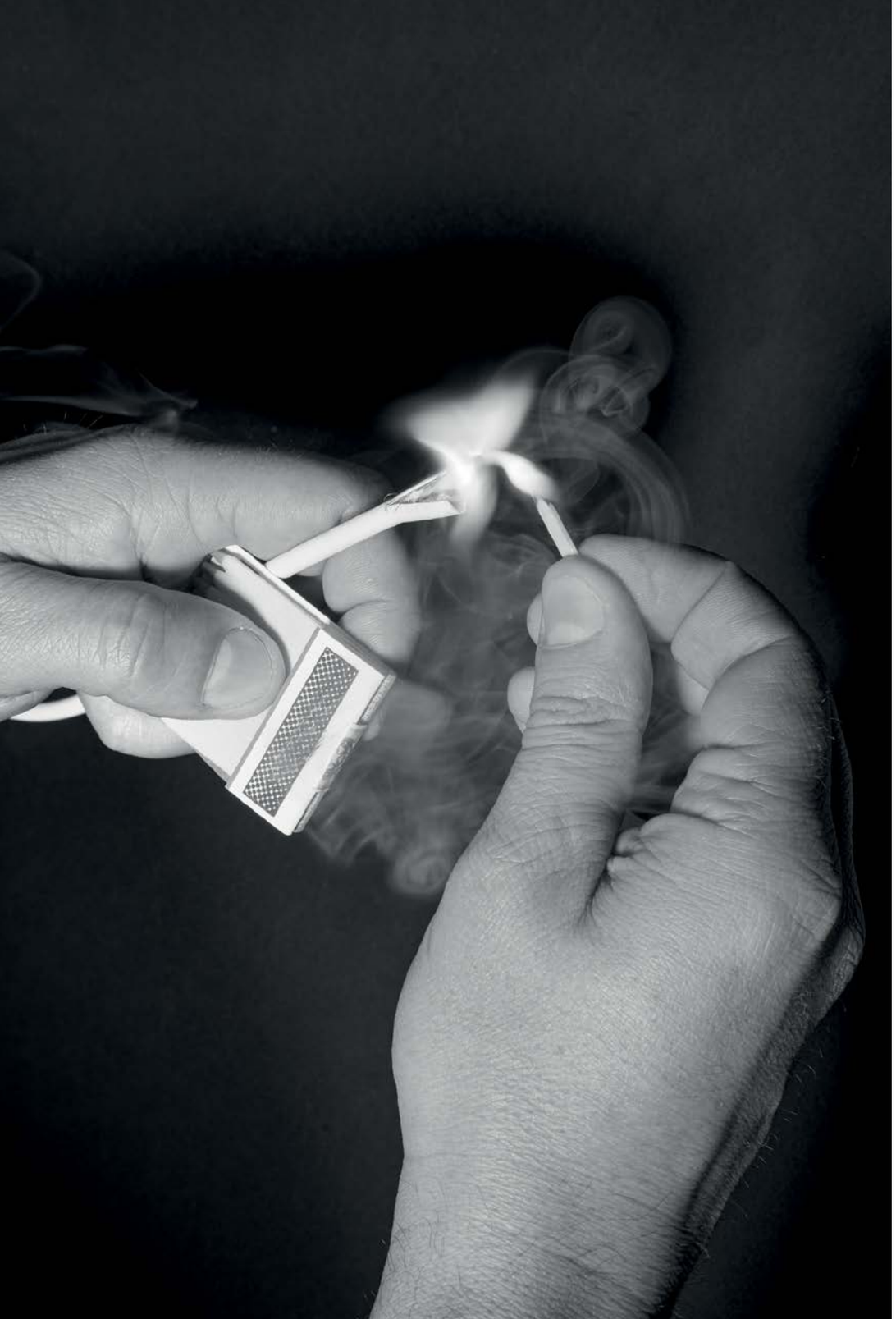
Andrea Botto, thank you for this conversation.

Hans-Joachim Gögl
is the Artistic Director of
the BTV Stadtforum,
for which he developed and
continues to curate
the «INN SITU – Photography,
Music, Dialogue» series.

»Das Drücken des Auslösers:
Dieser Akt, der vom Akteur wie die Freisetzung einer bis dahin aufgestauten Energie erlebt wird, einer Energie,
die nur auf den konvulsivischen Moment ihrer Entfesselung wartete.«

«Pressing the shutter button:
this act experienced by the operator as the release of an energy hitherto compressed, which was only waiting for the spasmodic moment of its detente.»

Arnaud Claass
Le réel de la photographie
Filigranes Éditions
Paris, 2012

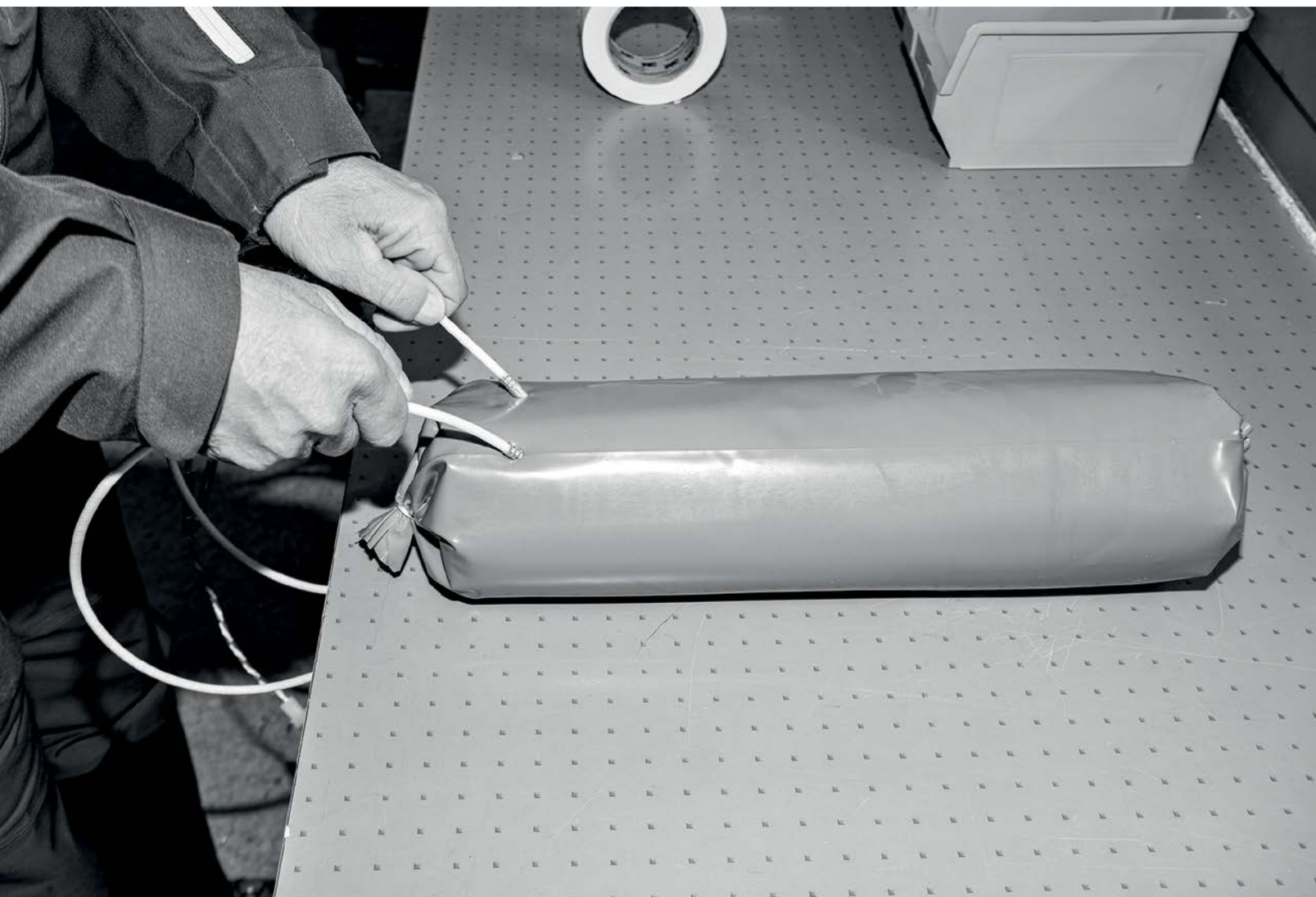


Lawinenwächter ®
ORIGINALTEIL 10301839

1.1
D
1
UN 0082

SCHIESS- und
SPRENGSTOFFLAGERBUCH
2021 — 2022 #7

HS
HS
HS
HS
40
35
30
35
32
40
20
23

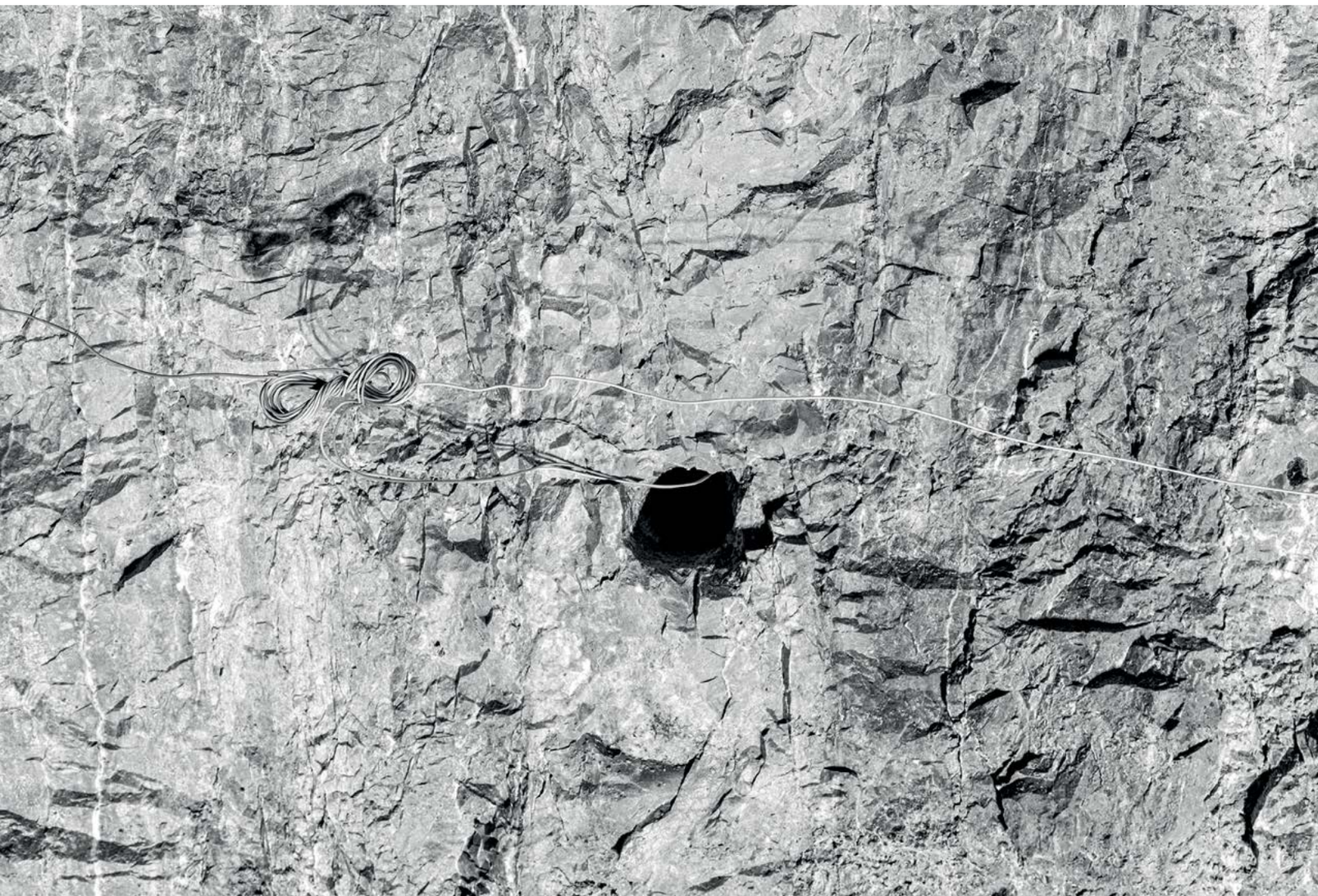


Sprengstofflager
max. 1.000kg
Sprengstoff der
Gruppen I und IV sowie
300 m Sprengschnur

SCOTT
5,5 gr WANO

RIODIN HE

ELEKTROTEAM



Knall-Bilder
Riccardo Venturi

Boom! Ein Knall zerreißt die Stille, oder besser gesagt, er unterbricht, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, für einen Augenblick das Zwitschern der Vögel, das Rauschen der Blätter im Wind, das Brummen der Motoren aus der Ferne. Wäre der Knall weniger laut, könnten wir uns einreden, es handle sich um den Schuss aus einer Büchse, der Waffe, die zwischen der Beute und dem Jäger steht und mit der dieser seinen Raubtierinstinkt befriedigt. Doch es ist Dynamit, der abermalige Versuch des Menschen, sich zum geologischen Akteur zu erheben und sowohl die natürliche als auch die menschengemachte Landschaft mit allen verfügbaren Mitteln zu beherrschen, um Bodenschätze zu heben, einen Berg zu durchbohren, um etwas, das in seinen Augen überholt ist, durch etwas Neues zu ersetzen. Denn vom Menschen Geschaffenes altert umso schneller, je zeitgenössischer es ist.

