



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



Università
Ca' Foscari
Venezia

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



Università
degli Studi
di Verona

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca in
Storia delle Arti
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2014

I NUOVI DOCUMENTARISTI TEDESCHI.

**STILE DOCUMENTARIO E FORME DI SOPRAVVIVENZA DELLA FOTOGRAFIA
DELLA *NEUE SACHLICHKEIT* NELLA GERMANIA OVEST (1959-1980)**

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/03

Tesi di Dottorato di ALESSANDRA NAPPO, matricola 955895

Coordinatore del Dottorato:
Prof. GIUSEPPE BARBIERI

Tutore:
Prof.ssa FRANCESCA CASTELLANI

Co-tutore:
Prof. ANTONIO SOMAINI

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la Prof.ssa Francesca Castellani per aver arricchito il mio percorso di studi e per aver incoraggiato e sostenuto questo lavoro; il Prof. Antonio Somaini per tutti i preziosi suggerimenti forniti durante la ricerca e l'attenta lettura; il Prof. Olivier Lugon per le importantissime discussioni e le considerazioni su aspetti centrali della dissertazione; il Prof. Andrea Pinotti per i numerosi spunti di riflessione. Ringrazio inoltre il Prof. Giuseppe Barbieri, Direttore della Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, e la Prof.ssa Donatella Calabi, Co-direttrice della medesima Scuola dottorale, per il sostegno che ha accompagnato il mio percorso di dottorato. Un ringraziamento speciale è rivolto ad Ann e Jürgen Wilde per le stimolanti conversazioni e il generoso aiuto; a Klaus Honnef per la disponibilità e le puntuali osservazioni; e ai fotografi Reinhard Matz, Max Regenber e Joachim Schumacher per le indispensabili testimonianze riguardanti il loro lavoro. Un sincero grazie a Nikolaus Deussen (Galerie Beate Rose, Landshut), Thomas Dupke (Stiftung Ruhr Museum, Essen), Simone Förster (Stiftung Ann und Jürgen Wilde, München), Gabriele Conrath-Scholl e Tanja Löhr-Michels (Photographische Sammlung, Köln), Anne Ganteführer-Trier (Van Ham Kunstauktionen, Köln), Ursula Werner (Kunst- und Museumsbibliothek, Köln).

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
IN FORMA DI PREMESSA	p. 13
IL DIBATTITO SULLA FOTOGRAFIA DOCUMENTARIA. QUESTIONI DI METODO E STATO DEGLI STUDI	

PARTE PRIMA

LA FOTOGRAFIA DOCUMENTARIA

NEL PANORAMA FOTOGRAFICO TEDESCO:

NOVITÀ E RECUPERI

I. IL PANORAMA FOTOGRAFICO NELLA BRD TRA IL 1959 E IL 1980 **p. 27**

1. *Renaissance* di Walter Benjamin negli anni Sessanta
2. La fotografia negli anni Settanta: studiata, musealizzata, collezionata
3. Le gallerie fotografiche
 - 3.1. La *Galerie Wilde* di Köln
 - 3.2. La *Spectrum Photogalerie* di Hannover
4. Le fiere e le manifestazioni d'arte internazionali
 - 4.1. Photokina
 - 4.2. Documenta 6 (1977)
5. La critica militante: Klaus Honnef e il concetto di *Autorenfotografie*
6. Le mostre cardinali
 - 6.1. *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (1979)
 - 6.2. *Film und Foto der zwanziger Jahre* (1979)
7. Il dibattito nelle riviste di area tedesca
 - 7.1. Intorno alla fotografia documentaria degli anni Sessanta e Settanta
 - 7.2. Intorno alla fotografia documentaria storica

II. IL RECUPERO DELLA FOTOGRAFIA DELLA NEUE SACHLICHKEIT **p. 133**

1. Fortuna di August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*
2. Fortuna di Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön* (1928), *Ruhrgebiet-Landschaften* (1927-1935)
3. Fortuna di Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst* (1928)

PARTE SECONDA
I NUOVI DOCUMENTARISTI TEDESCHI

I. I NUOVI DOCUMENTARISTI TEDESCHI: NEUE NEUSACHLICHKEIT?	p. 158
II. DOCUMENTARE IL PAESAGGIO, IL RUHRGEBIET, I MONUMENTI INDUSTRIALI	p. 161
1. Il volto anonimo del paesaggio: il modello americano di <i>New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape</i> (1975)	
2. L'archeologia industriale di Bernd e Hilla Becher	
3. Heinrich Riebesehl: <i>Agrarlandschaften</i>	
4. Joachim Schumacher: <i>Ruhrgebietslandschaften</i>	
5. Martin Manz e Reinhard Matz: <i>Unsere Landschaften</i>	
III. DOCUMENTARE LA CITTÀ: MONOTONIA E INOSPITALITÀ DELLO SPAZIO URBANO	p. 208
1. Chargesheimer: <i>Köln 5 Uhr 30 e Hannover</i>	
2. Tata Ronkholz: <i>Trinkhallen</i>	
3. Michael Schmidt: <i>Berlin-Wedding (Stadtlandschaft)</i>	
4. Wilhelm Schürmann: <i>Bilder aus meiner Straßen</i>	
5. Axel Hütte: <i>Treppenhäuser und Tiefgaragen</i>	
6. Max Regenber: <i>Plakate auf der Straße</i>	
7. Thomas Struth: <i>Unbewußte Orte</i>	
IV. DOCUMENTARE 'L'UOMO TEDESCO'	p. 254
1. Stefan Moses: <i>Deutsche</i>	
2. Candida Höfer: <i>Türken in Deutschland</i>	
3. Gabriele e Helmut Nothhelfer: <i>Menschen in Berlin</i>	
4. Michael Schmidt: <i>Berlin-Wedding (Menschen)</i>	
5. Beate e Heinz Rose: <i>Paare</i>	
6. Wilmar Koenig: <i>Porträts</i>	
CONCLUSIONI	p. 280
APPARATO ICONOGRAFICO	p. 284
DOCUMENTAZIONE: INTERVISTE, TESTI, REGESTI, DOCUMENTI D'ARCHIVIO	p. 343
BIBLIOGRAFIA	p. 383

