

ITA

Roger Ballen e Alessandro Dandini de Sylva in conversazione

Roger Ballen ha spostato la fotografia verso un territorio in cui l'immagine non documenta, ma costruisce: ambienti mentali, spazi disturbanti, scene dove il reale si mescola con il simbolico, il teatrale e il visionario. La mostra ideata per il Mattatoio di Roma si presenta come un percorso retrospettivo che attraversa oltre vent'anni di ricerca visiva, dalle stanze opprimenti di *Outland* fino alle presenze sfuggenti di *Apparitions*.

Non è solo un'esposizione, ma un'occasione per osservare la progressiva trasformazione del linguaggio fotografico di Ballen: dal documento alla messa in scena, dall'immagine al disegno, dal reale al sogno. Questa conversazione comincia dal Mattatoio, uno spazio carico di memoria e simbolismo, per arrivare a parlare di fotografia, della relazione tra uomo e animale, della tensione tra controllo e caos, tra psiche e materia. Ma anche di disegno, di teatro, di rumori immaginari e di fantasmi.

* * *

ALESSANDRO DANDINI DE SYLVA

Il Mattatoio è un luogo dove il tempo si fa visibile, dove i segni del passato convivono con il presente in una stratificazione visiva fatta di carne e fantasmi. Quanto le immagini in mostra portano nel luogo nuove inquietudini, e quanto il luogo restituisce loro una vibrazione ulteriore?

ROGER BALLEEN

Il Mattatoio è stato costruito per contenere la violenza che sta alla base della civiltà, per regolare il rituale della morte. Il mio lavoro ha sempre sondato queste tensioni – il rapporto conflittuale tra uomo e animale, l'istinto e la ragione, il primitivo e il civilizzato. Ma non è solo il rispecchiamento tra soggetto e tema a rendere più intenso questo incontro.

Per me, il Mattatoio è più di un luogo fisico: è un bacino psichico di forze archetipiche – morte, controllo, sacrificio. Non si tratta solo di fatti storici, ma di impronte psicologiche incise nello spazio. I coltelli non ci sono più, ma le pareti conservano energie che entrano in dialogo con la visione del mio lavoro. In altre parole, la memoria collettiva del Mattatoio – i suoi fantasmi – anima le immagini. Le immagini, a loro volta, risvegliano nuove visioni sopite nell'architettura.

Insieme, luogo e immagini formano una camera d'eco del rimosso – che vibra non solo con il passato di questo luogo, ma con ciò che è sepolto dentro di noi.

AD

Nel corso di oltre vent'anni di ricerca artistica, dalle stanze sature di *Outland* fino ai riflessi ectoplasmatici di *Apparitions*, l'animale sembra attraversare un processo di metamorfosi: da presenza tangibile a figura mentale, da corpo a spettro.

Come è cambiato lo "stato" dell'animale nel tuo universo visivo?

RB

Nei primi lavori – *Platteland* e *Outland* – gli animali erano parte della casa. Erano animali domestici, compagni. Non stavo mettendo in scena nulla: entravo nelle case così come le trovavo. Gli animali riflettevano il modo in cui le persone vivevano – spesso in condizioni dure, ma i rapporti erano autentici, persino affettuosi. Gli animali appartenevano a quei luoghi.

Con il tempo, soprattutto a partire da *Shadow Chamber*, la loro funzione è cambiata. Sono diventati quasi elementi surreali. Gli ambienti si sono fatti più teatrali, più carichi psicologicamente, e hanno iniziato ad apparire i disegni. Stavo costruendo una relazione surreale tra persone e animali – che suggeriva significati psicologici o simbolici più profondi.

Con *Boarding House*, l'estetica si è intensificata. Quegli spazi erano pienamente "balleneschi" – claustrofobici, ambigui, densi di oggetti, disegni, persone e animali. Ma l'armonia era svanita. Gli animali non erano più domestici: erano alieni, fuori posto, recitavano ruoli strani. Non c'era quasi affetto; vivevano al margine. In quel teatro, umani e animali coesistevano ma senza contatto – insieme, ma separati.