Wenn ich beim Geräusch beginne, um mich in der Fotografie dem Thema Abriss anzunähern, dann deshalb, weil es mir schwerfällt zu sagen, was eine Explosion visuell ausmacht. Vorausgesetzt, es ist überhaupt etwas Spezielles, etwas mit einer spezifischen Eigenheit zu sehen. Die Lösung, die keineswegs auf der Hand liegt, besteht vielleicht im *Prozess* der Zerstörung; kommt man nämlich zu spät, wird man vor einer anderen Szene stehen oder vielmehr vor zwei verschiedenen Szenen, je nachdem, wie viel Zeit vergangen ist.

Die erste Szene ist die der Rauchwolke, die nicht nur den Abriss in vollem Gange sichtbar macht, sondern auch den Wind, die unsichtbare Präsenz der Elemente. Diese Wolke steigt vom

Boden zum Himmel auf und verhüllt den Einsturz während seiner Dauer. Wenn aber der Einsturz – richtigerweise – nur *in* seiner Dauer, das heißt *als* Zeitraum, denkbar ist, birgt diese visuelle Einschränkung die Gefahr, den Einsturz letztlich nicht abzubilden, sondern selbst nichts anderes als eine Staubwolke zu sein. Die zweite Szene zeigt den darauffolgenden Augenblick, in dem sich die Wolke langsam auflöst und, vom Wind davongetragen, den Blick wieder auf Erde und Luft freigibt. Sie gibt, sozusagen, den Horizont zurück oder vielmehr unsere Vorstellung davon, nämlich die einer Linie, die den Boden unten vom Himmel oben trennt. Jetzt bleibt nur noch eine Ruinenlandschaft übrig, ein Trümmerhaufen, der von der Detonation und dem zerstörten Bauwerk nichts mehr erkennen lässt. Nur der archäologische Blick, der im geistigen Zusammenhalten von Fragmenten geschult ist, wird in der Lage sein, den Bau in seinem früheren Zustand zu rekonstruieren.

Nun ist der Rauch kein Detail, das man außer Acht lassen will, wenn Fotos einer Explosion entstehen sollen. Im Gegenteil, man sollte den Rauch zeigen, der aus dem implodierenden Bauwerk aufsteigt, wohl wissend, dass er für die bevorstehende Gefahr steht und dass es nicht mehr lange dauern wird, bis dieser Rauch das Bauwerk verschwinden lässt.

In der Szene, die Roberto Rossellini in *Liebe ist stärker* (1954) in der Solfatara gefilmt hat, verwandeln die Dämpfe, die aus der porösen Erde um Neapel aufsteigen, die Kinoleinwand in ein weißliches Monochrom, das die Protagonistin beinahe verschluckt. Es ist kein Zufall, dass sie gerade hier ein starkes Gefühl der existenziellen Verletzlichkeit durchlebt, das durch die mediterrane Zivilisation, die sie als fremd, wenn nicht gar feindlich empfindet, und in der Leben und Tod – die sich doch gegenseitig ausschließen müssten – beharrlich denselben Raum besetzen, noch verstärkt wird. Der monochrome Effekt hält nur wenige Sekunden an, lange genug, um die Atmosphäre eines scheinbar neorealistischen Films in die eines abstrakten Avantgardefilms zu verwandeln.

Was wir hier ansprechen, ist das Problem der visuellen Darstellung einer Explosion angesichts der Wirksamkeit – fast möchte man von Ikonizität sprechen, wenn dieser Begriff nicht so sehr mit dem Sehen verbunden wäre – des akustischen Knalls. Die Detonation ist jener fadendünne Moment des Aufblitzens zwischen der Zündung der Sprengladung und der darauffolgenden Rauchwolke, die die Szene einhüllt. Es ist ein kaum greifbares Ereignis, trotz der Wucht – oder der Magnitude, um einen Begriff der Seismik zu verwenden – der Detonation.

Den Knall abbilden, ein *Knall-Bild* schaffen. Den Akt der Zerstörung beziehungsweise die Zerstörung in vollem Gang zeigen. So könnte man das Anliegen zusammenfassen, das den italienischen Fotografen Andrea Botto seit vielen Jahren umtreibt, spätestens seit er zufällig mit den Fotos eines Abrisses bei Reggio Emilia betraut wurde, an einer Bahnstrecke, an der später der Hochgeschwindigkeitszug Bologna–Mailand vorbeifahren sollte. Seitdem setzt sich sein fotografisches Werk, jenseits einfacher Lösungen, ständig mit dem Thema der Zerstörung und schließlich der Explosion auseinander.
Der Knall, den das Bild anstrebt, befindet sich an der Trennlinie zwischen einem Vorher und einem Nachher, zwischen der natürlichen oder urbanen Landschaft und der Katastrophe, die sie für immer verstümmelt. Aber das Bild der Explosion, ihr Ereignis, ihr *Vorfall*, möchte man sagen, um auf das Fallen beim Einsturz zu verweisen, besteht weder aus den Rauchschwaden noch aus der Dokumentation der Trümmerlandschaft. Es hat auch nichts mit den Bildern der amerikanischen *Operation Crossroads* von 1946 zu tun, um einen Meilenstein in der Geschichte der Fotografie zu zitieren, als die Rauchsäule und der typische Atompilz zum visuellen Symbol der Zerstörungskraft der Atomwaffe wurden; und je eindrucksvoller die Säule, je üppiger der Atompilz, desto stärker ihre geopolitische Wirkung. In diesem Fall erübrigen sich freilich die Spitzfindigkeiten, Schwierigkeiten und Widersprüche, die mit Blick auf den durch die Zerstörung ausgelösten Transformationsprozess erwähnt wurden und die ich folgendermaßen zusammenfasse: Wie kann man etwas fotografieren, das sich dem Blick weitgehend entzieht und sich in einem intensiven, aber äußerst flüchtigen Augenblick abspielt? Wie kann man etwas fotografieren, das sich erst in seinem Sich-Ereignen vollständig ausdrückt?

Das Einleiten der Explosion
Landschaft als Performance, der Titel dieser Ausstellung, enthält einige wertvolle Verweise. In erster Linie lässt er uns erkennen, dass das Knall-Bild, obwohl es seine Raison d'être aus dem interstitiellen Augenblick zwischen Offenbarung und Verschleierung bezieht, mehr Zeitlichkeit enthält als vermutet. Tatsächlich ist jede einzelne Aufnahme das Ergebnis einer umfangreichen Arbeit vor Ort und auf den Baustellen, diesem Mikrokosmos, den Botto im Laufe der Jahre als Insider kennengelernt hat. Jede Aufnahme ist das Ergebnis von Lokalaugenscheinen auf der Suche nach einem erhöhten und idealen

Standpunkt, von Berechnungen und Anpassungen hinsichtlich des Sicherheitsabstands zur Explosion. Dessen Überschreitung kam bereits Plinius den Älteren teuer zu stehen, um ein berühmtes Opfer übermäßiger Neugier zu nennen.
Jede Aufnahme enthält zudem bereits eine visuelle Vorwegnahme des Endergebnisses, einen vorausschauenden Blick im Bewusstsein, dass Abrisse, egal wie gründlich die Sprengladung berechnet ist, unvorhersehbar bleiben. Sie sind zwar nicht mit einem Vulkanausbruch vergleichbar, aber dennoch niemals in jenem Grad kontrollierbar, den die menschliche Vernunft anstrebt, die ja das Unberechenbare durch ein als Wissenschaft bezeichnetes System gesicherter Erkenntnisse zu beseitigen versucht. Man erreicht das Endergebnis durch Annäherung, über verschiedene Stufen der Unbestimmtheit, durch die Vertrautheit mit den Möglichkeiten und Grenzen des gewählten Mediums. Man nähert sich dem Bild, indem man mit der Möglichkeit umzugehen lernt, es zu verlieren, seine Auflösung mitanzusehen.
Jede Aufnahme trägt wiederum, als wesentliches Element, ein langes, wachsames und keineswegs passives Warten in sich, den angehaltenen Atem unmittelbar vor der Explosion, zugleich die Angst, den Moment der Zündung zu verpassen. Dazu gehört auch das Bewusstsein, dass der Prozess einmalig, unwiederholbar und unumkehrbar ist (außer im Kino), dass eine einzige Unachtsamkeit oder eine Verzögerung ausreichen, damit sich der Fotografieprozess buchstäblich in Luft auflöst. Denn nach dem Knall bleibt, wie gesagt, nur eine stumme Rauchwolke übrig und, sobald sie sich lichtet, ein noch stummerer Trümmerhaufen.
Vielleicht ist es diese Angst, das Bild zu verlieren, es wie ein nicht angeleintes Tier entkommen zu lassen, die dazu führt, dass die Explosion durch die Reaktion der Zuschauenden widergespiegelt wird, die Augen- und Ohrenzeugen des zerstörerischen Ereignisses sind wie die Linse selbst.
Sie wird eingefangen durch einen kollektiven Blick, der fortan alle – auch uns – mit einschließt, die diese Fotografien betrachten. Wenn eine Explosion den umliegenden Raum entstellt, hat auch der Blick die Macht, ihn zu gestalten, ein Land (*pays*) in eine Landschaft (*paysage*) zu verwandeln – eine Unterscheidung, die im Französischen gerne gemacht wird.
Das Endergebnis ist ein kollektives Schauspiel, bei dem der Knall Katalysator und Höhepunkt zugleich ist und bei dem das, was dem Knall vorausgeht, nicht brachliegende Zeit ist, sondern der performative Stoff, der das fotografische Werk von Andrea

Botto ausmacht. Insofern verläuft diese Performativität analog zur Vorbereitung des Feuerwerks, einem Prozess, der seinen Höhepunkt mit der Ankündigung der Explosion erreicht, etwa durch den Schall eines Signalhorns, einen Countdown oder einen fernen Schrei. Aber all das ist nicht auf den einen Knopf zu reduzieren, mit dem die Detonation ausgelöst wird.

Zeitliche Verzögerungen

Wie kann man eine Explosion fotografieren? In technischer Hinsicht ist das Vorhaben derart schwierig, dass Andrea Botto, um den richtigen Moment zu erwischen, lernen musste, Bruchteile von Verzögerungen zu dosieren, die Kamera mit einem Timer zu verbinden und mit den Arbeitern gemeinsame Sache zu machen, damit ihm diese im Falle von unterirdischen Explosionen, etwa zum Bau eines Tunnels, einen geschützten Winkel für die Kamera einrichteten.