INTRODUZIONE

Il presente studio si propone di indagare la fortuna critica e l'influenza della fotografia della *Neue Sachlichkeit* nel panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

La ricerca è stata quindi condotta su due versanti paralleli: da un lato, un'attenta analisi del vasto e stratificato fenomeno di ricezione della fotografia della Nuova Oggettività nelle riviste, nelle pubblicazioni di settore e nel circuito espositivo del periodo in oggetto; dall'altro, una ricostruzione di quella frammentata, e ancora ben poco studiata, tendenza fotografica maturata proprio in quegli anni che si è appropriata dello stile documentario dei maestri della fotografia *sachlich* del secondo e terzo decennio del secolo appena trascorso.

Benché la fotografia della *Neue Sachlichkeit* sia stata, dagli Ottanta sino a oggi, un tema spesso frequentato nella pratica artistica e nella trattazione teorica (si pensi, in particolare, alla cosiddetta 'Scuola di Düsseldorf', affermatasi grazie all'insegnamento di Bernd Becher all'Accademia di Düsseldorf, e ai contributi teorici che ne sono conseguiti¹), non si è tuttavia ancora individuata, con uno studio storico-critico, l'origine di questo fenomeno di *renaissance*, che il presente lavoro fa risalire agli anni Sessanta e Settanta. Nel corso di questo ventennio, infatti, la fortuna critica e l'influenza esercitata dagli esponenti di punta della Nuova Oggettività (August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt) sulla nuova generazione di documentaristi tedeschi è stata così ricca e feconda da meritare da sola un'analisi approfondita.

¹ Per un approfondimento sui protagonisti della Scuola di Düsseldorf, si vedano in particolare *Objectivités. La Photographie à Düsseldorf*, a c. di Zweite A., catalogo della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris, 04.10.2008–04.01.2009, Schirmer/Mosel, München 2008; S. Gronert, *Die Düsseldorfer Photoschule*, Schirmer/Mosel, München 2009, tr. it. di C. Sinigaglia, *La scuola di Düsseldorf*, Johan & Levi, Milano 2010; M. Polte, *Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der Becher Schule*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2012.

Il segmento cronologico con cui si confronta questa dissertazione è, per questo motivo, di vitale importanza per comprendere le vicende fotografiche tedesche: un'indagine in questa direzione concorre, infatti, a tracciare una linea di continuità tra le esperienze fotografiche maturate durante la Repubblica di Weimar e gli sviluppi contemporanei del documentario artistico inaugurati negli anni Ottanta.

Tale rilevanza tematica non ha peraltro trovato sinora adeguata risposta nel panorama bibliografico internazionale: si è perciò voluto contribuire a colmare questa evidente lacuna, cercando di garantire le premesse feconde per future indagini e riflessioni, nella consapevolezza che una questione rivelatasi di tale portata e complessità non possa esaurirsi in un'unica ricerca.

Si è ritenuto necessario circoscrivere il ventennio in esame con i due termini cronologici del 1959 e del 1980. Il 1959, da cui la presente dissertazione prende avvio, suggella l'inizio della collaborazione tra Bernd e Hilla Becher, il cui *corpus* fotografico, fondato sui temi dell'archivio, della documentazione seriale e della classificazione tipologica, costituisce uno dei massimi esempi di recupero e di personale declinazione di quello stile documentario inaugurato dalla *Neue Sachlichkeit*. Si è invece stabilito come termine ultimo della ricerca il 1980, anno in cui è stato pubblicato il numero 41 della rivista "Kunstforum International" – significativamente intitolato *Dokumentarfotografie* – che offre un primo sguardo panoramico e accoglie una delle prime riflessioni teoriche (Klaus Honnef, 1980) sulla nuova generazione di documentaristi tedeschi attivi nella Germania Ovest (ex BRD) degli anni Settanta.

La suddivisione in due parti della tesi corrisponde appunto al duplice binario seguito dalla ricerca, cui si è fatto appena sopra riferimento. Nella prima parte, si è tentato di inquadrare la fotografia documentaria nel contesto artistico-fotografico della Bundesrepublik degli anni 1959-1980, ravvisandone, con una prospettiva inedita, alcuni degli aspetti non ancora adeguatamente affrontati dalla letteratura critica. Si è perciò cercato di mostrare come tale scenario fosse contraddistinto, soprattutto negli anni Settanta, da una nuova attenzione nei confronti del medium fotografico e della sua storia; interesse al quale hanno concorso molteplici fattori,

tra i quali la riedizione degli scritti di Walter Benjamin sulla fotografia² e la nascita di un circuito espositivo costituito dai neonati dipartimenti fotografici museali e dalle prime gallerie fotografiche.

