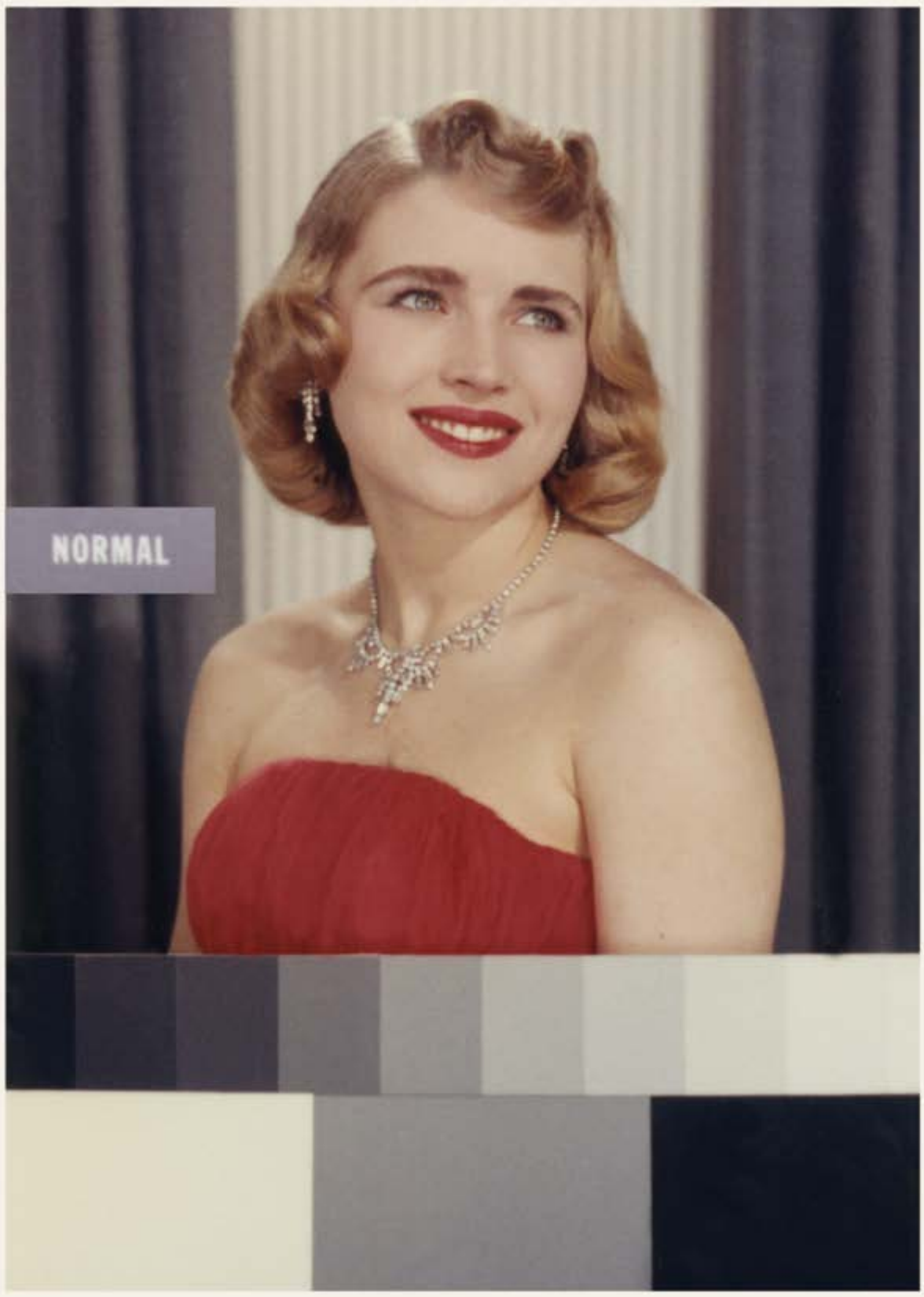
BE FURIOUS YOU'RE GOING TO DIE

BY ADAM CARR



Shirley #1 from the series "The Polaroid Revolutionary Workers Movement" 2013. Courtesy: the artists

The works of the art duo Adam Broomberg & Oliver Chanarin are based on the assumption and questioning of different professional roles and practices, from photojournalism—which they undertake as a necessarily risky activity in Afghanistan—to a type of archaeology of modernity and "humor" that traces back through the strata of events in a given place. Adam Carr met the artists to talk over the opportunities that have led to many of their works, which often involve aspects of exhibition and publishing at the same time.

Adam Carr: Let's start where you started. How did you become interested with the visual arts? When did you first meet? I remember I asked this question when we first met a few months ago, and I was surprised to hear that though you are both from South Africa, you didn't really meet there properly.

Oliver Chanarin: We met in Wuppertal, South Africa on a camping trip. I don't think Adam and I said two words to each other, but several years later I was living in London and Adam come to study at Saint Martins, mostly to avoid military conscription. He called me because he needed help constructing a flat pack Ikea bed his brother had given him. That's how it started. Neither of us had studied art or art theory and our practice came out of philosophy, politics and a sort of idiotic curiosity. About 10 years after that, we discovered we were cousins, distantly related, which is not so odd actually since our grandparents all came to South Africa via the same Lithuanian shtetl.