Dafür studiert er technisch-wissenschaftliche Sprenganleitungen, die ohne künstlerischen Anspruch wertvolle Einblicke in die Geheimnisse der Pyrotechnik geben. Viele dieser Bücher stammen noch aus den 1960er-Jahren, mit Grafiken und Schwarz-Weiß-Fotografien, die zum Beispiel erklären, wie man die Zündschnur an den Zünder anschließt, und die Andrea Botto in einigen Porträts wiederverwertet oder als Dokumentationsunterlagen in seinen Ausstellungen verwendet hat. Ich denke beispielsweise an *Molti fuochi ardono sotto il suolo. Di terremoti, vulcani e statue* (Viele Feuer brennen unterirdisch. Über Erdbeben, Vulkane und Skulpturen), ein Buch des Vulkanologen Marcello Carapezza, der 1983 zusammen mit Franco Barberi und Lennart Abersten geplant hat, den Lavastrom des ausbrechenden Ätna mit Hilfe von Sprengstoff in einen künstlichen Kanal umzuleiten. Ein seltener Fall, wo natürliches Feuer mit künstlichem Feuer bekämpft wird.

Letztendlich ist es so – wie schon die andeutungsweise Auseinandersetzung mit den komplexen technischen Fragen suggeriert –, dass der Moment der Explosion, das *Boom!*, weniger ein spontan auftretendes als vielmehr ein zu schaffendes Ereignis ist. Dem Bild fehlt jedenfalls eine genaue Entsprechung des Ausrufezeichens, jener rein stimmlichen Geste am Rande der artikulierten Sprache. Und wer in seinem Kontrollwahn darauf beharrt, mit seinem Medium »Ausrufezeichen«-Bilder zu schaffen, wird in seiner Erwartung enttäuscht werden, denn auch unter Einsatz von Präzisionstechnologien ist eine totale Übereinstimmung mit dem schöpferisch-zerstörerischen Moment, mit jener zerstörerischen Schöpfung oder der schöpferischen

Zerstörung, mit den menschengeschaffenen Miniatur-Big-Bangs nicht erreichbar.

Andrea Botto weiß aber, dass die Fotografie, wenn sie eine Explosion zum Gegenstand hat, nicht über ein bestimmtes Maß an Präzision hinausgehen kann und dass diese unvermeidliche Abweichung für den unerreichbaren Null-Moment der explosiven Schöpfung, des Knall-Bildes, steht. Trotz der Tradition des entscheidenden Moments, die auf Henri Cartier-Bressons *Images à la sauvette* zurückgeht und zuweilen als Kern des fotografischen Akts gilt, fehlt hier das Ereignis – wir sind dazu verurteilt, es zu antizipieren oder zu rekonstruieren. Eine Aufnahme, die mit der Auslösung des Zünders, mit dem genauen Zeitpunkt der Explosion, zusammenfiele, würde in der Tat nichts zeigen, eine versteinerte Wirklichkeit, die es der Explosion unmöglich macht, ihre volle Wucht zu entfalten. Nicht umsonst wird der Moment der Explosion im italienischen Fachjargon als *volata* bezeichnet – was wörtlich *Flug* bedeutet, ein Akt, der sich ebenfalls nur in verschiedenen chronologischen Phasen, nicht aber als fließender Prozess erfassen lässt, wie die Fotografen des 19. Jahrhunderts bewiesen haben.

Das zeitliche Hüpfspiel zwischen Vorher und Nachher zieht sich durch die Geschichte der Fotografie, wann immer sie Zeugin von Zerstörung und Explosion wird. Andrea Botto erinnert mit zwei berühmten Beispielen daran: Zum einen ist da Charles Marville, der von Baron Haussmann beauftragt wurde, Paris im Vorfeld des Abrisses verschiedener Stadtviertel um 1855 zu fotografieren. In diesem Fall soll ein Fotograf und kein Maler all das festhalten, was schon bald aus dem städtischen Gedächtnis verschwinden wird. Zum anderen ist da die Fotoserie von Roger Fenton, dem ersten Kriegsreporter, der genau im selben Jahr im Krimkrieg die Schlachtfelder nach der Schlacht filmte. Es handelt sich um zwei Extreme aus derselben Zeit, die ein Ereignis der Zerstörung jeweils *ex ante* und *ex post* darstellen und damit bereits das Grundproblem der Fotografie aufzeigen, nämlich die Schwierigkeit, den Wandel in seinem Sich-Entfalten zu erfassen. Zugleich verdeutlichen sie die Bedeutung des fotografischen Dokuments angesichts einer radikalen Umgestaltung einer Landschaft.

Genealogie der Pyrotechnik

Nun sind einige der hier angesprochenen Themen kein Spezifikum der Fotografie, der zeitgenössischen Kunst oder der pyrotechnischen Fachliteratur, sondern kennzeichnen bereits die Geschichte der Moderne. Botto erinnert an die beliebte

Tradition »Scoppio del carro« (zu Deutsch: die Explosion des Wagens), die jeden Ostersonntag auf der Piazza del Duomo in Florenz stattfindet.
Man denke außerdem an die Drucke, Zeichnungen, Manuskripte und illustrierten Bücher über Feuerwerke und Pyrotechnik. Hier finden wir nämlich wieder jene militärische und spielerische Doppelfunktion, die so schwer zu entflechten ist, wie der amerikanische Kurator Kevin Salatino in *Art incendiaire. La représentation des feux d'artifice en Europe au début des Temps modernes* (Éditions Macula 2014, erweiterte und illustrierte Ausgabe des englischen Originals von 1997) gezeigt hat.
Einerseits wird über die Feuerwerksfeste in einer martialischen Sprache berichtet, obwohl klar ist, dass es sich um einen *spielerischen Krieg* handelt, ein Spiel, das die Gesten des Krieges, aber nicht sein Zerstörungspotenzial nachahmt. Andererseits wird das Feuerwerk gerne politisch genutzt, um Macht zu demonstrieren: Durch das vorübergehende Chaos am Himmel wird die Ordnung wiederhergestellt. Mehr noch: Das Publikum wird durch eine geschickte Inszenierung des Chaos beeindruckt, die den Triumph des Künstlichen über die Natur zeigt, d. h. die Verwandlung, oder gar die erhabene Verklärung der natürlichen und städtischen Landschaft durch das Künstliche. Stabilität wird also durch ein flüchtiges Ereignis bekräftigt, das aus der Außenwelt eine Bühne der menschlichen Aktion macht.
Es ist merkwürdig, und doch dient ein so flüchtiges und kostspieliges Ereignis als Instrument der Propaganda, des Prunks und der Opulenz, des Prestiges. Nach einem philiströsen Verständnis von Erde und Himmel demonstriert die irdische Macht ihre Überlegenheit *im* und *über den* Himmel. Die Domestizierung des Feuers wird als Spektakel inszeniert, um die Illusion zu vermitteln, man kontrolliere jeden einzelnen Aspekt des Feuerwerks. Ein Kontrollbestreben, das im Bau von Indoor-Feuerwerkstheatern gipfelte, wie sie etwa in den Niederlanden Ende des 17. Jahrhunderts existierten.
Kurzum, eine militärische und zugleich spielerische Funktion scheint den »Son et lumière«-Spektakeln inhärent zu sein, wie die ähnlich klingenden lateinischen Ausdrücke *mars* und *ars*, *homo pugnans* und *homo ludens* suggerieren oder das Ausdruckspaar Feuerwerker und Sprengmeister, wie ein Januskopf, der mit dem Feuer spielt.
Einer der interessantesten Aspekte der modernen Genealogie der Pyrotechnik ist ihre bildliche Darstellung. Wie Salatino

aufzeigt, haben wir es mit einer systematischen Fehldarstellung von Feuerwerksfesten zu tun, sicherlich aus Gründen der politischen Propaganda, aber auch aus praktischen Gründen. Die Abbildungen wurden nämlich vor dem Fest oder auf der Grundlage von Zeichnungen Dritter angefertigt und nur selten von selbst Anwesenden.
Erst in den schriftlichen Berichten, vor allem Briefen und Tagebüchern, finden sich getreuere Zeugnisse, die zuweilen sogar das Scheitern einiger geschichtsträchtiger und glorioser Events bezeugen.
Madame du Deffand schreibt einen Brief an Horace Walpole über das Feuerwerk in Versailles anlässlich der Hochzeit von Ludwig XVI. mit Marie-Antoinette im Mai 1770 – ein Misserfolg wegen des Sturms und des starken Rauchs, der die Sicht auf das Feuerwerk behinderte. Dieses Problem, mit dem wir bereits konfrontiert waren, hat nichts von seiner Aktualität verloren. Dennoch, so stellt Salatino fest, tendieren auch Berichte eher zum Lob, etwa wenn von der Schwierigkeit die Rede ist, ein solches multimediales Spektakel mit Musik, Tanz, Theater, Karussells, Festivitäten, Beleuchtungen und Feuerwerk in Worten wiederzugeben.
Auch deshalb wird die visuelle Darstellung der Explosionen wichtiger als das Ereignis selbst: Auf den Drucken ist für Rauch kein Platz! Hier wird das Wirken externer Elemente, die den Blick auf das Spektakel und vor allem die im Mittelpunkt stehende politische Propaganda verstellen, eingehegt. Die Anzahl der Zuschauer kann je nach Anlass angepasst werden: verstreut und zerstreut bei fernen Ereignissen am Horizont; hingerissen und kompakt wie ein architektonisches Element; völlig abwesend, wenn der symmetrische, hieratische Charakter der Gebäude im Vordergrund stehen soll. Schließlich wird ein prozesshaftes Ereignis in einem einzigen Bild festgehalten, was wieder an unser Thema anknüpft, das, wie sich nun zeigt, eine lange Tradition hat.
Eine Tradition, die, um einen italienischen Vorläufer zu zitieren, vom Architekten und Handwerksmeister Giovanni Niccolò Servandoni, der 1749 an den Londoner Hof geschickt wurde, um das Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs und den Frieden von Aachen zu feiern, bis zur zeitgenössischen Kunst reicht: von Dennis Oppenheim (*Fireworks pieces*, 1972) bis hin zu Gordon Matta-Clark, der sich 1975 an Controlled Demolition Inc. für eine mögliche Zusammenarbeit wendet; vom Chinesen Cai Guo-Qiang über den Franzosen Mathieu Pernot bis hin zum Japaner Naoya Hatakeyama und so weiter.

Geologie der Medien

Wenn Andrea Bottos Arbeit auf den ersten Blick das Thema Abrisse behandelt, so weist sie bei genauerer Betrachtung einen metafotografischen Charakter auf, in anderen Worten: Sie ist eine Reflexion in Bildern über den Fotoapparat selbst. Abschließend möchte ich eine dritte Ebene vorschlagen, die weniger offensichtlich ist und sich für weitere Vertiefungen anbietet.

Wer diese Fotografien betrachtet, wird zugleich Zeuge eines Dialogs zwischen zwei chemischen Substanzen: einerseits den fotochemischen Reaktionen bei der Entwicklung, dem Fixieren und dem Druck der Fotos und andererseits dem Dynamit, das 1866 von Alfred Nobel erfunden wurde. Zwei chemische Vorgänge, einer das Spiegelbild des anderen, der eine schafft, der andere zerstört, der eine macht *klick!*, der andere macht *boom!* Zwei Momente, die zu einem Bild verschmelzen müssten. Wenn diese Lesart zutrifft, dann repräsentiert *Landschaft als Performance* eine wahre *Geologie der Medien*.

Der unvermutete Aspekt besteht in diesem Fall – also angesichts des Dialogs der Materie mit sich selbst – in der unklaren Rolle des Fotografen, die er in Anbetracht dieser Performativität der Materie einnehmen soll, die, wie das Feuer mit der Lunte, schon mit einer minimalen Starthilfe aktiviert wird. Als ob bei diesen Aufnahmen von Sprengungen nicht nur die Landschaft, sondern auch der Fotograf selbst – wenn auch nur im übertragenen Sinne – in die Luft gejagt würde.