Con l'intento di offrire al lettore un quadro emblematico della vitale e pionieristica attività delle prime gallerie fotografiche tedesche, sono stati individuati due casi studio particolarmente significativi: la *Galerie Wilde* di Köln e la *Spectrum Photogalerie* di Hannover, qui sottoposte, per la prima volta, a una lettura di ampio respiro in grado di coglierne i nessi profondi con il *milieu* artistico e culturale nel quale sono fiorite. La *Galerie Wilde*, sorta grazie agli sforzi dei collezionisti Ann e Jürgen Wilde, deve alla matrice intellettuale dei suoi fondatori – interessati a coltivare gli aspetti storici e teorici accanto alle esigenze di vendita strettamente commerciali, legittimando, per così dire, la propria attività sul piano culturale – la sua capacità di anticipare e, per certi versi, di sostituire il museo in questo ruolo di mediatore culturale. *Spectrum*, invece, nata dall'iniziativa privata di tre fotografi e successivamente integrata nello Sprengel Museum di Hannover – beneficiando, di conseguenza, di un sostegno economico pubblico –, rappresenta il rovescio della medaglia rispetto all'esperienza della galleria Wilde, dalla quale si distingue per il suo carattere non commerciale e la costante interazione con la sfera museale.

Oggetto di approfondimento di questa trattazione sono state inoltre le fiere e le manifestazioni d'arte internazionali che hanno segnato il panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta: la fiera Photokina di Köln (di cui sono state prese in considerazione le edizioni tra il 1959 e il 1980), che ha dedicato mostre monografiche ai protagonisti della Nuova Oggettività e mostre collettive alla fotografia documentaria contemporanea; e la sesta edizione di Documenta, ospitata a Kassel nel 1977. Documenta 6 ha accolto, per la prima volta nei ventidue anni di vita della manifestazione, una sezione esclusivamente dedicata alla fotografia, in cui i curatori, Klaus Honnef ed Evelyn Weiss, hanno esplorato la storia del medium non da un mero punto di vista cronologico, ma attraverso sezioni tematiche capaci di dar conto tanto dell'orientamento documentario quanto delle declinazioni concettuali.

² Ci si riferisce, in particolare, alla *Kleine Geschichte der Fotografie* (1930) e a *Das Kunst im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* (1936), entrambi nuovamente pubblicati da Suhrkamp Verlag nel 1963.

Passando invece al versante delle mostre, si è scelto di soffermare l'attenzione su due casi studio imprescindibili per un'analisi come la nostra: *Film und Foto der zwanziger Jahre* e *In Deutschland – Aspekte der gegenwärtiger Dokumentarfotografie*. Le due mostre, rispettivamente inaugurate nella primavera e nell'estate del 1979, riflettono esemplarmente i due fronti su cui si è mossa la ricerca: la prima, una ricostruzione dell'omonima mostra tenutasi a Stuttgart nel 1929, è un caso sintomatico di quel diffuso fenomeno di recupero della tradizione fotografica degli anni Venti; laddove la seconda, allestita presso il Rheinisches Landesmuseum di Bonn, ha presentato per la prima volta, collettivamente, le opere dei Nuovi Documentaristi tedeschi, riconosciuti da Klaus Honnef – critico militante e curatore della mostra – come rappresentanti della cosiddetta *Autorenfotografie*³ (fotografia degli autori). Richiamandosi alla *Politique des auteurs* francese introdotta negli anni '50 in campo cinematografico, Honnef ha inteso fare riferimento, con l'espressione *Autorenfotograf*, a un fotografo incline all'uso di una specifica e ricorrente estetica fotografica nel proprio lavoro. I *fotografi-autori* di cui parla Honnef cercano di restituire la realtà in modo diretto e sobrio, senza al contempo rinunciare a una propria identità autoriale, segnata da una forte riconoscibilità stilistica.

In conclusione del capitolo finalizzato a delineare il panorama artistico-fotografico tedesco nella Germania Ovest tra 1959 e 1980, ci si è impegnati in un'accurata ricostruzione del dibattito intorno al tema della fotografia documentaria, confluito nelle riviste di area tedesca (in particolare “Camera”, “Kunstforum International”, “Kritische Berichte”) che circolavano in Germania negli anni sopracitati. Non ci si è però limitati a ripercorrere meramente in modo cronologico, numero per numero e per ciascuna rivista, la riflessione sul tema in questione. Si è invece pensato di individuare due temi cardinali grazie ai quali poter affrontare in modo trasversale le riviste, senza pretese di esaustività, certo, ma con l'intento di fornire una chiave di lettura valida per orientarsi in un panorama complesso e frammentato.

³ K. Honnef, *Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer Ansicht über die Fotografie* in *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., pp. 8-32.

In chiusura di questa prima parte di impianto storico, si è cercato di rendere conto della fortuna critica dei tre grandi protagonisti della Nuova Oggettività tra il 1959 e il 1980: sono state perciò identificate le circostanze, sia espositive che editoriali, in cui Sander, Renger-Patzsch e Blossfeldt sono stati esibiti, interpretati, analizzati e divulgati.

Pur non avendo potuto dare conto del novero completo delle numerosissime mostre dedicate ai tre maestri (compito impossibile, in quanto non soltanto ospitate nei grandi musei che si sono curati di lasciarne una documentazione, ma anche in piccole gallerie e istituzioni di rilevanza secondaria che spesso non ne hanno lasciato alcuna testimonianza), si è stati però in grado di mettere in evidenza un sottobosco di piccole realtà espositive, una rete parallela a quella delle grandi istituzioni museali, capillarmente diffusa e sintomatica di un chiaro orientamento culturale.

La seconda parte di questo studio è invece interamente dedicata all'opera dei cosiddetti Nuovi Documentaristi, espressione formulata dallo studioso tedesco Jörn Glasenapp nel suo testo *Die deutsche Nachkriegsfotografie*⁴ (2008). Tale espressione non intende alludere né a un movimento né a un gruppo propriamente definito, bensì tenta di delineare una tendenza fotografica che, soprattutto negli anni Settanta, ha accomunato il lavoro di alcuni fotografi tedeschi – differenti per generazione e di formazione diversa –, mossi dal desiderio di registrare la realtà contemporanea con il massimo grado di neutralità, precisione e sobrietà.