Adam Broomberg: It's a puddle of a gene pool. My mother taught at a kindergarten run by Olly's late grandmother, a formidable character who was infamously the first woman to trade on the South African stock exchange. The last time we saw her she was well past 100 years old, sitting in a Jewish old-age home in Johannesburg, staring blankly into space. When we got up to leave, I stroked her hand and walked off... after about a hundred paces I heard a booming voice yell "Cheerio Broomberg!" I want that carved on my tombstone.

ac: What was the first project that you worked on together?

ab: It was a book and show called "Trust". It was shown at the Hasselblad Center in Gothenburg and published as a book: a clumsy meditation on the absolute authority of the camera. Its various chapters charted the subjects' inability to compose themselves, beginning with people absolutely absorbed in video games and ending with people under general anaesthesia. As a body of work, it testifies to how the camera has always been so tied up with power and is in fact a part of its arsenal. Somehow people unfailingly agreed to be photographed, no matter how vulnerable they were. I'm sure it would be impossible now to repeat that project, which was made almost twenty years ago.

oc: It wasn't a great book but I most clearly remember the last chapter… those portraits of men and women going under general anaesthesia. We managed to obtain access to the operating theatre at Guy's Hospital thanks to a close friend who was an anaesthetist there. Later he gave it up to become a performance artist, so he understood where we were coming from. We spent two months going to Guy's, interviewing patients during the pre-op and asking them to sign a consent form to have their portrait taken while they were asleep during their operation. What really shocked us was that not a single patient declined to be photographed. They were all so vulnerable and scared. When you are in any institution you give over so much authority to it. It dawned on us that we were aligned with the institution. Over the years we've found ourselves in lots of comparable situations—embedded with the Ministry of Defence in Afghanistan, or giving a photography workshop to Israeli Defence Force soldiers, or gangs in the Pollsmoor Maximum Security Prison—where our role is repeatedly somehow unclear to both those in power and to the subjects, for whom the camera seems to offer some kind of salvation, a false promise. We've somehow managed to harness that ambiguity, that duplicity, and it's become a central theme of our work.

ac: Something you said before, Adam, about your early way of working—which you described as a classic documentary mode of photography—is connected with an interest I have had regarding your work, which I have not had the opportunity to ask you about before. Your work seems to have shifted from the "photographic world" to the visual art world, if there is ever a separation between the two. A related question is about your books. When does a work settle as a book and when does it become something for an exhibition? I mean in the traditional sense of a presentation of objects in a gallery space. Though of course there is a whole history of artists who have treated the book as an exhibition space, or the exhibition space as a book…

ab: There was certainly a definite shift at one point. Our doubts and uncomfortable shuffles have always been motivated by well-timed texts that somehow find their way onto our paths. One memorable text during this particular shift was *The Journalist and the Murderer* by Janet Malcolm, in which she repeatedly expresses how baffled she is that people continue to confess to her as if she were a psychoanalyst, knowing all too well that she is a journalist—she is confused by their willingness to lay bare all of their dirt. Even though she's now notorious, people still can't help themselves. We share her scepticism with the medium and the one-way flow of power. Unlike her, though, we are not out to exploit that flow.

The Day Nobody Died (still), 2008. Courtesy: the artists

oc: Books are more democratic objects. They are affordable, which makes them very different from art-world objects. And more intimate too. We always advise people who buy our Holy Bible to leave it in the toilet. That's the best place to really engage with it.

ac: It was interesting to me, during one of our previous conversations, to hear that you first made the book of Holy Bible on the wall in your studio, so to have it framed, isolated and presented within the context of an exhibition space comes back, in part, to how you envisaged it initially. I wanted to ask you to expand on something you mentioned before about the different guises you sometimes have to assume to achieve your works, which meddle with different modes of representation, and in fact, different genres… I am thinking here about the project you did in Afghanistan, which was less about documenting the war but more about exposing time spent there, in both a political and economic sense, and perhaps questioning the genre of war reportage. The project was as much a conceptual exercise as it was a political one (though of course the two can and do overlap). The project certainly speaks a conceptual language in its underpinning of process, performance and presentation, that could be seen to link back to artists synonymous with the birth of Conceptual Art…

oc: You wouldn't think of Robert Capa's image of a Republican soldier dying as conceptual, but recently unearthed interviews with Capa reveal that he was too scared to put his head above the trench wall, and made the photograph blind, holding the camera above his head and snapping randomly. Who would have thought that the quintessential photojournalistic image, made by our "brave" (male) proxy with a perfect sense of timing, was actually a forerunner of techniques like chance or accident applied by conceptual artists using photography? Our work in Afghanistan is conceptual, in that it could be distilled into a set of instructions and executed by anybody. But it was also an extremely dangerous undertaking, driving around Helmand Province in a "Snatch" vehicle we had turned into a darkroom, risking being blown up by an IED (improvised explosive device). That element of risk was part of it too… we had to be present, to be in danger, for the performance and the outcome to have any value. And there was nothing conceptual about the danger. It was very real.

ab: It's the documentation, the film that follows the McGuffin, the box of photographic paper, from our studio in London to the front line and back, which is more important than the works themselves. The film functions to analyse the logistics and the banal ecosystem of a conflict zone. It also demonstrates the most infuriating element of the project: how art can lie to and expose power.