Poi, con *Roger's Rats*, la trasformazione si completa. I ratti prendono il posto degli esseri umani. Non sono più elementi passivi nell'inquadratura – diventano i protagonisti. I ratti appartengono allo spazio "ballenesco" in un modo che gli altri animali non avevano mai raggiunto.

Nel tempo, l'animale è passato da presenza domestica a presenza estranea – e infine ad attore. Da corpo a simbolo. Da compagno a incarnazione dell'inconscio.

AD

Spesso nei tuoi lavori l'animale sembra essere l'unico a non recitare. Circondato da corpi umani che sbandano tra la commedia dell'assurdo e la tragedia della solitudine, la sua presenza sembra accidentalmente reale – e proprio per questo spaventosamente straniante. Né metafora né ornamento, ma corpo vivo dentro un universo che pare esploso dall'interno.

RB

Sì, questa presenza “pura” degli animali mi ha sempre affascinato. Fin da giovane sono stato attratto dal mondo naturale e dalla psicologia animale. In effetti, spesso ho visto gli animali come amici – forse proprio per questo: non recitano, semplicemente sono. Gli esseri umani, al contrario, sono intrappolati nella performance e nei ruoli sociali; imprigionati nelle loro illusioni psicologiche, distorsioni o rituali assurdi.

In un certo senso, gli animali nelle mie fotografie sono disarmanti perché squarciano l'artificio, lasciando filtrare una traccia di verità esistenziale.

AD

Il tuo lavoro sembra sempre oscillare tra l'estetica del documento e quella della costruzione scenica. Questa ambiguità non solo disorienta lo spettatore, ma produce un cortocircuito: l'immagine è testimonianza o invenzione?

RB

Esattamente. Questo cortocircuito – questa frattura o scintilla che si crea quando il pensiero viene spinto su un sentiero inaspettato – è il vero obiettivo del mio lavoro. La mente tende a seguire percorsi abituali – cerca un racconto, un significato, categorie binarie. Le mie fotografie agiscono in quello spazio liminale in cui questi opposti collassano: reale/irreale, interno/esterno, verità/invenzione. Le categorie abituali non funzionano. Non c'è una risposta chiara. C'è un fallimento – o meglio, una frizione – nel tentativo di risolvere. In questa intensità psicologica dell'incertezza risiede il vero potere dell'immagine.

AD

Osservando i tuoi scatti, si ha la sensazione che ciò che accade nell'inquadratura sia solo la superficie di qualcosa che accade altrove, in una zona di buio interiore. La teatralità rende visibili condizioni psicologiche complesse – alienazione, violenza, solitudine. Credi che lo spazio performativo sia oggi uno dei pochi luoghi dove la fotografia possa ancora essere inquietante?

RB

Nel mio lavoro, i gesti deliberati e corporei – che si tratti di una posa, uno scarabocchio, un urlo – aprono una fessura nell'immagine da cui trapela l'inconscio.

Invece di catturare semplicemente la realtà, l'immagine diventa il palco per qualcosa di imprevedibile, irrazionale, istintivo. Questi gesti performativi spezzano il controllo – aprono uno spazio di “fuga psichica”, in cui l'inconscio irrompe nel campo visivo. Questo conferisce un'intensità psicologica a un mezzo oggi spesso eccessivamente controllato e saturato di immagini.

AD

La tua fotografia è passata da una forma quasi documentaria a qualcosa di molto più vicino al disegno. A un certo punto sembra che le immagini non potessero più bastare da sole, che servisse un gesto ulteriore, più fisico, più infantile forse. Il disegno è una fuga dalla fotografia o una forma più radicale di verità?

RB

Non credo che il disegno sia una “fuga” dalla fotografia. Piuttosto, è un modo per spingerla oltre i suoi limiti.

Tradizionalmente, la fotografia invita a guardare attraverso l'immagine, come fosse una finestra sul mondo esterno. Il disegno, al contrario, è simbolico, espressivo, emerge dalla mente. Integrando il disegno nel mio lavoro fotografico – con filo, gesso, pigmenti – ho voluto appiattire queste distinzioni.