Non trattandosi dunque di un gruppo o di un movimento veri e propri, la scelta dei Nuovi Documentaristi da includere in questo studio non ha potuto fare appello a una rosa di nomi dai confini già tracciati, ma si è principalmente richiamata a quella lista di autori presentati nella sopracitata mostra *In Deutschland*. Le scelte del curatore, Honnef, non sono state tuttavia adottate pedissequamente e in modo acritico, bensì sono state valutate e soppesate accuratamente. Alcuni fotografi presenti alla mostra di Bonn sono stati, per esempio, estromessi dalla presente trattazione e si è invece deciso di integrare le scelte di Honnef con una serie di

⁴ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Wilhelm Fink, München 2008, p. 317.

personalità attive e influenti sulla scena fotografica documentaria tedesca degli anni Sessanta e Settanta, la cui opera risulta in evidente linea di continuità con le questioni affrontate da questo studio. La nostra selezione di nomi, lungi dall'essere arbitraria, oltre che fondarsi su un generale principio di coerenza stilistica che attraversa i lavori presi in esame e su un approccio condiviso, da parte degli autori, al medium fotografico, ha trovato anche parzialmente conferma nel testo di Glasenapp, che nella categoria dei Nuovi Documentaristi tedeschi annovera anche fotografi tralasciati da Honnef.

Il carattere inedito di queste scelte si accompagna inoltre a un innovativo taglio tematico conferito al lavoro dei fotografi qui selezionati. Alla luce della ricorrenza, nelle opere dei Nuovi Documentaristi, di tre macro-temi o aree di interesse (paesaggio, architettura urbana, ritratto), si è infatti ritenuto efficace affrontare il lavoro di questi artisti in base a tre categorie principali: la documentazione del paesaggio (paesaggio rurale e paesaggio industriale della *Ruhr*), la documentazione della città (un contesto urbano che viene avvertito come privo di identità, dominato dai risultati fallimentari della ricostruzione frettolosa e mal pianificata del Secondo dopoguerra e da quel senso di *inospitalità* descritto dal filosofo Alexander Mitscherlich nel 1965), e la documentazione dell'‘uomo tedesco’, condotta seguendo un criterio tipologico basato sulla catalogazione degli uomini come rappresentanti di un ‘tipo sociale’, in linea di continuità con l'opera sanderiana.

Un ulteriore elemento di riflessione di questa seconda parte della nostra dissertazione concerne l'area di provenienza dei Nuovi documentaristi: la Germania Ovest. Questa concentrazione nella parte occidentale del paese, come abbiamo cercato di dimostrare in modo puntuale, è senz'altro indicativa di come, a quel tempo, le tendenze fotografiche più all'avanguardia riguardassero principalmente quest'area, notoriamente più ricettiva e aperta agli influssi provenienti dall'America. Si pensi, in tal senso, alla notorietà di alcuni fotografi americani nella BRD degli anni '70, in particolare gli esponenti della *New Topographics*. Questi ultimi contribuiranno soprattutto a sensibilizzare i giovani documentaristi tedeschi nei confronti della delicata e controversa questione dell'alterazione del paesaggio a

opera dell'uomo e della massiccia speculazione edilizia che ha prodotto strutture anonime e standardizzate.

La ricerca finalizzata alla stesura di questa tesi si è svolta in Germania, nelle città di Köln, Essen e Bonn, dove ha potuto beneficiare della ricchezza del materiale bibliografico conservato presso archivi, biblioteche e fondazioni pubbliche e private. Lo studio è stato prevalentemente condotto presso la Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Archivio August Sander e Bernd e Hilla Becher), nella sezione fotografica della Kunst- und Museumsbibliothek e della biblioteca della Kunsthochschule für Medien di Köln, nelle quali si è effettuata un'accurata selezione della letteratura primaria e secondaria; uno spoglio sistematico delle riviste fotografiche dell'epoca; e una cernita dei cataloghi di mostre fotografiche allestite nel periodo 1959-1980.

Materiale bibliografico sui Nuovi Documentaristi tedeschi è stato inoltre reperito nella biblioteca del Rheinisches Landesmuseum di Bonn e in quella del Folkwang Museum di Essen, nella Stiftung Ruhr e nel Fotoarchiv situati presso il Ruhr Museum di Essen. Per quanto concerne l'esigua bibliografia su Tata Ronkholz, una dei documentaristi presi in esame, segnaliamo che ci è stato consentito di accedere al fondo dell'artista conservato presso la casa d'asta Van Ham Kunstauktionen di Köln, che tuttavia, in attesa di vendere il lascito dell'artista a un ente o istituzione che ne acquisirà i diritti relativi alla pubblicazione del materiale ancora inedito, ha purtroppo potuto mostrare i suoi schedari parzialmente e con estrema cautela.

Sebbene non sia stato possibile un accesso di prima mano al materiale custodito nella fondazione Ann und Jürgen Wilde Stiftung – comprendente l'intera collezione fotografica dei due coniugi, gli archivi privati di Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch, e i circa 8000 volumi della biblioteca specializzata – a causa del trasferimento della fondazione da Zülpich-Mülheim alla Pinakothek der Moderne di München e della sua apertura al pubblico nel corso del 2014, si è però riusciti a incontrare personalmente l'attuale responsabile della fondazione, Simone Förster: il dialogo con la studiosa si è rivelato fonte di preziose informazioni e occasione alternativa di approfondimento della collezione Wilde.