Set of Catch 22, Guaymas, Mexico, 1969. Courtesy: the artists and Uribe Collection

“Dodo” installation view at Fundación JUMEX, Mexico City, 2014. Courtesy: the artists and Fundación JUMEX, Mexico City

"Dodo" installation view at Fundación JUMEX, Mexico City, 2014. Courtesy: the artists and Fundación JUMEX, Mexico City

"The earth opened her mouth, and swallowed them up together" - Numbers 26:10, from Holy Bible; "Life for life, {21:24} Eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot, {21:25} Burning for burning, wound for wound, stripe for stripe - Exodus 21:23 from Holy Bible, MACK/AMC, 2013. Courtesy: the artists

"Everything Was Beautiful and Nothing Hurt" installation view at FotoMuseum, Antwerp, 2014. Courtesy: the artists. Photo: Lukas Verdijk & Vesna Faassen

oc: Our recent show "Divine Violence", where each chapter of the Holy Bible is framed individually, reflects the process of its construction more honestly than the bound book does. We poured through over 10,000 images to make the 720 individual works. We didn't do it in a linear fashion, as the book suggests. It was much more chaotic and accidental. The exhibition, which looks much more like a massive collage, is a more honest rendition. It was overwhelming walking in there, whereas the book tends to tame the work. You can close a book, put it away. But you can't escape the claustrophobia and confrontation of an exhibition of that work.

ac: Your recent exhibition at Jumex in Mexico revolved around the set of the Hollywood adaptation of the novel *Catch-22*, which again was much about assuming other roles—archaeologists, in this case—together with a team of professionals. Could you explain the project and some of its starting points?

oc: There's a phrase in Joseph Heller's *Catch-22*, "Be furious you're going to die", which became our motto, because the project traces a series of extinctions. Hence the title "Dodo", which was the first species to be made extinct by human activity. With the help of the Jumex Foundation, we got permission to return to the location where the film version of *Catch-22* was shot, in northwest Mexico. Almost nothing in recorded history happened in this desolate place until May 22, 1969. The peak of the Tetakawi (Goat's Breasts) Mountain was the only landmark along a deserted stretch of coastline. Now there is a highway along the narrow space between the desert and the Sea of Cortez, a favourite feeding spot for a variety of whales. A sequence of discordant buildings lines this path: hotels, holiday bungalows and weekend houses for families from nearby Hermosillo or retirees from Canada and the United States. A weak, corrupt or perhaps just indifferent local planning department has left this stretch of real estate looking ill considered and haphazard. However, in 1969, before all this, San Carlos resembled Pianosa, the diminutive island off the coast of Sicily where Joseph Heller set his satirical Second World War novel.

ab: This single event came to define the town of San Carlos and its surrounding landscape forever. The transformation began with the construction of an enormous runway, 6,000 feet long and 40 feet wide, large enough to accommodate eighteen B-25 bombers. Years later, the runway was commandeered by drug cartels and then destroyed by the Mexican military. In 1969, the smooth black tarmac ran perpendicular to the ocean, cutting cleanly through the scrub like a prehistoric message. Stunt pilot Frank Tallman had been responsible for assembling the fleet and reported that each plane was purchased, repaired and made sky-worthy at an average cost of $10,000. There were so many planes on the set—some of them whole, others in pieces—that it was considered the sixth biggest air force in the world at the time. The director of photography David Watkins insisted on shooting in the middle of the day, when the sun was at its apex. Thus actors are silhouetted and the background is burned out, giving an effect of perpetual limbo that echoes the strange dislocated mood of Heller's narrative. With just two hours of shooting per day, the production quickly went over budget and off schedule. Yet little of this abundant material made it into the final cut. Most of it has instead languished in a sealed box in the Paramount Studio archives ever since. The box contains 4,891 strips of film, some as short as several frames. Time has done its work, and these fragments have inadvertently become the record of a landscape that has changed beyond recognition. Thus material from a fictional film set in 1944 in Italy is transformed into a nature documentary set in 1968.

ac: The show was set into different environments. The parts of the plane were displayed in such a way that they seemed to mimic a display akin to a natural history museum, and the larger space was taken up by an operating plane propeller, which seemed right at home, since the exhibition space is a former factory. Also, something you said earlier made me think about your work as a comment about the politicization of technology… This is perhaps most apparent in your piece *The Polaroid Revolutionary Workers*…

oc: Like the Dodo, of which there is no single whole skeleton in the world, our archaeological finds were a minestrone of various bombers. Apart from the propeller, the various other components are laid out on a small plinth and hung on the walls in a small separate space, using the nails for the set construction. Many of the objects found by our archaeological team are undoubtedly parts of the B-25 bomber. These were collected, photographed, measured, catalogued and eventually displayed at the Jumex gallery. The effect, as you say, is similar to a museum display, albeit an undisciplined and unruly one. But there was a second group of objects that may have been part of the plane, though it was hard to be sure. And the objects in the final group were definitely unrelated, such as the thousands of pellets of dried rabbit shit that we found at the location. We decided not to discriminate, so the objects are displayed without hierarchy. The curator dubbed it archaeology with a sense of humour.

ab: The gallery at Jumex is vast, and we decided to install just two other objects in this large space, a propeller from a B-25 bomber and a cinema-scale screen. There was also a double reversal of intentions here. A mechanical intention—propellers usually suck air, but we had it turning in reverse, filling the space with air and making the cinema screen bellow and drag in the breeze. And then a metaphorical intention—by turning a fictional film into a nature documentary, we upset its original function.