Il risultato è una sorta di ambiguità visiva, dove non è più chiaro cosa sia reale e cosa rappresentato. I disegni sembrano a volte fatti dai soggetti stessi, graffiati o scarabocchiati sui muri, come proiezioni di uno stato mentale.

Non sono decorazioni, ma intrusioni: interruzioni che forano la superficie dell'immagine e destabilizzano il suo realismo apparente.

Credo anche che i segni portino un'energia primordiale, psicomotoria, come se emergessero direttamente dall'inconscio. La loro qualità grezza, infantile, istintiva introduce una verità psicologica cruda, non filtrata.

A volte rispecchiano elementi della fotografia. Altre volte la disturbano o la frantumano, creando inversioni figura-sfondo o sovrapposizioni tra corpi disegnati e reali. Così animano lo spazio, trasformando la fotografia in un paesaggio

psicologico o metafisico. I disegni appiattiscono la profondità, crollano la prospettiva, creano tensione e rendono l'immagine instabile – viva.

Per me, è proprio qui che l'immagine acquista potenza: non nella coesione visiva, ma nella frizione tra fotografia e disegno – tra controllo ed eruzione, superficie e profondità, percezione e proiezione.

AD

C'è un rumore sordo che attraversa tutte le tue opere: un suono che non si sente ma si immagina. È lo stesso suono che forse abitava il Mattatoio, un tempo – fatto di corpi in movimento, di lamenti, di attriti contro pareti ruvide, di passi trascinati. In mostra, le tue immagini entrano in dialogo con un'installazione sonora di Cobi van Tonder che sembra amplificare quel rumore interno, sotterraneo, che vibra nella materia stessa delle tue fotografie. Come si riflette la dimensione sonora nel suo immaginario?

RB

Dico spesso che la macchina fotografica non ha orecchie. Puoi avere tutte le idee verbali, poetiche, teoriche in testa – ma quando sei lì fuori, non servono. Devi trovare relazioni visive che si sincronizzano nella coscienza, e poi devi materializzarle. Questa è la vera sfida.

Tuttavia, pur riconoscendo i limiti del “tradurre” il visivo nel verbale, credo che ci sia forse una sorta di suono latente nelle mie fotografie.

Forse è un'esperienza uditiva immaginata, o forse una presenza, un “eco” psicologico che paradossalmente esiste nel silenzio.

La tensione di una posa, il graffio di una linea, l'atmosfera di una stanza possono suggerire suoni: una porta che cigola, un filo che vibra, un lamento distante. Non sono rumori reali, ma espressioni del peso emotivo e inconscio dell'immagine. Il lavoro sonoro di Cobi dà forma udibile a quel rumore interiore, non illustrando le immagini, ma abitando la loro materia e prolungandone l'impatto.

E così, nello spazio fisico e mentale del Mattatoio, le immagini di Roger Ballen tornano a compiere il loro rito: non spiegano, non rassicurano, ma continuano a tremare, come cose vive. Rimane sospesa una domanda – forse la sola necessaria – che non cerca risposta: chi abita davvero questi luoghi, queste visioni, questi santuari dell'inquietudine? Forse siamo noi, in una forma che ci sfugge, con le nostre ombre e le nostre stanze interne. Forse queste immagini non fanno che offrirci la possibilità di un riconoscimento. Non nello svelamento, ma in una domanda che ci contiene.

EN

Roger Ballen and Alessandro Dandini de Sylva in Conversation

Roger Ballen has shifted photography into a territory where the image no longer documents but constructs: mental environments, unsettling spaces, scenes where reality blends with the symbolic, the theatrical, and the visionary. The exhibition conceived for the Mattatoio in Rome unfolds as a retrospective journey covering over 20 years of visual research, from the oppressive interiors of *Outland* to the elusive presences of *Apparitions*. It is not just an exhibition, but an opportunity to observe the progressive transformation of Ballen's photographic language: from document to *mise-en-scène*, from image to drawing, from reality to dream. This conversation begins at the Mattatoio—a space steeped in memory and symbolism—and expands into a dialogue about photography, the relationship between human and animal, the tension between control and chaos, between psyche and matter.