Nel corso della ricerca, determinanti sono state le frequenti e stimolanti conversazioni con Ann e Jürgen Wilde, i quali, oltre a rendersi disponibili per l'intervista qui allegata nella sezione della documentazione, hanno reso possibile parte di questo lavoro mettendo a disposizione materiale archivistico, fotografie e documenti legati all'attività espositiva della propria galleria.

Altrettanto decisivi sono stati i colloqui con i fotografi Reinhard Matz, Max Regenbergh e Joachim Schumacher, con i quali si è avuta un'importante possibilità di confronto su tematiche centrali di questa dissertazione e su aspetti specifici della loro opera.

Infine, lo scambio di mail con i curatori Ute Eskildsen e Klaus Honnef – ringraziamo inoltre quest'ultimo per averci concesso un'intervista, anch'essa accolta nella sezione della documentazione – ha offerto alla presente ricerca l'opportunità di interagire proprio con quegli attori che, a vario titolo, presero parte in prima persona agli eventi che questo lavoro si cura di ricostruire.

IN FORMA DI PREMESSA

IL DIBATTITO SULLA FOTOGRAFIA DOCUMENTARIA. QUESTIONI DI METODO E STATO DEGLI STUDI

L'espressione 'fotografia documentaria' denota un concetto dai confini incerti e problematici. Documentaria potrebbe sembrare, a conti fatti, ogni immagine fotografica, in quanto documento, prova inconfutabile di qualcosa che "è stato"⁵, che si è trovato, in un dato momento passato, di fronte all'apparecchio fotografico⁶: "in questo ampio senso, [...] nessuna fotografia" sarebbe "più o meno documentaria di un'altra"⁷.

Alla voce *Dokumentarische Fotografie* del dizionario enciclopedico di arte contemporanea curato dallo storico dell'arte tedesco Hubertus Butin si ritrova lo stesso rimando al valore di prova⁸: "Il valore documentario di ogni fotografia consiste nel fatto che essa rimanda a ciò che è stato. In virtù del suo riferimento a un momento del passato, l'immagine fotografica ha – analogamente a un documento scritto – il carattere di documento"⁹. Eppure questo appare con tutta evidenza un

⁵ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Édition Gallimard, Seuil 1980, trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 78.

⁶ Come ha precisato l'artista e critico americano Allan Sekula, "l'unica verità 'oggettiva' che offrono le fotografie è la dichiarazione che qualcuno o qualcosa – in questo caso, una macchina fotografica automatica – è stata in qualche posto e ha scattato una foto". A. Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) (1976-1978)*, in *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984, p. 57, tr. di chi scrive come, d'ora in poi, ove non diversamente specificato.

⁷ A. Solomon-Godeau, *Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography* (1986), in *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, p. 169.

⁸ Sulla fotografia come documento, si veda A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁹ H. Butin, *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont, Köln 2002, p. 73. Timm Starl, che ha redatto la voce *Dokumentarische Fotografie* nel dizionario enciclopedico, delinea tre orientamenti principali all'interno della fotografia documentaria: il primo è definito archivistico e tenterebbe di fornire una visione il più possibile precisa e ampia dell'oggetto o avvenimento preso in esame, talvolta anelando a una completezza enciclopedica (*La Mission photographique de la Datar*); il secondo gruppo è denominato

concetto dalle maglie troppo larghe. L'aspetto su cui, infatti, si tende a soffermarsi con maggior insistenza in relazione alla nozione di fotografia documentaria, lì come altrove, è immancabilmente la sua indefinibilità, l'impossibilità di una definizione precisa della natura di un versante della fotografia soggetto a continue oscillazioni di senso. Nell'introduzione editoriale dell'ormai storico volume *Das Photo als Dokument (La foto come documento)*, pubblicato nel 1972, si sottolinea come non esista "alcuna definizione universalmente riconosciuta che abbracci tutti gli aspetti di questo campo [...] della fotografia"¹⁰. Di una tale instabilità terminologica rende conto, in tempi recenti, anche lo studioso francese Olivier Lugon, il quale si è a lungo confrontato con l'ambiguità e la complessità del genere documentario: "voler circoscrivere cosa sia il documentario è [un tentativo] perso in partenza, bisogna accettare una fluttuazione di senso che è costitutiva del campo. Non c'è, non c'è mai stata una definizione unica e stabile di questa parola, c'è sempre stata una conchiglia vuota riempita di significati mutevoli e contraddittori"¹¹.

I continui mutamenti di senso nel corso dei decenni ne hanno dunque fatto un termine "volatile"¹², polisemico, "una nozione fluttuante"¹³, per riprendere l'espressione usata dal critico d'arte Régis Durand. Anche un classico studio sulla forma documentaria come *Documentary Expression and Thirties America* (1973), seppur limitato al contributo proveniente dal *côté* americano, alla domanda "What is a documentary?", non può astenersi dal constatare quanto essa sia "una parola complessa, persino contraddittoria"¹⁴. Più recentemente, nel numero 79 della rivista

documentario e descriverebbe i fenomeni esterni lasciandosi guidare da una visione soggettiva, strettamente individuale (Robert Frank); il terzo, infine, è il gruppo concettuale e mirerebbe a organizzare gli oggetti che entrano nel campo visivo del fotografo secondo un modello uniforme, unitario, noncurante della funzione degli oggetti stessi (Ed Ruscha). Nonostante questo tentativo sistematizzante, Timm Starl riconosce l'impossibilità di sussumere alcune opere di fotografia documentaria in una soltanto delle tre categorie, in quanto alcuni lavori presentano caratteristiche riconducibili a più gruppi (Bernd e Hilla Becher). Cfr. pp. 75-77.