Riccardo Venturi ist Historiker und Kritiker zeitgenössischer Kunst. Er lehrt »Histoire et théorie des arts« an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Er schreibt regelmäßig für mehrere italienische und ausländische Publikationen, darunter »Antinomie« (www.antinomie.it), das er mitbegründet hat. 2018 veröffentlichte er das Buch »Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio« (Humboldt Books).

Boom-images
Riccardo Venturi

Boom! A loud blast tears through the silence. Or rather, it interrupts the calm backdrop of birdsong, wind rustling through the trees, and cars speeding in the distance for a moment, like a lightening flash in a serene sky. If the blast were quieter, we might mistake it for a gunshot, from the weapon that separates a hunter from their prey and satisfies their predatory needs. But no, it's dynamite. Yet another human attempt to have agency over the land, to bend both natural and man-made landscapes to our will by any means necessary as we mine resources, try to get from one side of a mountain to the other or build something new in the place of something now deemed obsolete. The more modern the human creation, the quicker it ages before its time.

If I introduce the topic of demolition in photography by talking about the noise, then it is because I struggle to explain exactly *what* an explosion is, visually speaking. If anything, the eyes are greeted by something with its own unique identity. Perhaps the answer, although hardly obvious, lies in the destruction *process* itself. If we arrive too late, then an entirely different scene greets our eyes. Or rather, two different scenes, depending on how much time has passed.

The first scene that appears is the cloud of smoke. Displaying not only the destruction in full swing but also the wind, it renders a usually invisible presence visible. Shifting our focus from the ground to the sky, it then envelopes the building as it collapses. But if we are only able to — rightly — think about the collapse *while* it is happening, *because* it is happening, then

this visual noise ultimately means that we risk not having an image of the fall but instead of mere clouds of smoke. The second scene presents itself at the next moment. The cloud of smoke slowly lifts and is blown away by the wind. Once again, earth becomes earth and air becomes air. We could say that it reinstates the horizon, or rather our *idea* of the horizon, a line composed of matter at the bottom and air at the top. At this stage, all that is left is a ruined landscape, a pile of rubble that bears no trace of the explosion or the demolished building. It is only by looking back at it through the archaeological gaze, which is trained to mentally keep the fragments together, that we can restore it to its previous state.

The smoke is no longer something which we try to avoid when a photograph of an explosion is at stake. In fact, it is essential to show the smoke spiraling out of the building as it collapses in on itself, whilst being aware that the smoke itself is an imminent threat and will soon make the building disappear.

In the scene shot at Solfatara by Roberto Rossellini in *Journey to Italy* (1954), the smoke emitted by the porous rocks around Naples transforms the big screen into a pale monochrome, swallowing the star up in its midst. It is no coincidence that this happens during a moment of existential vulnerability in which life and death — which should be mutually exclusive — insist on occupying the same space. This is amplified by the presence of a Mediterranean civilisation which feels strange, if not downright hostile to her. The monochromatic effect lasts just a few seconds, enough time to completely transform the feel of the film from one that is — by all appearances — neorealist into an abstract avant-garde film.

Here, we touch upon the problem that visual representations of explosions do not capture the strength — or vividness, if that term is not too inextricably linked to sight — as effectively as the sound of the boom. The detonation is that split-second, almost imperceptible, flash of transformation between the release of the blast load and the smoke blanketing the scene. Despite the force — or magnitude, to use a term from seismology — of the explosion, it is a fleeting moment.

Creating an image of a boom, making a *boom-image*. Showing the demolition process or (in other words) the demolition in progress. This neatly encapsulates the question which has preoccupied Italian photographer Andrea Botto for many years. Or at least since that fateful day when he was tasked with photographing a demolition near Reggio Emilia, on a stretch crossed by the Bologna to Milan highspeed railway. Since then,

the photographer has explored that question with regard to demolitions and explosions in turn, discarding the easy answers.

The boom which the image aims to give visibility to sits in the divide between before and after, between the natural or urban landscape and the catastrophe that will transform it forever. But the image of the explosion itself — the actual event that *befalls* it, as we should perhaps say, acknowledging its fall — neither coincides with the cloud of smoke nor with the documentation of the ruined landscape. Nor does it, to cite a crucial moment in the history of photography, correlate with images of *Operation Crossroads* in 1946, where the column of smoke and the typical mushroom cloud were the visible manifestation of the destructive power of atomic weapons: the more imposing and majestic the column of smoke and mushroom cloud, the more successful it is from a geopolitical point of view. It goes without saying that these implied nuances, difficulties and paradoxes about the transformation unleashed by the demolition do not make sense here. In short, how do you photograph something that is mostly hidden from view and takes place in a moment as intense as it is fleeting? How do you photograph something that only fully reveals itself at the very moment it happens?

Setting up the explosion

Landscape as performance, the title of this exhibition, gives us some valuable clues. Firstly, it allows us to recognise that although the boom-image exists within an instantaneous moment where it is poised between revealing itself and hiding itself, it contains more temporality than we might suspect.

Every single shot is the result of field work carried out over a large period of time. By visiting construction sites through the years, Botto has got to know these fully-fledged micro-communities. Each shot is the result of all the legwork that goes into finding the perfect raised viewpoint, as well as calculations and adjustments based on the safety clearance. Breaching this space cost Pliny the Elder dearly — to cite one famous victim who lost his life due to his own curiosity.

Each shot also contains a preview of the final result, along with the awareness that, although the image is calculated as carefully as the blast load, demolitions are unpredictable. Less so than a volcanic eruption, perhaps, but demolitions lack the control that human reason aspires to, as it seeks to eliminate randomness with a series of ordered and meticulous disciplines which it calls science. We get roughly closer to the final result through varying degrees of uncertainty, as well as familiarity

with our chosen medium's potential and limitations. We get closer to the image by learning to live with the risk of losing it, of it vanishing.
Once again, each shot contains within its very essence a long, watchful and rather passive wait with bated breath in the moments before the explosion, coupled with a fear of missing the demolition. Or awareness that the process is one-time, unrepeatable and irreversible (except in the cinema). Just a moment of inattention or hesitation and the whole act of capturing the image will quite literally go up in smoke. Because, as we've discussed, all that remains after the boom is a cloud of smoke and then an even less revealing pile of rubble.
It is perhaps this fear of missing the image, of letting it escape like an uncaged animal, that in these photographs the explosion is often relived through the spectators, eye- and earwitnesses, who are just as important as the lens itself. It is relived through the collective gaze of all who see these photographs, us included. If an explosion wreaks havoc upon the surrounding area, then the gaze too has the power to change it, to turn a land (*pays*) into a landscape (*paysage*), to think of it in terms so beloved of French thinkers.
The final result is a collective performance where the boom is both catalyst and finale. One where the *before* is not wasted time but the truly dramatic makings of Andrea Botto's work. The performative nature runs parallel to the preparation process carried out by the mine blasters. This procedure reaches its climax when the explosion is announced by the piercing sound of a klaxon, countdown or a faraway shout. But we cannot reduce this moment to the press of the button that begins the demolition.

Time delays
How do you photograph an explosion? From a technical point of view, it is an extremely delicate operation. In order to seize the most advantageous moment, Andrea Botto has learned to count out infinitesimal fractions of delay, link the camera to a delay timer and — to capture underground explosions during tunnel excavations — work with labourers to build a shelter for the camera.
To achieve this, he has examined technical and scientific blasting handbooks. Devoid of any artsy ambitions, they reveal precious secrets from the hidden world of explosives. Often very old-fashioned, these books date back to the sixties, as evidenced in the graphic design and black and white illustrations that

explain, for example, how to link the fuse to the detonator. Andrea Botto has given them a new life in some of his portraits and used them as documentary material to accompany his exhibitions. My mind also turns to the book *Molti fuochi ardono sotto il suolo. Di terremoti, vulcani e statue* (Many fires burn below the surface. On earthquakes, volcanoes and statues) by the volcanologist Marcello Carapezza, who, along with Franco Barberi and Lennart Abersten, planned to use explosives to reroute the flow of the lava's course from Mount Etna into an artificial canal in 1983. A rare confrontation between natural and man-made fire.
Something that becomes clearer as we touch upon these complex technical questions, is that the moment of the explosion, the *boom!*, is less an event that just happens spontaneously, but rather an occurrence that can be generated. Because, of course, the image lacks the equivalent of the exclamation mark, that simple vocal punctuation that lives in the margins of speech. And it lacks that person who is determined to capture images «with an exclamation point», obsessively monitoring equipment and manipulating precision technology in a vain attempt to capture that moment of creation-destruction, destructive creation or creative destruction of these mini man-made Big Bangs in its entirety.
Instead, Andrea Botto knows that when a photographer chooses to photograph an explosion, there is a limit to their precision. This unbridgeable gap correlates with the moment zero of the explosive creation, of the boom-image, which lies just out of reach. Despite the tradition of the decisive moment, made famous by Henri Cartier-Bresson's *Images à la Sauvette*, and sometimes identified as that foundation of the act of photography possesses, here the event is missing — we are forever destined to look at it from the past or from the future. This is because a photograph taken at the moment of detonation, at the exact moment of the explosion, would show nothing but a fossilised reality incapable of unleashing the explosion's potential. Furthermore, the exact moment of an explosion can just about be separated into different chronological stages while it is in flux. But, as evident in nineteenth century photographs, the fluidity itself cannot be captured.
This dance of time between before and after spans the history of demolition and explosion photography. Andrea Botto himself reminded me of two famous examples: firstly Charles Marville, who was hired by Baron Haussmann to photograph Paris before some quarters were demolished around 1855. Here, they made

use of a photographer and not a painter to record something that would disappear from urban — and soon also living — memory. In contrast to this photographic series sits the work of Roger Fenton, the first war reporter who, in the very same year in Crimea, shot the battle camps when the action was over. These two contemporary extremes placed before (*ex ante*) and after (*ex post*) an event of destruction respectively, demonstrate that this difficulty in recording acts of transformation while they are happening has been at the heart of photography since its very inception. But it also demonstrates the role of documentary records in the face of a radically transforming landscape.

Pyrotechnic genealogy

Some of the questions I've touched upon are not exclusive to photography, contemporary art or technical blasting handbooks and are already familiar topics in modern history. Botto recalls the folk tradition of the Explosion of the Cart (*Scoppio del Carro*) which occurs on Easter Sunday between the Baptistery of Saint John and the Cathedral of Santa Maria del Fiore in Florence. In this historic spectacle, a cart packed full of fireworks is lit and explodes.

It brings to mind all the prints, drawings, manuscripts and illustrated books about pyrotechnics. Here, we also encounter the dual theme of war and recreation ambiguously intertwined, as American curator Kevin Salatino demonstrated in *Art incendiaire. La représentation des feux d'artifice en Europe au début des Temps modernes* (Éditions Macula 2014, an enlarged and more richly illustrated edition than the English version, *Incendiary Art. The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, published in 1997).

On the one hand, reports of fireworks festivals use a warlike language, albeit a playful war — we are play fighting, imitating the movements without using destructive power. On the other hand, the explosives are a political device to parade the powerful in all their pomp and glory. The momentary chaos unleashed in the sky restores order. Moreover, this skillful orchestration of the chaos and display of the triumph of human artifice over nature impresses the audience. In other words, the natural and urban landscape is transformed, sublimated even, by this man-made phenomenon. And so, a fleeting event that plays out a human act against the stage of the great outdoors restores stability.

How curious that such a fleeting and lavish phenomenon has become a tool for propaganda, ostentation, luxury and prestige. Through a fixed idea of earth and sky, earthly power reaffirms its position in and over the sky. It is a spectacular example of taming fire, giving the impression that humans can control every aspect of a fireworks display. This desire for control even led to fireworks being used in enclosed theatre spaces, which became popular in the Netherlands at the end of the 17th century.

In summary, this dual war-recreation purpose appears ingrained in *son et lumière* shows and is also demonstrated in almost homonyms Mars and *ars* (Latin for *art*), *Homo pugnans* and *Homo ludens*, between bomb disposal engineers and pyrotechnic engineers, the two faces of Janus who play with fire.