But also about drawing, theatre, imaginary sounds, and ghosts.

ALESSANDRO DANDINI DE SYLVA

The Mattatoio is a place where time becomes visible, where traces of the past coexist with the present in a visual stratification of flesh and ghosts. To what extent do the images in the exhibition bring a new uneasiness into the space and to what extent does the place give them further resonance?

ROGER BALLEEN

The Mattatoio was built to contain the violence that underpins civilisation, to regulate the ritual of killing. My work has always probed these tensions — the adversarial relationship between man and animal, the instinctual and the rational, the primal and the civilised. But it's not only the mirroring of subject matter and theme that creates this intensified encounter.

For me, the Mattatoio is more than a venue: it is a psychic reservoir of archetypal forces: death, control, sacrifice. These are not just historical facts; they are psychological imprints embedded in the space. The knives are gone, but the walls bear energies that enter a dialogue with the viewing of my work. In other words, the collective memory of the Mattatoio — its ghosts — animates the images. The images, in turn, awaken new visions dormant in the architecture. Together, place and image form an echo chamber of the repressed — one that vibrates not only with the past of this place, but with what lies buried in ourselves.

AD

Over the course of more than 20 years, from the saturated rooms of *Outland* to the ectoplasmic reflections of *Apparitions*, the animal seems to undergo a metamorphosis: from tangible presence to mental figure, from body to spectre. How do you think the “state” of the animal has changed within your visual universe?

RB

In the early periods — *Platteland* and *Outland* — the animals were part of the household. They were pets, companions. I wasn't staging anything at that point; I entered people's homes as they were. The animals reflected how people lived — often in rough conditions, but the relationships were real, even affectionate. The animals belonged there.

As the work evolved, particularly in *Shadow Chamber*, the animals began to take on a different function. They became more like surrealistic props. The environments became more theatrical, more psychologically charged, and the drawings began to appear. I was beginning to construct a kind of surreal relationship between the people and the animals — one that pointed toward deeper psychological or symbolic meanings.

By the time I reached *Boarding House*, the aesthetic had intensified. These were now fully “ballenesque” spaces — claustrophobic, ambiguous, dense with objects, drawings, people, and animals. But the harmony was gone. The animals were no longer pets — they were alien, out of place, performing their own strange roles. There was little affection; they lived on the edge. In this theatre, animals and humans existed side by side but without connection — together, yet separate.

Then, in *Roger's Rats*, the transformation completes itself. The rats take over from the humans. They're no longer just passive elements within the frame — they become the protagonists. The rats belong in the “ballenesque” space in a way the other animals never quite did.

Over time, the animal has shifted from domestic presence to alienated outsider — and finally, to actor. From body to symbol. From companion to embodiment of the unconscious.

AD

In your work, the animal often appears to be the only one not acting. Surrounded by human figures drifting between the comedy of the absurd and the tragedy of solitude, its presence feels accidentally real—and precisely for this reason, disturbingly estranging. Neither metaphor nor ornament, but a living body within a universe that seems to have exploded from the inside.

RB

Yes, this pure “presence” of animals compels me. I was drawn to the natural world at a young age and have always been captivated by animal psychology. In fact, I have often seen animals as my friends — perhaps because of this very fact: they do not perform — they just are. Humans, in contrast, are trapped in performance and societal roles; they are confined to their own psychological illusions, distortions, or absurd rituals. In a way, the animals in my photographs are disarming because they cut through the artifice — letting a semblance of existential truth leak in.

AD

Your work seems to constantly oscillate between the aesthetics of documentation and theatrical construction. This ambiguity not only disorients the viewer but creates a short circuit: is the image evidence or invention?

RB

Indeed. This short circuit — this disruption or spark that occurs when one’s thoughts are taken on an unexpected or unintended path — is the ultimate goal of my work. The mind usually follows a certain path of thinking — applying a narrative, meaning, or binary categories. My photographs operate in that liminal space where such opposites collapse: real/unreal, inner/outer, truth/invention. The usual categories do not work. There is no clear answer. There is a failure — or a friction — to resolve. This psychological intensity of uncertainty is where the very power of the image lies.