¹⁰ *Das Photo als Dokument*, Time-Life, New-York 1972, p. 12.

¹¹ O. Lugon, *L'anonymat d'auteur*, in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*, atti del simposio organizzato dal servizio culturale del Jeu de Paume e tenutosi il 3 dicembre 2005, serie Document 3, Éditions du Jeu de Paume, Paris 2006, p. 6.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Durand, *Disparités. Essai sur l'expérience photographique 2*, La Différence, Paris 2002, p. 27.

¹⁴ Nonostante definisca il termine complesso e contraddittorio, Stott individua due significati ben distinti della parola 'documentario': "Like 'document', from which it derives, it has two meanings, only one of which is in the dictionary. These meanings are not mutually exclusive: a film or article that is a document in one sense may be a document in the other; nevertheless, the meanings are distinct and usefully separated. The first, the dictionary meaning, we use when we speak of 'documentary proof' and 'legal documents', of 'documentary

francese “Communications”, pubblicato nel 2006 – che insieme al numero 71 della stessa costituisce una raccolta di studi sulla forma documentaria intitolata *Le parti pris du document*¹⁵ – lo storico dell’arte Jean-François Chevrier, curatore dei due numeri insieme a Philippe Roussin (direttore del CNRS di Parigi), evidenzia che “la nozione di *fotografia documentaria* ricopre una diversità di pratiche ampia quanto, o quasi, l’idea stessa di fotografia”¹⁶. A essere ambigui sono dunque innanzitutto i limiti semantici sottesi al termine, in quanto, chiamando nuovamente in causa Olivier Lugon, “fare la storia della fotografia come documento, sarebbe fare la storia di tutte le fotografie o quasi, dal reportage d’attualità alle vedute scientifiche o mediche, dalle registrazioni poliziesche o amministrative alle cronache private”¹⁷.

Solo a titolo d’esempio, si segnala che nel catalogo della mostra *She-documentalists*, tenutasi a Varsavia nel 2008 e dedicata al lavoro di quindici fotografe documentariste polacche, la curatrice Karolina Lewandowska esordisce confermando la stessa assenza di riferimenti certi riguardo al documentario: “la questione del documentario è una delle più complesse e controverse nella storia della fotografia. Ci sono state tante concezioni quanti autori”¹⁸. E ancora, si noti di passaggio come nel catalogo che accompagna l’esposizione spagnola del 2008 *Universal Archive. The condition of the document and the modern photographic utopia*, si metta in guardia, sin dalle prime battute, sull’“ambiguità del genere” e “[sul]la difficoltà di definirlo”. Una “difficoltà” che “deriva, in parte, dal

history’ and ‘historical documents’. This ‘documentary’ has been defined as ‘presenting facts objectively and without editorializing and inserting fictional matter, as in a book, newspaper or film’. [...] Impersonal documents we have always with us – Social Security cards, newspapers, bills: ‘written or printed paper bearing the original, official, or legal form of something and which can be used to furnish decisive evidence or information’. [...] Documents of this sort give information about public events and social conditions. There is, however, a second kind of document and, thus, of documentary [...]: ‘human document’. [...] A document, when human, is the opposite of the official kind; it is not objective but thoroughly personal. [...] It offers the glimpse of an inner existence, a private self. [...] We understand a historical document intellectually, but we understand a human document emotionally. In the second kind of document, as in documentary and the thirties’ documentary movement as a whole, feelings comes first. W. Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (1973), University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 5-8.

¹⁵ *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au xxe siècle*, “Communications”, n. 71, a c. di J.F. Chevrier, P. Roussin, Éditions du Seuil, Paris 2001 e *Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2*, “Communications”, n. 79, a c. di J.F. Chevrier, P. Roussin, Éditions du Seuil, Paris 2006.

¹⁶ J.F. Chevrier, *Documents de culture, documents d’expérience*, *ibidem*, p. 63.

¹⁷ O. Lugon, *Esthétique du document: le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*, cit., p. 357.

¹⁸ K. Lewandowska, *An Unconventional Mao of the ‘Documentary’*, in *She-Documentalists. Polish Women Photographers of the 20th Century*, a c. di K. Lewandowska, catalogo della mostra, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varsavia, 18.03.– 18.05.2008, Bosz, Olsanica 2008, p. 10.

coinvolgimento dei concetti di documento e documentario in discorsi differenti che simultaneamente fanno appello a differenti campi semantici. [...] Inoltre, come genere fotografico e cinematografico, nel corso del XX secolo, esso ha acquisito significati mutevoli nei diversi momenti storici”¹⁹. Senza prolungarci in altri esempi, si nota quindi, a prescindere dall’area linguistica che ha prodotto il contributo teorico sul tema della fotografia documentaria, una tendenza a richiamare l’attenzione su un concetto che, proprio in quanto si presenta a maglie larghe, sembra incapace di perimetrare un ambito d’indagine ben definito.

Un aspetto pare tuttavia mettere d’accordo coloro che s’interrogano su questo genere fotografico, come del resto ha messo in luce proprio Olivier Lugon, vale a dire il ‘rispetto’ verso l’oggetto che s’intende mostrare, “il desiderio di far vedere le cose come sono, di fornire delle informazioni affidabili e autentiche”²⁰, la volontà di restituire un oggetto o un evento ‘reali’ senza ‘trucco’, abbellimenti, ritocchi – con tutti i problemi, tuttavia, e le questioni che un tale orientamento porta inevitabilmente con sé.