One of the most interesting facets in the genealogy of pyrotechnics is how they have been captured in image form. As Salatino shows, there has been a systematic unfaithful rendering of fireworks festivals for political propaganda — and practical reasons. In fact, the engravings were made before the event, or else based on third-party drawings, rarely by eye- or earwitnesses.

We can find more reliable eyewitness reports within written accounts, letters and, particularly, diaries. Some accounts even capture the failure of glorious historic events. Madame du Deffand wrote a letter to Horace Walpole about a fireworks display in Versailles to celebrate the marriage of Louis XVI to Marie Antoinette in May 1770. She missed the event when a storm and excessive smoke impeded her view. It was not the first time this has happened, and it certainly would not be the last. Despite this, observes Salatino, even descriptions tend to be full of praise, writers typically admitting that they struggle to describe spectacular multimedia events packed with music, dance, theatre, carousels, illuminations and fireworks.

Yet more reasons why the visual representation of explosives becomes more important than the event itself: the press has no room for smoke! There is little mention of any external elements which may have disrupted the event's visibility and, crucially, the political propaganda at the heart of such festivals. The distribution of the audience may vary depending on the occasion: spread out and inattentive to a faraway event taking place on the horizon; enraptured and crammed together like some architectural feature; or completely absent against a backdrop of grandiose, well-proportioned buildings. Finally, an event in time is restored through one single image, raising the question which we have been addressing. A question which, as is now evident, has a long tradition.

A tradition that spans from Italian architect and master firework designer Giovanni Niccolò Servandoni, sent to the court in London to celebrate the end of the War of the Austrian Succession and the Treaty of Aix-la-Chapelle in 1749 up to contemporary art; from Dennis Oppenheim (*Fireworks pieces*, 1972) to Gordon Matta-Clark who, in 1975, contacted Controlled Demolition Inc. to suggest a potential collaboration; from Chinese artist Cai Guo-Qiang to French photographer Mathieu Pernot and Japanese photographer Naoya Hatakeyama and so on.

A geology of media

If, at first glance, Andrea Botto's work appears to be about demolition, then at second glance it has a meta-photographic quality. In other words, the images and the camera are self-reflexive; the visual work offers us an opportunity to reflect on the nature of the camera itself. To conclude, I would like to suggest a third reading which is less evident but lends itself to further considerations.

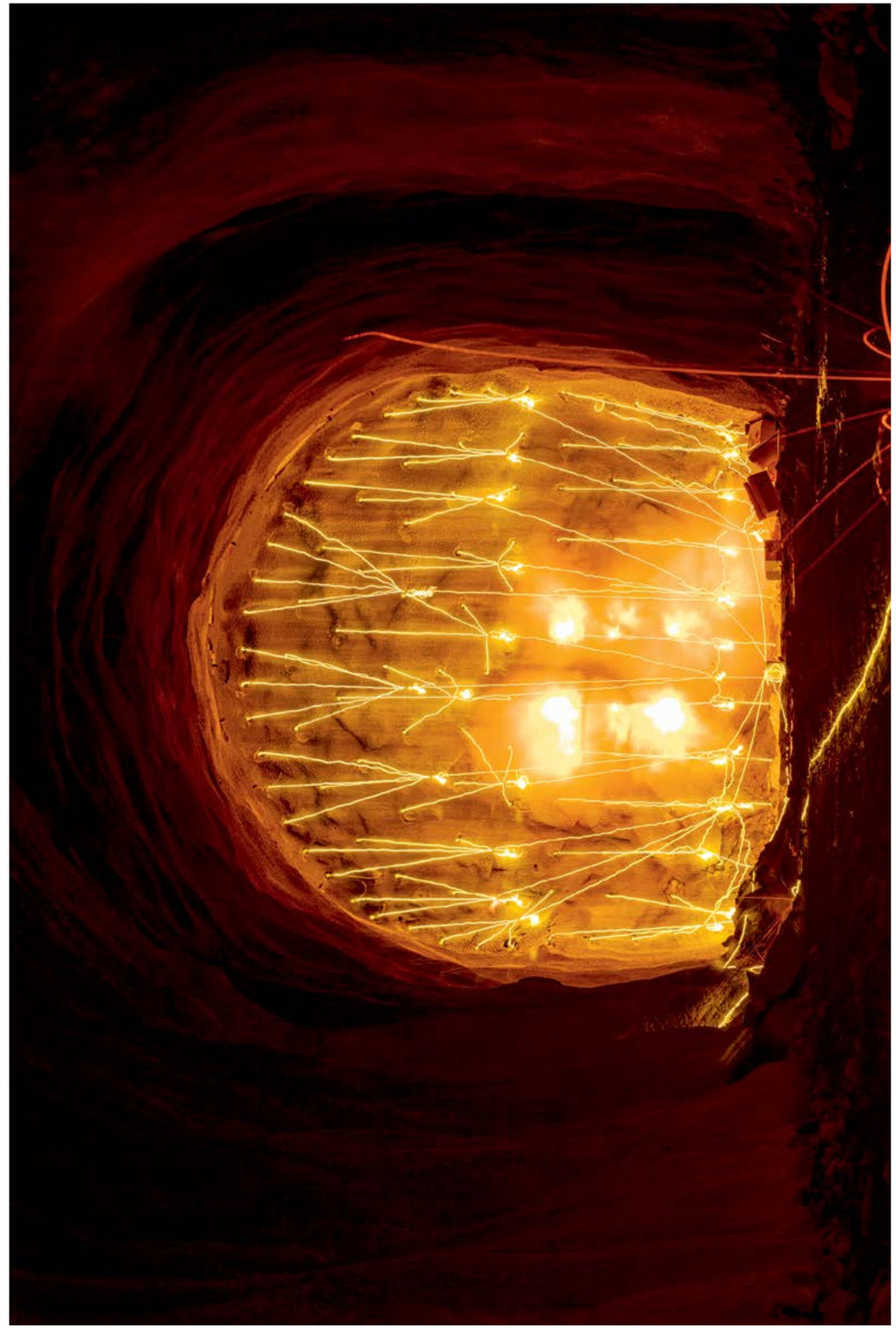
When we view these images, we participate in a dialogue between two chemical substances: firstly the photochemical reactions which allow the image to develop, crystallise and be printed, and secondly the dynamite that Alfred Nobel discovered in 1866. Two chemical processes which mirror each other: one creates, the other destroys; one goes *click!*, the other goes *boom!*. Two moments in time when a fusion creates an image. If this interpretation is indeed correct, then *Landscape as performance* presents a true *geology of media*.

If this is the case — if we are indeed acknowledging the substance's dialogue with itself — then, unexpectedly, the role of the artist shifts, uncertain of its role in response to the performative nature of substances that are activated with a little help, like fire with a fuse. Almost as though the landscape is not the only thing that blows up in these pictures of explosions, but also, figuratively speaking, the photographer himself.

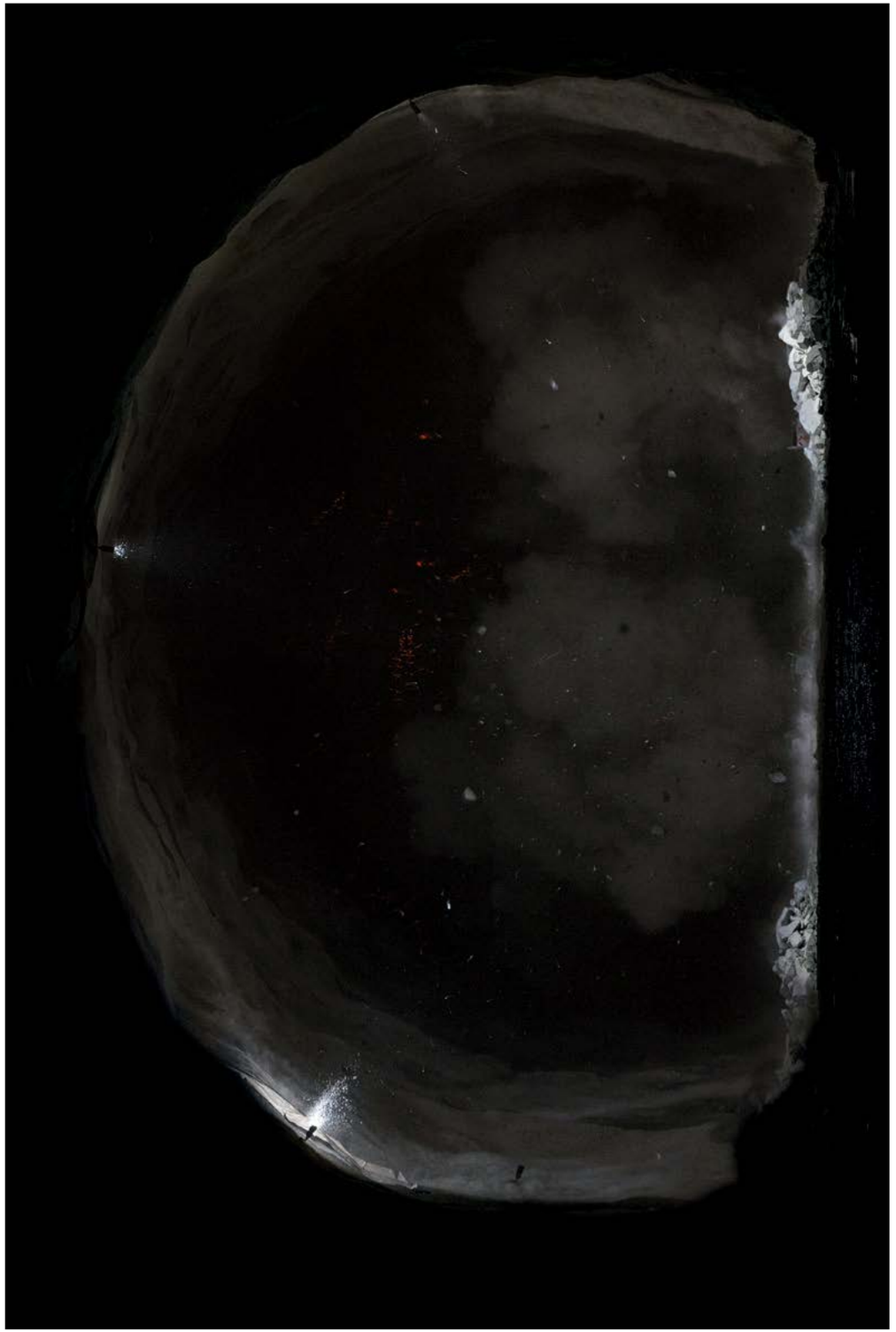
Riccardo Venturi is a historian and contemporary art critic. He teaches «Histoire et théorie des arts» at University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. He writes regularly in several Italian and foreign magazines including «Antinomie» (www.antinomie.it), which he co-founded. In 2018 he published the book «Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio» (Humboldt Books).