I.D.0008 from the series "The Polaroid Revolutionary Workers Movement", 2012. Courtesy: the artists

oc: *The Polaroid Revolutionary Workers Movement* is something very different, but again technology is the central protagonist. In this case a very special camera, which we used to photograph plant specimens in South Africa.

"The Polaroid Revolutionary Workers Movement" installation view at Biel/Bienne Festival of Photography, 2013. Courtesy: the artists. Photo: Prune Simon-Vermot

ab: The story goes that in 1970 Caroline Hunter, a young chemist working for the Polaroid Corporation, stumbled upon evidence that her multinational employers were indirectly supporting apartheid. With the collusion of local South African distributors Frank & Hirsch, Polaroid was able to provide the ID-2 camera system to the South African state, to efficiently produce images for the infamous passbooks.

oc: The camera included a boost button designed to increase the flash when photographing subjects with dark skin, and two lenses which allowed for the production of a frontal and profile portrait on the same sheet of film. Along with her partner Ken Williams, Hunter formed the Polaroid Workers Revolutionary Movement, and campaigned for a boycott. By 1977 Polaroid finally did withdraw from South Africa, and the international divestment movement—which contributed to put an end to apartheid—was on its way.

ac: What are you working on currently?

ab: Brecht spoke about his work as a series of attempts, the word in German is Versuche.

oc: It's a nice word because it leaves open the possibility that a work is never finished.

ab: One of the attempts we are working on is a contemporary opera. The idea of making an opera began while working on our recent project *War Primer 2*, which is a book that physically inhabits the pages of Brecht's remarkable 1955 publication, *Kriegsfibel* or *War Primer*. The original is a collection of Brecht's newspaper clippings about World War II, each accompanied by a four-line poem or "photo-epigram". It is a practical manual, demonstrating how to "read" or "translate" press photographs, and it reflects Brecht's unease about the way such images of war were being distributed and interpreted. Later we learned that Brecht hoped to transform his book into an opera, and he invited Hans Eisler to set his photo-epigrams to music. There are 85 photo-epigrams in all, but Eisler only managed to write 15 compositions before they both returned to East Germany and abandoned the project. Brecht died in 1956 and the work was never completed.

oc: The term opera is misleading though... we envisage a large-scale installation and performance presented in a gallery space, rather than a theatre. In the spirit of Brecht, who famously collaborated with workers' musical groups in East Germany, we are keen to perform the original Eisler compositions with a military youth orchestra, and we will be interrogating these young cadets on their personal notions of war (and peace).

Chicago #, 2006. Courtesy: the artists

ab: Another project we are working on is called *Schtik Fleis Mit Tzvei Eigen* which is a Yiddish insult meaning "A Piece of Meat with Two Eyes". It's a phrase that my grandmother called my mother every morning of her life, apparently. For this we began experimenting with a technology known as non-collaborative portraiture, which reflects some startling new developments in the romance between photography and the state. The camera we are using was designed for facial recognition purposes in crowded areas such as subway stations, railroad stations, stadiums, concert halls or other public areas, but also for photographing people who would normally resist being photographed.

Chicago #, 2006. Courtesy: the artists

oc: Any subject encountering this type of camera is rendered passive, because no matter in what direction he or she looks, the face is always rendered looking forward and stripped bare of shadows, make-up, disguises or mood. So far we've produced a series of portraits in Moscow, where the camera has been developed. The success of these "portraits" is determined by how precisely the machine can identify its subject: the characteristics of the nose, the eyes, the chin, and how these three intersect. Nevertheless, the pictures cannot help being portraits of individuals, struggling and often failing to negotiate a civil contract with state power.

ab: We recently encountered a strange collection of objects housed in a provincial museum in Istanbul. They are contorted bits of metal that are the result of two bullets having accidentally collided on the battlefield and fused. We've begun a photographic catalogue of these coincidences, each one effectively having saved two lives.

oc: A bit like the two of us.

“Everything Was Beautiful and Nothing Hurt” installation view at FotoMuseum, Antwerp, 2014.
Courtesy: the artists. Photo: Lukas Verdijk & Vesna Faassen

The Day Nobody Died V, June 10, 2008.
Courtesy: the artists

The Day Nobody Died (still), 2008. Courtesy: the artists

BE FURIOUS YOU'RE GOING TO DIE

di Adam Carr

"Territori Instabili" installation view at Palazzo Strozzi, Florence, 2013.
Courtesy: the artists. Photo: Martino Margeri

I lavori del duo artistico costituito da Adam Broomberg e Oliver Chanarin si basano sull'assunzione, e la messa in discussione, di diverse pratiche e ruoli professionali, dal fotogiornalismo – che gli artisti mettono in atto come attività necessariamente rischiosa in Afghanistan – ad un tipo di archeologia della modernità e dell'"umorismo" che rintraccia lo stratificarsi di eventi in un dato luogo. Adam Carr ha incontrato gli artisti per ripercorrere le occasioni di molti dei loro lavori che spesso comprendono contemporaneamente un aspetto espositivo e uno editoriale.