La regista documentarista e autrice tedesca Hito Steyerl, per esempio, nell’*incipit* del suo saggio *Dokumentarismus und Dokumentalität* (2004), non manca di mettere in discussione la lettura del documentario più comunemente accolta, ovvero il mito che lo vede come garante di un accesso immediato e diretto alla realtà, come “rappresentazione il più possibile non falsificata, autentica [...] di questa realtà”²¹. Quest’ultima posizione, infatti, lungi dal rivelarsi soddisfacente ai fini di una definizione di fotografia documentaria, non è esente, come appena sottolineato, dal sollevare ambiguità e incoerenze. Sembrano entrare in gioco, nell’atto di documentazione di un oggetto o di un fenomeno, numerosi fattori: strategie, stili, presupposti e fini di cui l’artefice dell’immagine si farebbe, più o meno consapevolmente, portatore e che potrebbero alterare o persino compromettere la

¹⁹ *Universal Archive. The condition of the document and the modern photographic utopia*, a c. di J. Ribalta, catalogo della mostra, MACBA, 23.10.2008–06.01.2009, Museu Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporanea, Lisbona, 09.03.–03.05.2009, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcellona 2008, p. 7.

²⁰ O. Lugon, *Esthétique du document: le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*, in *L’Art de la photographie*, a c. di A. Gunthert, M. Poivert, Citadelles & Mazenod, Paris 2007, pp. 358.

²¹ H. Steyerl, *Dokumentation und Dokumentalität*, in *Die Visualität der Theorie vs die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, a c. di N. Möntmann, D. Richter, Revolver, Frankfurt am Main 2004, p. 141.

presunta neutralità del documento fotografico. “Questo è il paradosso infinitamente produttivo del documentario”, puntualizza Lugon, “quando il suo principio basilare – ‘mostrare le cose come sono’ – sembra restringere il genere a una duplicazione ripetitiva della realtà e privarla di qualsivoglia opportunità di sviluppo, questo principio molto semplicemente formulato sorprendentemente dà origine a una costante esplorazione di nuove procedure e forme”²².

Se la fedeltà a una supposta ‘realtà esterna’ sembra quindi essere il presupposto da molti rivendicato per parlare di fotografia documentaria, si delinea, tuttavia, un gioco molto più complesso che coinvolge, lo si voglia o meno, l’autore dell’immagine e il suo ruolo. Se, infatti, un ampio versante della critica, di cui si sono delineati poco sopra i tratti principali, ha perlopiù fatto ricorso a quello che potremmo definire – richiamandoci a un’immagine evocata dal critico americano William Jenkins – il *modello interpretativo dello specchio*, fondato sulla presunta aderenza della fotografia documentaria a un’altrettanto presunta ‘realtà esterna’ che il fotografo sarebbe in grado di restituire in modo assolutamente neutrale e obiettivo; un’altra corrente all’interno del dibattito internazionale, come si vedrà a breve, avrebbe cercato di mettere in crisi tale posizione proprio appellandosi alla portata ‘soggettiva’ implicata nella figura dell’autore documentario.

*

A fare della fotografia documentaria un oggetto di studio enigmatico non è soltanto, come si è visto all’inizio, la molteplicità di pratiche e di definizioni che, di volta in volta e talvolta in modo arbitrario, vengono sussunte nella categoria qui in esame, bensì anche il ruolo di colui che l’immagine la produce, che sta dietro l’apparecchio fotografico e realizza quella che si ritiene essere una fedele, oggettiva, autentica, non manipolata registrazione di una porzione di realtà che si è trovata davanti all’obbiettivo fotografico.

²² O. Lugon, “Documentary”: *Authority and Ambiguities*, in *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, a c. di F. Gierstberg, Nai Publishers, Rotterdam 2005, p. 67. Saggio contenuto anche in *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, a c. di M. Lind, H. Steyerl, catalogo della mostra, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Bard College, 26.09.2008–01.02.2009, Sternberg Press, Berlin/New York 2008, p. 33.

Anche una definizione di fotografia documentaria apparentemente più circoscritta come quella che il curatore americano William Jenkins formula nel catalogo della storica mostra *The Extended Document* – ospitata presso la George Eastman House di Rochester nel 1975 –, restituisce in realtà un quadro tutt'altro che risolutivo: “il termine documentario, se applicato alla fotografia, ha un significato molto specifico: una fotografia di rilevanza sociologica o storica. Tali fotografie hanno acquisito questo valore [...] in virtù della nostra disponibilità a credere che l'immagine fotografica sia intrinsecamente attendibile. [...] La fotografia documentaria, come il denaro, ha fatto affidamento, per la sua sopravvivenza, sulla fiducia delle persone in ciò che essa diceva di essere”²³. Come ben si evince da una lettura integrale del testo in catalogo, Jenkins mira a contraddire l'assunto, che egli vede generalmente condiviso, circa l'assoluta aderenza delle fotografie documentarie a una ‘realtà esterna’; attendibilità che il critico americano vede disgregarsi a causa delle scelte personali adottate dal fotografo che andrebbero a contaminare, ad alterare l'imparzialità e obiettività dell'immagine: “la fotografia è alla mercé del fotografo”²⁴, afferma perentoriamente Jenkins, che con la mostra di Rochester intendeva dimostrare come “l'aspetto documentario di una fotografia [possa] essere esteso [*extended*]²⁵ al punto da diventare, concettualmente parlando, una funzione secondaria”²⁶.