AD

Looking at your photographs, we sense that what happens within the frame is just the surface of something occurring elsewhere, in a zone of interior darkness. The theatricality reveals complex psychological states: alienation, violence, loneliness. Do you believe that the performative space is one of the few places where photography can still be unsettling today?

RB

In my work, deliberate and embodied gestures — whether it’s a pose, a scribble, a scream — opens a crack in the image where the unconscious seeps through. Rather than simply capturing reality, the image becomes a stage for something unpredictable, irrational, or instinctive to occur. These performative gestures disrupt control — they open up space for psychic leakage, for the unconscious to erupt into the visual field. This adds a psychological intensity to an otherwise over-controlled, image-saturated medium.

AD

Your photography has gone from an almost documentary form to something much closer to drawing. At a certain point, it seems the images were no longer enough, that a further gesture was needed—something more physical, perhaps more childlike. Is drawing an escape from photography or a more radical form of truth?

RB

I am not sure that I see drawing as an ‘escape’ from photography. Rather, I think of it as a means by which I can push it beyond its limits.

Traditionally, photography invites the viewer to look through the image, as if it’s a window onto the external world. In contrast, drawing is seen as symbolic, expressive, something emerging from the mind. By integrating drawing into my photographic work — whether through wire, chalk, or thick pigment — I deliberately collapse these distinctions.

As I have discussed above, the result is a kind of visual ambiguity, where it becomes unclear what is real and what is represented. The drawings often appear as though made by the subjects themselves, scrawled or scratched into the walls, externalising an internal psychological state. They function not as decoration, but as intrusions — interruptions that break through the image’s surface and destabilise its perceived realism.

I also think that marks carry a primordial, psychomotor energy, as if emerging directly from the unconscious. Their crude, childlike, and instinctive quality does seem to introduce a raw psychological “truth” — one that resists refinement or interpretation.

Sometimes they mirror elements in the photograph. At other times, they disrupt or fragment the composition, creating figure-ground reversals or uncanny overlaps between drawn and real bodies. In doing so, they animate the space, transforming the photograph itself into a psychological or metaphysical landscape. The drawings flatten depth, collapse perspective, and create a tension that makes the image unstable — alive.

For me, this is where the image gains its power: not in visual cohesion, but in the friction between photography and drawing: this tension between control and eruption, surface and depth, perception and projection.

AD

There's a dull noise that pervades all your work: a sound that cannot be heard but can be imagined. Perhaps it's the same sound that once haunted the Mattatoio—made of moving bodies, groans, friction against rough walls, dragging footsteps. In this exhibition, your images create a dialogue with a site-specific sound installation by Cobi van Tonder, which seems to amplify that internal, subterranean noise vibrating within the very matter of your photographs. In what ways does sound echo through your Imagery?

RB

I often say that the camera has no ears. You can have all these verbal ideas in your head — poetic, conceptual, theoretical — but when you go out there, they don't help at all. You have to find visual relationships that somehow synchronise in your consciousness, and then you have to materialise them. That's the real challenge.

However, having noted the limits of "translating" the visual into the verbal, I can also say that I think there is perhaps a kind of latent sound in my photographs. Maybe this is an imagined auditory experience, or maybe it is a presence or psychological "echo" that paradoxically exists in the silence.

The tension of a pose, the scratch of a line, the atmosphere of a room can all suggest sounds: a creaking door, a humming wire, a distant moan. These aren't literal noises but expressions of the emotional and unconscious weight within the frame. Cobi's sound work gives audible form to that inner noise — not by illustrating the images, but by inhabiting them, extending their impact.

Thus, in the physical and mental space of the Mattatoio, Roger Ballen's images return to perform their ritual: they do not explain, they do not reassure, but they continue to tremble, like living things. One question remains—perhaps the only necessary one—though it does not seek an answer: who truly inhabits these places, these visions, these sanctuaries of unease? Perhaps it is us, in a form that eludes us, with our shadows and our inner rooms. Perhaps these images do nothing more than offer us the possibility of recognition. Not through revelation, but through a question that incorporates us.