LANDSCAPE AS PERFORMANCE

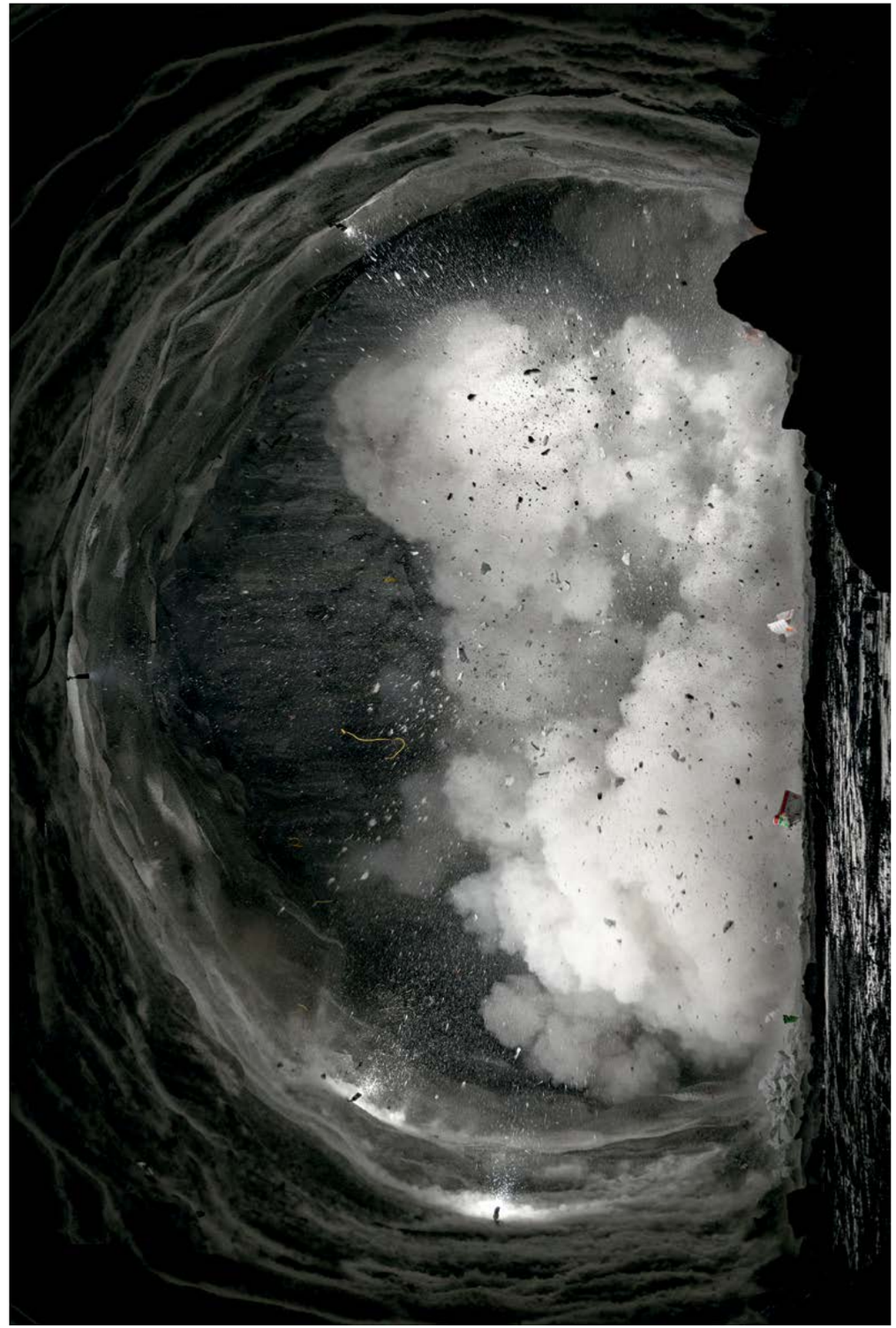
LANDSCHAFT ALS PERFORMANCE



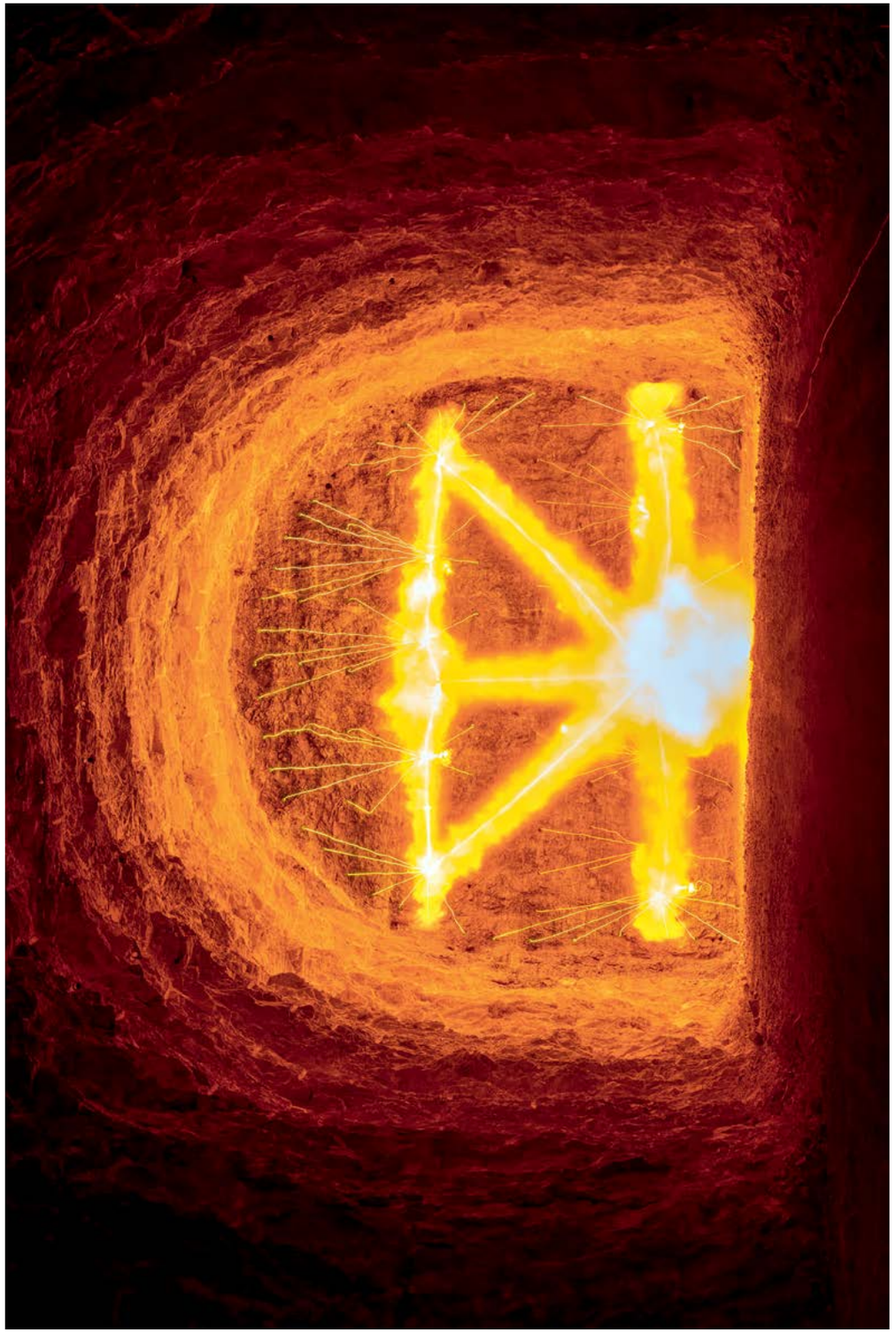
Underground Blast #01
Brenner Basistunnel, 2019



Underground Blast #04
Brenner Basistunnel, 2020



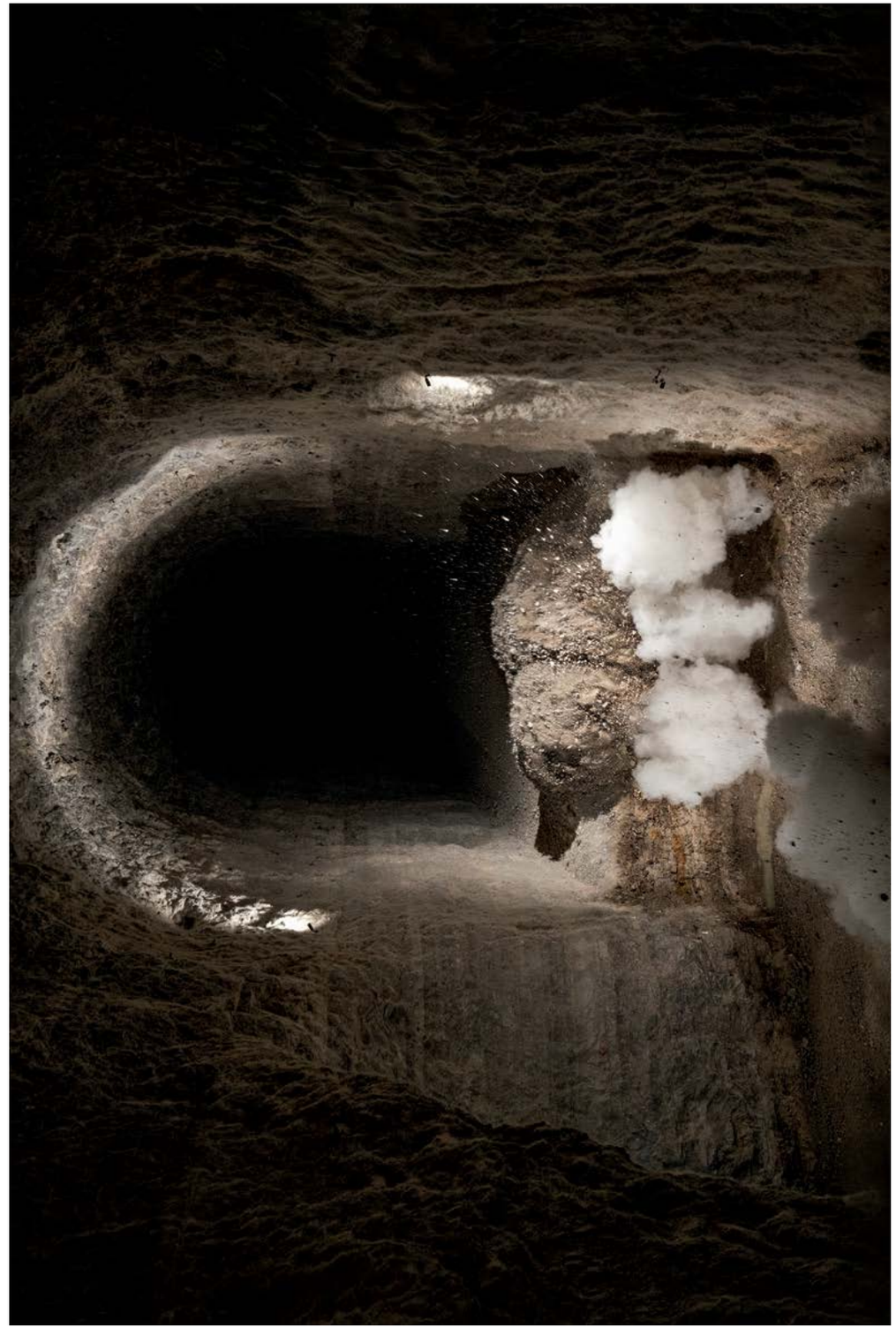
Underground Blast #03
Brenner Basistunnel, 2020