Adam Carr: Cominciamo dai vostri inizi. Come vi siete avvicinati alle arti visive? Quando vi siete conosciuti? Ricordo di avervi fatto questa domanda quando ci siamo incontrati per la prima volta qualche mese fa e di essere rimasto sorpreso nel sentire che, anche se provenite entrambi dal Sud Africa, non vi siete conosciuti esattamente lì.

Oliver Chanarin: Ci siamo incontrati per la prima volta a Wuppertal, in Sud Africa, durante una vacanza in campeggio. Non credo che Adam ed io ci scambiammo una parola in quella circostanza, ma alcuni anni dopo, quando vivevo a Londra, Adam venne a studiare alla Saint Martins – soprattutto per evitare la coscrizione militare – e mi chiamò perché aveva bisogno di aiuto per montare un letto Ikea che gli aveva dato suo fratello. Ecco come è iniziata. Nessuno di noi aveva studiato arte o storia dell'arte e la nostra pratica è nata dalla filosofia, dalla politica e da una sorta di curiosità idiota. Circa dieci anni dopo, abbiamo scoperto di essere lontani cugini, il che non è poi così strano considerando il fatto che i nostri nonni arrivarono tutti in Sud Africa dallo stesso *shtetl* lituano.

Adam Broomberg: È un piccolo gruppo dello stesso pool genetico. Mia madre insegnava in un asilo gestito dalla nonna di Olly, un personaggio formidabile, notoriamente la prima donna a ricoprire il ruolo di operatore finanziario. L'ultima volta che l'abbiamo vista era ben oltre i 100 anni, seduta in una casa di riposo ebraica a Johannesburg, con lo sguardo fisso nel vuoto. Quando ci alzammo per andare via, le accarezzai la mano e poi m'incamminai... dopo circa un centinaio di passi, sentii una voce tonante urlare "Cheerio Broomberg!". Voglio che questa frase venga scolpita sulla mia lapide.

AC: Qual è stato il primo progetto a cui avete lavorato insieme?

AB: Il nostro primo progetto s'intitolava "Trust" e si componeva di un libro e di uno spettacolo. È stato presentato all'Hasselblad Center a Göteborg e raccolto in un libro: una goffa meditazione sull'assoluta autorità della fotocamera. I vari capitoli del libro descrivevano l'incapacità dei soggetti di calmarsi, iniziando da persone completamente assorbite dai videogiochi e terminando con gente sottoposta ad anestesia generale. Come corpus di opere, testimonia quanto la fotocamera sia sempre stata legata all'idea di potere e come, di fatto, faccia parte del suo arsenale. Per una ragione o per l'altra la gente ha sempre accettato di farsi fotografare, non importa quanto vulnerabili fossero. Sono sicuro che oggi sarebbe impossibile ripetere quel progetto, che è stato realizzato quasi vent'anni fa.

OC: Non era un gran libro, ma ricordo molto chiaramente l'ultimo capitolo... i ritratti di uomini e donne che stanno per sottoporsi a un'anestesia generale. Siamo riusciti a ottenere l'accesso alla sala operatoria del Guy's Hospital grazie a un caro amico che faceva l'anestesista presso quella struttura, che ha poi lasciato quel lavoro per diventare un artista/performer e che quindi deve aver capito quali fossero le nostre intenzioni. Per due mesi ci siamo recati al Guy Hospital per intervistare i pazienti prima dell'operazione, chiedendo loro di firmare una liberatoria per poter poi scattare il loro ritratto durante l'operazione, mentre erano addormentati. Ciò che ci ha veramente sconvolto è il fatto che non uno di quei pazienti abbia rifiutato di farsi fotografare. Erano tutti così vulnerabili e spaventati. Quando si è all'interno di un'istituzione, si abbandona ad essa ogni genere di potere. Allora capimmo che il nostro ruolo era affine a quello dell'istituzione. Nel corso degli anni, ci siamo ritrovati in molte situazioni simili – coinvolti con il Ministero della Difesa in Afghanistan o lavorando a un workshop di fotografia con i soldati israeliani della Defence Force, o con le gang della prigione di massima sicurezza di Pollsmoor – in cui il nostro ruolo è, ogni volta, in un certo senso, poco chiaro, sia per le autorità che per i soggetti, per i quali la fotocamera sembra offrire una sorta di salvezza, una falsa promessa. In qualche modo siamo riusciti a sfruttare tale ambiguità, questa duplicità, che è poi diventata un tema centrale del nostro lavoro.

AC: Una cosa che hai detto prima, Adam, sul modo classicamente reportagistico con cui lavoravate all'inizio della vostra carriera, si collega all'interesse che ho sempre avuto nei confronti di un aspetto del vostro operato riguardo al quale non ho avuto mai occasione di porvi qualche domanda. Il vostro impegno sembra essersi spostato dal "mondo fotografico" al mondo dell'arte visiva, se mai vi è una separazione tra i due. Una questione simile riguarda i vostri libri. Quando un'opera si concretizza in un libro e quando confluisce in una mostra? Voglio dire, nel senso di una presentazione di oggetti nello spazio della galleria, anche se ovviamente c'è una lunga serie di artisti che hanno trattato il libro come spazio espositivo o lo spazio espositivo come un libro...