Underground Blast #08
Miniera San Romedio, 2022

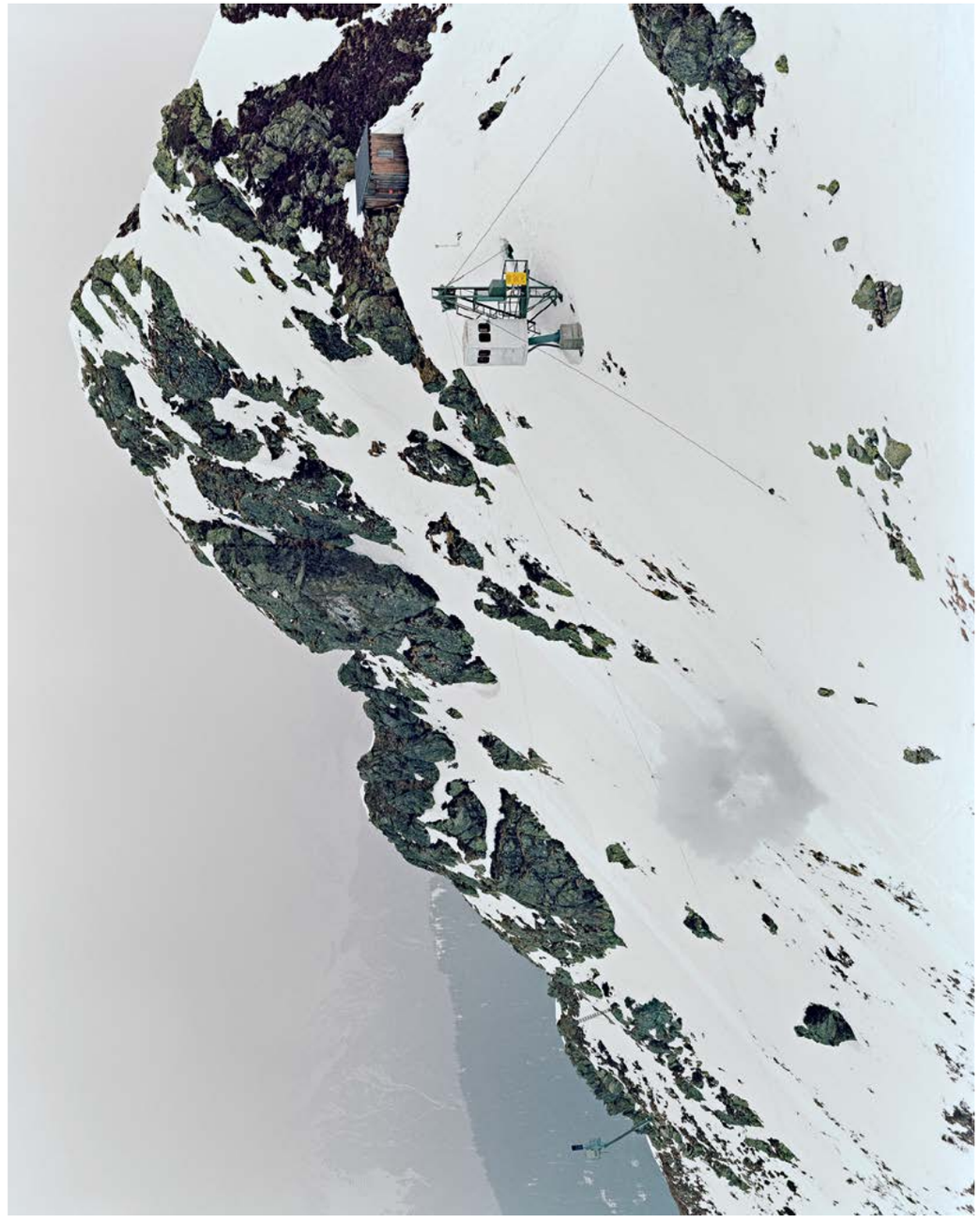
79

Underground Blast #06
Miniera San Romedio, 2022



Underground Blast #05
Miniera San Romedio, 2022

#70
Silvretta Montafon, 2022



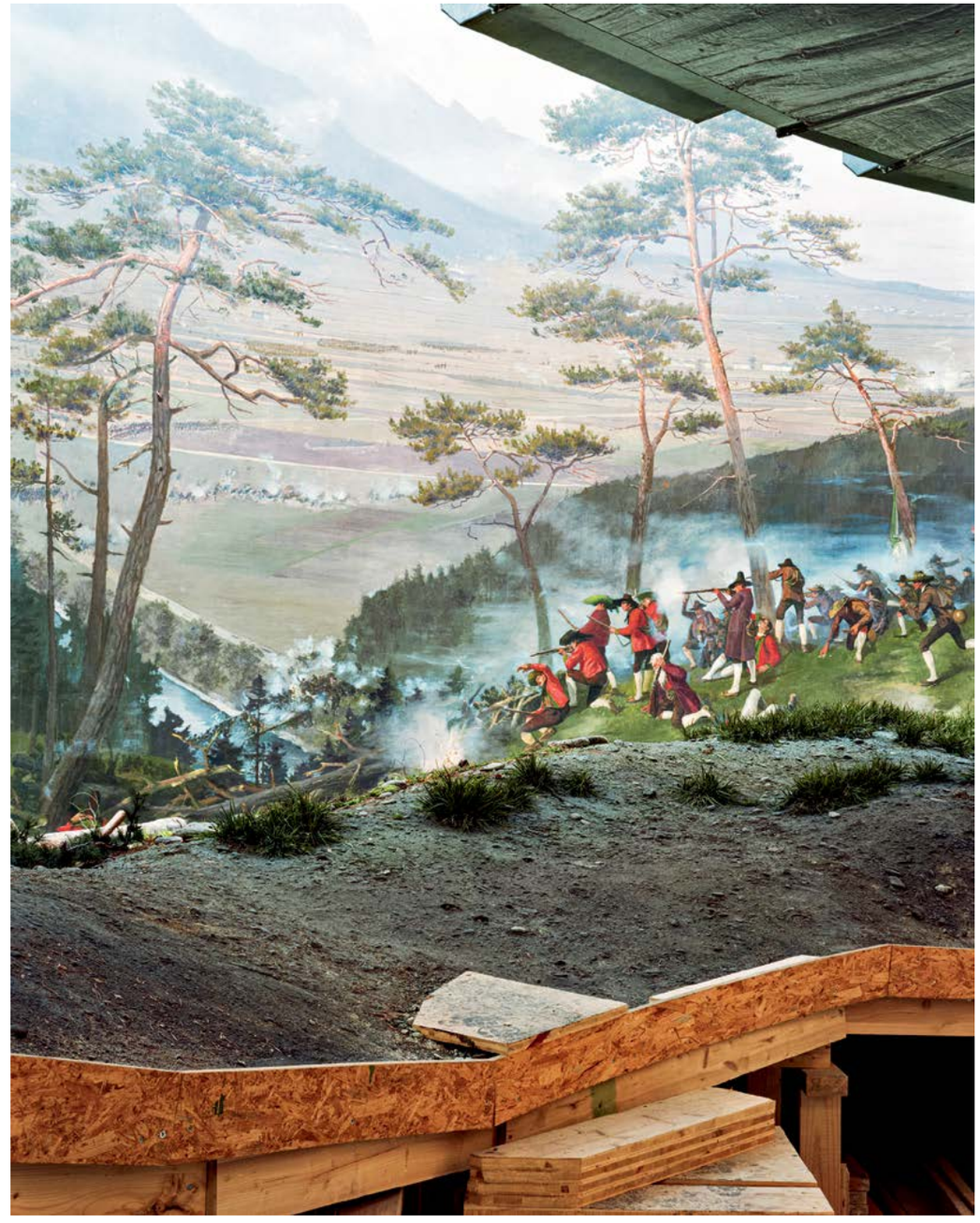
#69
Silvretta Montafon, 2022

#72
Silvretta Montafon, 2022

#71
Silvretta Montafon, 2022

Das Tirol Panorama #08
Innsbruck, 2022

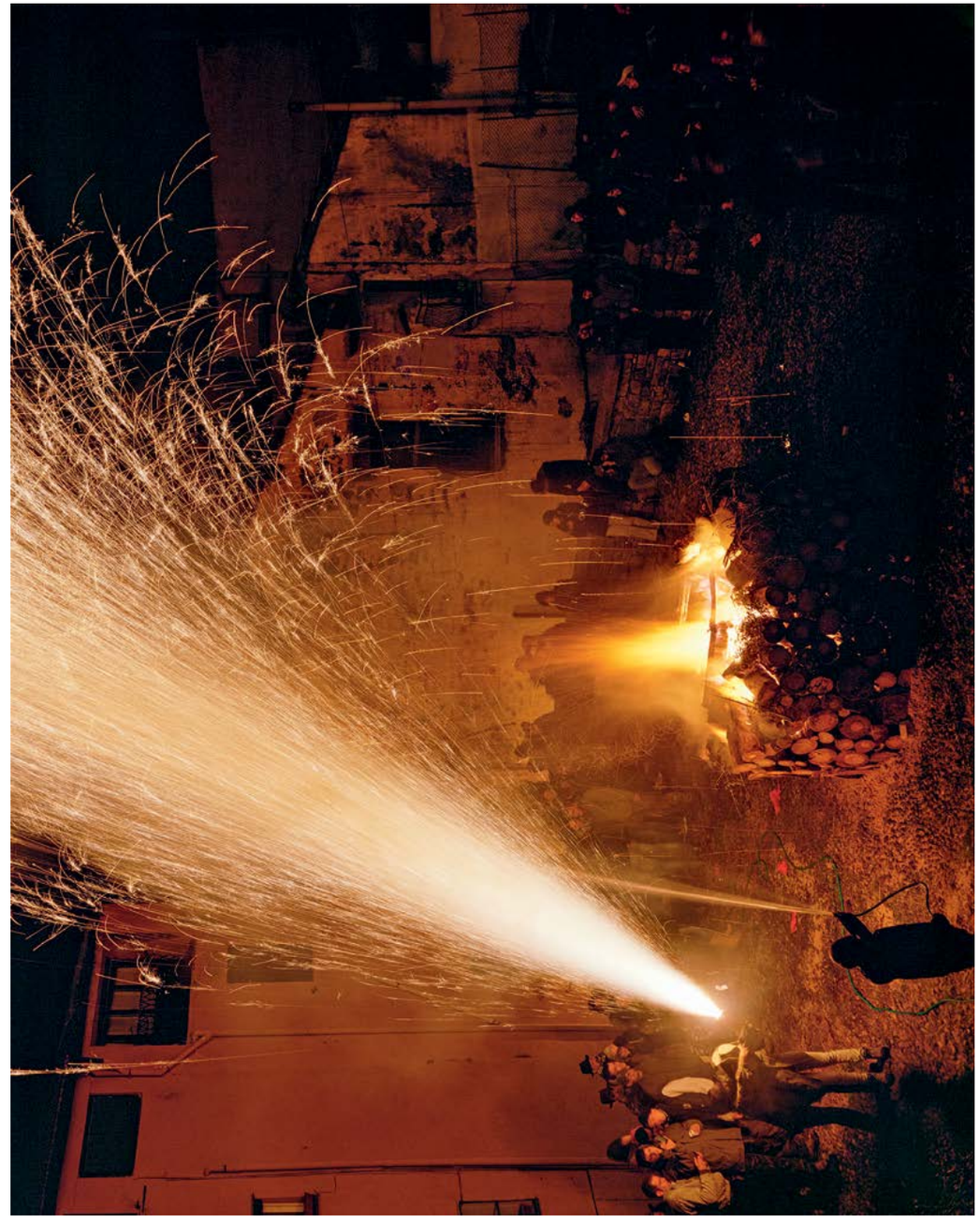
Das Tirol Panorama #04
Innsbruck, 2022



Das Tirol Panorama #02
Innsbruck, 2022

#66
San Severo, 2018

#17
Rapallo, 2009



#29
Taggia, 2013

#22
Venezia, 2012

#21
Firenze, 2012

#13
Adelfia, 2010

#04
Perrero, 2011

#44
Campiglia, 2014

#47
Renon, 2015

#68
Altopiano di Asiago, 2019

#30
BAM Berlin, 2013

#36
Rabenstein im Passeiertal, 2013

#16
Palmaria, 2009

#67
Morandi Bridge, Genova, 2019

#40
Didcot, 2014

#31
Beauregard, 2013

#49
Lauria, 2015

#05
Pieve Emanuele, 2011

Andrea Botto

(geboren 1973 in Rapallo, Ligurien) studierte Fotografie am IED – Istituto Europeo di Design in Turin. Seine Projekte wurden mit Preisen und Stipendien bedacht und international in Museen ausgestellt, u. a. in der Bundeskunsthalle in Bonn (2005), dem Fotomuseum Winterthur (2005), der SK Stiftung Kultur in Köln (2006), dem MAXXI Museum in Rom (2007 / 2016 / 2021), der Fundación Canal in Madrid (2007), dem MoCA in Shanghai (2010), der Villa Croce in Genua und dem Benaki Museum in Athen (2015).

Neben seinen künstlerischen Recherchen hält Botto Vorträge und Ausbildungsworkshops und leitet mehrere Kulturprojekte. Er ist Professor für Dokumentarfotografie an der Akademie der Schönen Künste in Genua und gehört zu den Gründungsmitgliedern des Kunstkollektivs Fotoromanzo Italiano. Seine Werke findet man in privaten und öffentlichen

Sammlungen, u. a. in der Bibliothéque Nationale de France in Paris, im MAXXI in Rom, im MuFoCo in Mailand, im Centre Pompidou in Paris, in der FMAV in Modena und in der GAM in Turin.

Zu seinen Veröffentlichungen gehören das hochgelobte Künstlerbuch »19.06_26.08.1945« (Danilo Montanari, Ravenna, 2014), das beim Fotobookfestival (Kassel) den dritten Preis beim Kassel Dummy Award gewann und es auch auf die Shortlist für den Paris Photo–Aperture Foundation First PhotoBook Award schaffte; »KA-BOOM. The Explosion of Landscape« (Éditions Bessard, Paris, 2017), ein fiktives Demolitions-Handbuch, in der engeren Auswahl für den Photo Text Book Award bei Les Rencontres d'Arles; »Reviviscence. A Bridge Over Genoa« (Rizzoli, New York, 2021), ein Buch über die Abbrucharbeiten und die Baustelle nach dem Einsturz der Morandi-Brücke.

Andrea Botto

(born 1973 in Rapallo, Liguria) studied photography at the IED – Istituto Europeo di Design in Turin. His projects have been acknowledged by grants and awards and have been exhibited in international museums, including the Bundeskunsthalle in Bonn (2005), the Fotomuseum Winterthur (2005), the SK Stiftung Kultur in Cologne (2006), the MAXXI Museum in Rome (2007 / 2016 / 2021), the Fundación Canal in Madrid (2007), the MoCA in Shanghai (2010), the Villa Croce in Genoa and the Benaki Museum in Athens (2015).

Along with his artistic research, Botto gives lectures and educational workshops, and he has been in charge of several cultural projects. He is currently professor of Documentary Photography at the Academy of Fine Arts in Genoa, and he is one of the founding members of the art collective Fotoromanzo Italiano. His works are to be found in private and public

collections, including the Bibliothéque Nationale de France in Paris, the MAXXI in Rome, the MuFoCo in Milan, the Centre Pompidou in Paris, the FMAV in Modena and the GAM in Turin.

His publications include the highly acclaimed «19.06_26.08.1945» (Danilo Montanari, Ravenna 2014), which won third prize in the Kassel Dummy Award competition at the Fotobookfestival (Kassel) and was shortlisted for the Paris Photo–Aperture First PhotoBook Award; «KA-BOOM The Explosion of Landscape» (Èditions Bessard, Paris 2017), a fictional blasting manual, shortlisted for the Photo Text Book Award at Les Rencontres d'Arles; «Reviviscence. A Bridge Over Genoa» (Rizzoli, New York 2020), about the demolition and construction site following the collapse of the Morandi Bridge.

Andrea Botto

Residencies, Stipendien, Preise (Auswahl) / Residencies, Grants, Awards (Selection)

2005
European Prize for Architectural Photography, Stuttgart, DE *(dritter Preis)*

2007
NotodoFotoFest, Madrid, ES *(zweiter Preis)*

2012
Premio Graziadei, Roma, IT *(erster Preis)*
Fotobookfestival Dummy Award, Kassel, DE *(dritter Preis)*

2013
Artist-in-Residence Atlas Bormida, Osiglia, IT

2014
Paris Photo–Aperture Foundation First PhotoBook Award, Paris, FR *(Shortlist)*

2018
Photo-Text Book Award, Les Rencotres d'Arles, Arles, FR *(Shortlist)*

2022
Artist-in-Residence Spazju Kreattiv, Valletta, MT

Soloausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

2014
»Andrea Botto KA-BOOM«, *kur. von F. Zanot*, Bugno Art Gallery, Venedig, IT

2015
»Andrea Botto 19.06_26.08.1945«, *kur. von I. Bonacossa,* Museo di Villa Croce, Genua, IT

2019
»The Explosion of Landscape: Blasting Practices«, *kur. von A. Rinaldo*, COTM, Cortona, IT

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected Group Exhibitions

2005
»TRANS EMILIA«, *kur. von U. Stahel und Thomas Seelig*, Fotomuseum Winterthur, CH
»European Prize of Architectural Photography«, Bundeskunsthalle, Bonn, DE

2006
»TRANS EMILIA«, *kur. von U. Stahel und Thomas Seelig*, SK Stiftung Kultur, Köln, DE

2007
»Atlante Italiano007_ rischio paesaggio«, *kur. von M. Guccione und F. Fabiani*, MAXXI, Rom, IT
»NotodoFotoFest Awards«, Fundacion Canal de Isabel II, Madrid, SP

2010
»Squares of Rome«, *kur. von A. Bonito Oliva und C. Casorati*, MoCA, Shanghai, CN

2014
»The Paris Photo–Aperture Foundation PhotoBook Awards«, Grand Palais, Paris, FR

2015
»Beyond Evidence: An incomplete narratology of photographic truths«, *kur. von L. Willumeit und L. Clements,* Format Festival, QUAD Gallery, Derby, GB
»Afterlife«, *kur. von M. Bedoni,* Benaki Museum, Athen, GR
»The Open Book Revisited 2004 – 2014«, *kur. von J. Brink, E. Modin, L. Wolthers und F. von Zweigbergk,* Hasselblad Foundation Gothenburg Museum of Art, Göteborg, SE

2017
»Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda«, *kur. von M. Guccione,* MAXXI, Rom, IT

2019
»Extraordinary Visions. Italy«, *kur. von M. Guccione und S. Antonacci,* Kolkata Centre for Creativity, Kolkata, IN

2021
»Di roccia, fuochi e avventure sotterranee«, *kur. von A. Dandini de Sylva*, MAXXI, Rom, IT

Monografien (Auswahl) Selected Monographs

2014
»19.06_26.08.1945«, Danilo Montanari Editore, Ravenna, IT

2017
»KA-BOOM. The Explosion of Landscape«, Èditions Bessard, Paris, FR

2021
»Reviviscence. A Bridge Over Genoa«, Rizzoli, New York, US

Sammlungen / Collections

MAXXI, Rom, IT
Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie, Paris, FR
MuFoCo, Cinisello Balsamo, IT
Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris, FR
Fondazione Fotografia, Modena, IT
Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genua, IT
Galleria Civica, Modena, IT
GAM, Turin, IT
Linea di Confine, Rubiera, IT
MiramART, Santa Margherita Ligure, IT
Collezione Graziadei, Rom, IT
Tavola, Mailand, IT
Ghella, Rom, IT

Special Thanks

Der Künstler möchte sich bei folgenden Personen für ihre Zusammenarbeit und Unterstützung bedanken: / The artist wishes to thank the following people for their collaboration and support:

Dr. Regina Sterr für ihre unschätzbar wichtige und hingebungsvolle Unterstützung bei dem Projekt / Dr. Regina Sterr for her invaluable and passionate support with the project

INN SITU
Hans-Joachim Gögl
Indira Uteuova
Verena Wachter

Thomas Osl

Riccardo Venturi
Carlos Spottorno

Silvretta Montafon GmbH:
Ing. Martin Oberhammer
Herwig Schapler
Raimund Köhler
Lisa Reutter

Lawinenkommission Sölden:
Manfred Fiegl
Thomas Nössig

Das Tirol Panorama:
Dr. Sonia Buchroithner

Miniera San Romedio:
Roberto Covi
Elisa Oss
Andrea Sartor
Andrea Conci
Roberto Negri

Austin Powder VertriebsgmbH:
Thomas Umfer

Ghella S.p.A.:
Matteo d'Aloja
Matteo Ortu
Sergio Puddu
Carmelo Spalletta

RINA S.p.A.:
Roberto Carpaneto
Cinzia Pica

Brenner Basistunnel BBT SE:
Julia Grüber
Filippo Bonasso
Andreas Ambrosi

Giacomo Nardin, *Geologico*
Danilo Coppe, *SIAG*
Beppe Zandonella, *Tecnomine*
Mark Coleman, *Coleman & Co. Ltd*
Misericordia Firenze
David Palla, *Maxam*
Matthias Brunner, *Brunner & Leiter*
Dipl.-Ing. Heinz Hintner, *Rohrdorfer*
Dipl.-Ing. Bernhard Braza
Andreas Kuschel, *Sprengverband, Leiter GS Tirol*
Mag. Roland Sila, *Leiter der Bibliothek des Ferdinandeums*
Mag. Thomas Feurstein, *Vorarlberger Landesbibliothek*
Giaime Meloni
Michele Guelfi
Domenico D'Alessandro
Isa Kurz
Jan Bohl
Robert Simmerle
Felix Heine
Michael Hess

Massimo Pantano und Luca Di Salvo vom CENTER CHROME Lab in Florenz für ihre Sorgfalt und Professionalität bei der Herstellung der Trommelscans und Abzüge sowie der Anfertigung der Rahmen für die Kunstwerke der Ausstellung. / Massimo Pantano and Luca Di Salvo from CENTER CHROME Lab in Florence for their care and professionalism in making the drum scans and prints, as well as framing the artworks in the exhibition.

INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstlerinnen und -künstler in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Außenblick trifft auf Innensicht. Die Fotografie als Strategie, mit den Augen des anderen auf das Eigene zu blicken. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen. Parallel dazu laden wir heimische Musikschaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

INN SITU – Photography, Music, Dialogue

For this series, we invite international art photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. Outside view meets inside perspective. Photography as a strategy for viewing our own world through the eyes of others. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and the development of the work on site both constitute important elements of the work itself. Alongside this, we invite local musicians from Tyrol and Vorarlberg to develop a new concert in artistic resonance with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for the BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
Andrea Botto
LANDSCHAFT ALS PERFORMANCE
5.10.2022–21.1.2023
BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung
Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement:
Indira Uteuova, Verena Wachter /
Video-Dokumentation: Thomas Osl,
STUMMLAUT Tonstudio /
Ausstellungsansichten: Andrea Botto /
Besucherservice: Angelika Schafferer,
Indira Uteuova, Verena Wachter

Publikation
Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck / Gestaltung:
Studio Mut, Thomas Kronbichler,
Martin Kerschbaumer, Anni Seligmann /
Redaktion: Hans-Joachim Gögl,
Verena Wachter /
Texte: Hans-Joachim Gögl,
Riccardo Venturi

Alle Arbeiten © Andrea Botto

Druck: Athesia-Tyrolia Druck GmbH,
Innsbruck; Auflage: 500

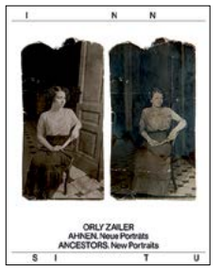
© 2022 INN SITU
– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Austria.

FOTOHOF edition, Band 343
ISBN 978-3-903334-43-4

BTV
Kunst und Kultur

GENAU DA!
Innsbruck: Sieben erste Begegnungen

Studierende der Klasse für Fotografie und Medien von Joachim Brohm an der HGB Leipzig.
ISBN 978-3-902993-66-3
FOTOHOF edition
Band 266



ORLY ZAILER
AHNEN. Neue Porträts

ISBN 978-3-902993-75-5
FOTOHOF edition
Band 275

MELANIE MANCHOT
Mountainworks (Montafon)

ISBN 978-3-902993-83-0
FOTOHOF edition
Band 283

Carlos Spottorno &
Guillermo Abril
DIE VERWERFUNG

ISBN 978-3-902993-92-2
FOTOHOF edition
Band 292

Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER

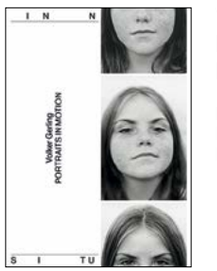
ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF edition
Band 301

Roos van Haaften
LIGHT WORKS
Re-Risch-Lau

ISBN 978-3-903334-16-8
FOTOHOF edition
Band 316

Verena Roßbacher
DAS FOTOALBUM
Bilder einer Reise,
literarisch betrachtet

ISBN 978-3-903334-27-4
FOTOHOF edition
Band 327



Volker Gerling
PORTRAITS IN
MOTION

ISBN 978-3-903334-28-1
FOTOHOF edition
Band 328

5.10.2022–21.1.2023
BTV Stadtforum Innsbruck

FOTOHOF edition, Band 343
ISBN 978-3-903334-43-4