AB: Sicuramente a un certo punto c'è stato un cambiamento. I nostri dubbi e gli scomodi cambi di direzione sono sempre stati motivati da testi provvidenziali che in qualche modo hanno incrociato il nostro cammino. Un testo memorabile durante questo particolare momento di transizione è stato *Il giornalista e l'assassino* di Janet Malcolm, in cui l'autrice esprime ripetutamente quanto sia sconcertante che la gente continui a confessarsi con lei come se fosse una psicoanalista, sapendo fin troppo bene che è invece una giornalista – lei è confusa dalla volontà di queste persone di mettere a nudo tutta la propria sporcizia. Anche se l'autrice è ormai famosa, la gente non riesce a smettere di farlo. Condividiamo il suo scetticismo per le modalità e il flusso unidirezionale del potere. Rispetto a lei, però, noi non siamo lì per sfruttare tale flusso.

OC: I libri sono oggetti più democratici. Sono accessibili, cosa che li rende molto diversi dagli oggetti d'arte, e inoltre sono anche più intimi. Consigliamo sempre alle persone che acquistano la nostra *Sacra Bibbia* di lasciarla in bagno, questo è il posto migliore in cui dedicarsi davvero al libro.

AC: Ho trovato interessante sentire, durante una delle nostre conversazioni precedenti, che avete creato il libro della Sacra Bibbia sul muro del vostro studio. Quindi la decisione di incorniciarlo, isolarlo e presentarlo nel contesto di uno spazio espositivo si rifà, in parte, a come lo avete pensato inizialmente. Volevo chiedervi di approfondire una cosa che avete menzionato prima riguardo alle diverse vesti che di volta in volta dovete indossare per realizzare i vostri lavori, che hanno a che fare con diverse modalità di rappresentazione e, in effetti, con generi diversi... penso in questo caso al progetto che avete realizzato in Afghanistan, che non riguardava tanto la documentazione della guerra quanto la descrizione, dal punto di vista politico ed economico, del tempo trascorso in quel luogo e forse la messa in discussione del reportage di guerra in quanto genere. Il progetto è stato tanto un esercizio concettuale quanto politico (anche se naturalmente i due possono sovrapporsi e in molti casi lo fanno). Il progetto si esprime sicuramente attraverso un linguaggio concettuale dal momento che si basa su un processo, una per-

formance e una presentazione, tanto da poter essere collegato agli artisti che riconducono agli albori dell'arte concettuale.

OC: Non penseresti mai alla fotografia di Robert Capa del miliziano colpito a morte come a un'immagine concettuale, ma alcune interviste di Capa, portate alla luce di recente, rivelano che era troppo spaventato per alzare la testa sopra al muro della trincea e che quindi scattò la fotografia alla cieca, tenendo la macchina fotografica sopra alla sua testa e scattando casualmente. Chi avrebbe mai pensato che l'immagine fotogiornalistica per eccellenza, scattata, con un tempismo perfetto, dal nostro "coraggioso" inviato (maschio), fosse in realtà precursore delle tecniche, come il caso o un evento fortuito, applicate dagli artisti concettuali che usavano la fotografia? Il nostro lavoro in Afghanistan è concettuale, in quanto potrebbe essere ridotto a un insieme di istruzioni ed eseguito da chiunque, ma era anche un'attività estremamente pericolosa – andare in giro nella provincia di Helmand in un veicolo "Snatch" che avevamo trasformato in una camera oscura, rischiando di essere fatti saltare in aria da uno IED (ordigno esplosivo improvvisato). Questo elemento di rischio era anche parte del progetto... dovevamo essere presenti, essere in pericolo, per far sì che la performance e i lavori che ne sono conseguiti avessero un qualche valore. E non c'era nulla di concettuale nel pericolo, era assolutamente reale.

AB: È la documentazione, il film che segue il precetto McGuffin, la scatola di carta fotografica, trasportata dal nostro studio di Londra al fronte e viceversa, ad essere più importante delle opere stesse. La funzione del film è quella di analizzare la logistica e il banale ecosistema di una zona di conflitto. Il film dimostra anche l'elemento più irritante del progetto: come l'arte possa mentire al potere e smascherarlo.

OC: La nostra recente mostra "Divine Violence", in cui ogni capitolo della Bibbia è incorniciato singolarmente, riflette il processo della sua costruzione più onestamente di quanto non faccia il libro rilegato. Abbiamo vagliato oltre 10.000 immagini per creare 720 opere. Non lo abbiamo fatto in modo lineare, come il libro suggerisce; è stata un'operazione molto più caotica e fortuita. La mostra, simile a un imponente collage, è una rappresentazione più adeguata a descrivere il nostro *modus operandi*. È coinvolgente visitarla, mentre il libro tende a domare il lavoro. Si può chiudere un libro e metterlo via, ma non si può sfuggire al senso di claustrofobia e al confronto con una mostra che presenta quei contenuti.

AC: La vostra recente mostra alla Fondazione Jumex, in Messico, ruotava attorno al set dell'adattamento hollywoodiano del romanzo *Comma 22* e ancora una volta riguardava l'idea di calarvi in altri ruoli professionali – in questo caso quello degli archeologi – insieme a un team di professionisti. Potreste spiegare il progetto e da cosa è nato?

OC: C'è una frase di Joseph Heller in *Comma 22*, "Sii furioso perché stai per morire", che è diventata il nostro motto in quanto il progetto individua il tema dell'estinzione, della scomparsa. Da qui il titolo "Dodo", che è stata la prima specie ad estinguersi a causa delle attività umane. Con l'aiuto della Fondazione Jumex, abbiamo ottenuto il permesso di tornare nel luogo in cui è stata girata la versione cinematografica di *Comma 22*, nella parte nord-occidentale del Messico. Nel corso dei secoli, quasi nulla è accaduto in questo luogo desolato fino al 22 maggio 1969. Il picco del monte Tetakawi (detto anche Seni di capra) era l'unico punto di riferimento lungo un tratto di costa deserta. Ora c'è una strada che attraversa lo stretto spazio tra il deserto e il Mar di Cortez, un luogo in cui si alimentano varie specie di balene. Una serie di edifici non compatibili con il territorio circostante costeggia questa strada: hotel, bungalow e case vacanze per famiglie provenienti dalla vicina Hermosillo o per pensionati canadesi e statunitensi. Un debole, corrotto o forse solo indifferente dipartimento di pianificazione urbanistica locale ha fatto sì che questo tratto d'immobili apparisse mal progettato e casuale. Tuttavia, nel 1969, prima che ciò accadesse, San Carlos somigliava a Pianosa, la minuscola isola a largo della costa siciliana dove Joseph Heller ha ambientato il suo romanzo satirico sulla Seconda Guerra Mondiale.

AB: Quest'unico evento ha finito per delineare definitivamente l'aspetto della città di San Carlos e del paesaggio circostante. La trasformazione iniziò con la costruzione di un'enorme pista, lunga 6.000 metri e larga 40, grande abbastanza da ospitare diciotto bombardieri B-25. Anni dopo, la pista fu requisita dai cartelli della droga e poi distrutta dai militari messicani. Nel 1969, il liscio asfalto nero correva perpendicolare al mare, tagliando di netto la boscaglia. Il pilota-stuntman Frank Tallman, che era stato nominato responsabile dell'assemblaggio della flotta, ha riferito che ogni aeroplano è stato acquistato, riparato e reso in grado di volare a un costo medio di 10.000 dollari. C'erano così tanti aerei sul set – alcuni di questi interi, altri a pezzi – da costituire, all'epoca, quella che veniva considerata la sesta flotta aerea più grande del mondo. Il direttore della fotografia David Watkins insistette affinché si scattasse nel bel mezzo della giornata, quando il sole era allo zenit. Così le sagome degli attori sono delineate come silhouette e lo sfondo è reso esangue, restituendo quell'effetto di limbo perpetuo che ricorda la strana atmosfera sconnessa della narrativa di Heller. Con solo due ore di riprese al giorno, la produzione superò presto il budget e i tempi di produzione, eppure solo una piccola parte di questo abbondante materiale finì nel montaggio finale. La maggior parte di esso langue da allora in una scatola sigillata negli archivi della Paramount Studio. La scatola contiene 4.891 strisce di pellicola, alcune della lunghezza di pochi fotogrammi. Il tempo ha svolto il suo lavoro e questi frammenti sono diventati involontariamente la traccia di un paesaggio che è cambiato sino a diventare irriconoscibile. In questo modo i materiali di un film di finzione ambientato nel 1944 in Italia si trasformano in un documentario naturalistico ambientato nel 1968.

AC: La mostra è stata sviluppata in ambienti diversi. Le parti dell'aereo sono state esposte in un modo che ricorda le vetrine di un museo di storia naturale e lo spazio più grande è stato occupato dall'elica in funzione di un aereo, che sembrava essere nel suo ambiente naturale, dal momento che lo spazio espositivo è un'ex fabbrica. Inoltre, una cosa che hai detto prima mi ha fatto pensare al vostro lavoro come a un commento sulla politicizzazione della tecnologia... Questo forse è più evidente nell'opera *The Polaroid Revolutionary Workers...*

OC: Come il dodo, di cui non esiste un singolo scheletro intero al mondo, i nostri reperti archeologici erano un minestrone di vari bombardieri. A parte l'elica, le altre componenti sono disposte su un piccolo plinto e appese alle pareti in un piccolo spazio separato, utilizzando i chiodi usati per la costruzione del set. Molti degli oggetti trovati dal nostro team archeologico sono senza dubbio le parti del bombardiere B-25. Queste sono state raccolte, fotografate, misurate, catalogate e infine esposte presso la galleria della Fondazione Jumex. L'effetto, come dici tu, è simile a un display museale, seppure indisciplinato e senza ordine. Ma c'era un secondo gruppo di oggetti che potevano essere stati parte dell'aereo, anche se è difficile esserne certi. Gli oggetti del gruppo finale non erano sicuramente inerenti ai resti del velivolo, come ad esempio le migliaia di palline di sterco essiccato di coniglio che abbiamo trovato sul posto. Abbiamo deciso di non fare discriminazioni, così gli oggetti vengono visualizzati senza gerarchie. Il curatore l'ha soprannominata archeologia umoristica.

AB: La galleria della Fondazione Jumex è vasta e abbiamo deciso di installare solo altri due oggetti in questo grande spazio: il propulsore di un bombardiere B-25 e uno schermo in scala cinematografica. Qui c'era anche un doppio capovolgimento di scopi: lo scopo meccanico – solitamente le eliche aspirano l'aria, ma in questo caso abbiamo fatto in modo che fossero rovesciate, così che riempissero lo spazio d'aria e soffiassero sullo schermo, facendolo agitare grazie alla brezza – e lo scopo metaforico, trasformando un film di finzione in un documentario naturalistico e sconvolgendo la sua funzione originaria.

OC: *The Polaroid Revolutionary Workers...* è qualcosa di molto diverso ma, ancora una volta, è la tecnologia a fare da protagonista. In questo caso si tratta di una macchina fotografica molto speciale, che abbiamo usato per fotografare esemplari di piante del Sud Africa.

AB: La storia racconta che nel 1970 Caroline Hunter, una giovane chimica che lavorava per la Polaroid Corporation, scoprì che la compagnia multinazionale per cui lavorava stava indirettamente supportando l'apartheid. Con la complicità dei distributori sudafricani locali Frank & Hirsch, la Polaroid è stata in grado di fornire allo stato sudafricano il sistema di fotocamere ID-2 per produrre in modo efficiente le immagini per i famigerati passaporti per la segregazione delle persone di colore.

OC: La fotocamera includeva un pulsante progettato per aumentare l'intensità del flash quando si fotografavano soggetti con la pelle scura e due lenti che permettevano di ottenere uno scatto frontale e un ritratto di profilo sullo stesso foglio di pellicola. Insieme al suo compagno Ken Williams, Hunter fondò il Polaroid Workers Revolutionary Movement e una campagna per il boicottaggio. Nel 1977, la Polaroid finalmente si ritirò dal Sud Africa e il movimento internazionale di pressione contro l'apartheid sarebbe giunto di lì a poco.

AC: A cosa state lavorando attualmente?

AB: Brecht ha parlato del suo lavoro come di una serie di tentativi, la parola in tedesco è *Versuche*.

OC: È una bella parola perché lascia aperta la possibilità che un lavoro non venga mai concluso.

AB: Uno dei progetti a cui stiamo lavorando è un'opera contemporanea. L'idea di realizzarla è nata mentre stavamo lavorando al nostro recente progetto *War Primer 2*, che è un libro che abita fisicamente le pagine di una straordinaria pubblicazione di Brecht del 1955, *Kriegsfibel* o *L'abicí della guerra*. L'originale è una raccolta di ritagli di giornale di Brecht sulla Seconda Guerra Mondiale, ciascuno accompagnato da una poesia di quattro righe o "epigramma fotografico". Si tratta di un manuale pratico, che spiega come "leggere" o "tradurre" le fotografie di reportage e riflette il disagio di Brecht sul modo in cui le suddette immagini di guerra venivano distribuite e interpretate. Più tardi abbiamo appreso che Brecht sperava di trasformare il suo libro in un'opera e invitò Hans Eisler a tradurre i suoi epigrammi fotografici in musica. Ci sono 85 epigrammi fotografici in tutto, ma Eisler riuscì a scrivere solo 15 composizioni prima che entrambi tornassero nella Germania orientale e abbandonassero il progetto. Brecht morì nel 1956 e l'opera non fu mai terminata.

OC: Il termine opera in ogni caso è fuorviante... immaginiamo una grande installazione e performance presentata nello spazio della galleria, piuttosto che in un teatro. Nello spirito di Brecht, che notoriamente collabora con i gruppi musicali dei lavoratori della Germania Est, intendiamo eseguire le composizioni originali di Eisler con un'orchestra militare giovanile e consultare questi giovani cadetti a proposito del loro personale concetto di guerra (e di pace).

AB: Un altro progetto a cui stiamo lavorando s'intitola *Schtik Fleis Mit Tzvei Eigen*, un insulto yiddish che vuol dire "un pezzo di carne con due occhi". Pare sia l'espressione con cui mia nonna si è rivolta a mia madre ogni mattina della sua vita. Per questa ragione abbiamo iniziato a sperimentare una tecnologia nota come *ritrattistica non collaborativa,* che riflette i nuovi sorprendenti sviluppi della storia d'amore tra la fotografia e lo Stato. La fotocamera che stiamo utilizzando è stata progettata per il riconoscimento facciale in aree affollate come le stazioni della metropolitana, le stazioni ferroviarie, gli stadi, le sale da concerto o altre aree pubbliche, ma anche per fotografare persone che normalmente non si lascerebbero fotografare.

OC: Qualsiasi soggetto che incontra questo genere di fotocamera è reso passivo, perché a prescindere dalla direzione nella quale lui o lei si rivolge, il volto è sempre reso frontalmente e spogliato da ombre, trucco, travestimenti o stati d'animo. Finora abbiamo prodotto una serie di ritratti a Mosca, dove la fotocamera è stata progettata. Il successo di questi "ritratti" è determinato da quanto precisamente la macchina è in grado d'identificare il suo soggetto: le caratteristiche del naso, gli occhi, il mento, e il modo in cui questi tre si compongono. Tuttavia, le immagini non possono che essere ritratti di individui in lotta e che spesso falliscono nel negoziare un contratto civile con il potere dello Stato.

AB: Ci siamo recentemente imbattuti in una strana collezione di oggetti ospitata in un museo provinciale di Istanbul. Sono pezzi contorti di metallo che nascono dallo scontro accidentale e dalla conseguente fusione di due proiettili sul campo di battaglia. Abbiamo dato vita a un catalogo fotografico di queste coincidenze, ognuna delle quali ha effettivamente salvato due vite.

OC: Un po' come noi due.