L'aspetto chiamato in causa da Jenkins circa la fiducia universalmente accordata, e non problematizzata, all'assoluta attendibilità e oggettività del documentario è un *topos* che affiora a più riprese nella letteratura critica e sul quale s'insiste, trent'anni dopo l'esposizione americana, anche nel catalogo della mostra di Liverpool *Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now*²⁷: “si dà per scontato

²³ W. Jenkins, *The extended document. An investigation of information and evidence in photographs*, in *The Extended Document*, a c. di W. Jenkins, catalogo della mostra, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, 01.02.–30.04.1975, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1975, p. 1. La mostra presenta il lavoro di sei fotografi: John Baldessari, Thomas Barrow, Michael Bishop, Marcia Resnick, Richard W. Schaeffer e William Wegman. Secondo Jenkins, essi avrebbero *esteso* l'aspetto documentario nelle proprie opere, pur mantenendone il fine informativo e il riferimento alla realtà esterna.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L'*extended* contenuto nel titolo della mostra.

²⁶ W. Jenkins, *The extended document.*, p. 3.

²⁷ La mostra intende dimostrare come il genere del documentario in Gran Bretagna, nonostante sia stato lungamente ritenuto una cruda e mera registrazione della realtà, sia il frutto di un'interazione tra pratica

che il documentario, come uno specchio, rifletta il mondo con semplice oggettività. Ciò lo ha portato a essere ritenuto di grande autorità e veridicità rispetto ad altre modalità di rappresentazione. Eppure [...] esso è una forma di mediazione che è modulata dalle motivazioni degli individui o gruppi [che stanno] dietro la sua produzione”²⁸.

Per quanto dunque l'intento del fotografo, scevro da pretese artistiche, sia quello di documentare, di testimoniare l'esistenza effettiva di qualcosa, sarebbe necessario tentare di comprendere in che misura egli, anche involontariamente, interferisca con la neutralità dell'immagine fotografica sino a minarne proprio quel puro valore documentario che voleva lasciar emergere. In base a questa posizione, il fotografo non sarebbe tanto una lente fedele e oggettiva, quanto un portatore di una 'deformazione soggettiva' che andrebbe ad alterare il dato obiettivo del 'reale'. Nei termini sopra accennati, a risultare estremamente problematico sarebbe quindi il ruolo dell'autore dell'immagine, che cercherebbe, invano, di mascherare la propria presenza, di renderla impercettibile per evitare di compromettere la valenza documentaria e imparziale della sua opera: “proprio la presenza del fotografo altera la realtà”, afferma la studiosa spagnola Rosa Olivares in occasione della mostra del 2007 *Documentos: la memoria del futuro*, “e davanti a un singolo evento reale, ogni fotografo cattura la stessa immagine come qualcosa di diverso”²⁹. Quest'ultima posizione tenta di sottolineare come il documentario non si debba ridurre a una mera trascrizione oggettiva di quanto il fotografo ha voluto immortalare; e che non potrebbe equivalere, come si potrebbe a un primo superficiale esame credere, a una replica perfetta e ottimale della presunta realtà.

Considerazioni di questo tipo non bastano però, come già abbiamo avuto modo di vedere, a presentare esaustivamente i tratti della questione. Il continuo mettere

artistica e pratica documentaria.

²⁸ *Making history. Art and documentary in Britain from 1929 to now*, a c. di T. Barson, catalogo della mostra, Tate, Liverpool, 03.02.–23.04.2006, Tate, London 2006, p. 6.

²⁹ R. Olivares, *Documents of the imperfect future*, in *Documentos: la memoria del futuro*, a c. di A. Sánchez Balmisa, catalogo della mostra, Koldo Mitxelena Kulturunea, Erakustaretoa, 26.01.–17.03.2007, Museo de Arte Contemporánea, Vigo, 30.03.–24.06.2007, Museo de Arte Contemporánea, Vigo 2007, p. 67. Sullo stesso concetto ha insistito anche lo storico dell'arte praghese Heinrich Schwarz: “Fotografie scattate nelle medesime condizioni ottiche non daranno mai risultati assolutamente identici”, H. Schwarz, *Art and Photography. Forerunners and Influences* (1985), tr. it. di C. Spallino Rocca e P. Costantini, *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 3.

l'accento sull'influenza soggettiva e sull'alterazione operata dal fotografo, è un gesto che presuppone infatti l'esistenza di qualcosa come 'un oggetto in sé', una 'realtà in sé' che non resterebbe che registrare e che lo sguardo umano non sarebbe in grado di cogliere. Un 'oggetto in sé' che potrebbe invece essere idealmente visto da uno sguardo onniscente che vedesse, per così dire, il mondo obiettivo da una posizione privilegiata. Senza voler esulare dai limiti del presente lavoro, si tratta in questo caso di quello che potremmo qui per comodità chiamare *modello interpretativo del relativismo*, secondo il quale il fotografo non riuscirebbe a restituire la supposta 'realtà in sé', in quanto portatore di un punto di vista parziale, incapace di cogliere ciò che gli sta dinanzi senza alterarlo.

Ci limitiamo in questo caso solamente a osservare, in merito a questo ruolo del soggetto, che la decisione stessa di fotografare un certo oggetto piuttosto che un altro, e di preservarlo per lo sguardo futuro, è tutt'altro che neutrale. In questa direzione, l'artista e fotografo francese Gilles Saussier, per esempio, nel suo intervento al simposio dedicato alla posizione dell'autore nell'immagine documentaria, afferma che "molto più che un atto [...] di registrazione, il documentario è un atto d'invenzione, di trasformazione"³⁰.

La distanza, la "neutralità", il ritrarsi dell'autore sarebbero quindi soltanto frutto di un'abile "costruzione", di un artificio, in quanto la sua presenza si lascerebbe avvertire non solo nelle scelte stilistico-formali (per esempio la frontalità, la chiarezza e la nitidezza di cui parla Lugon³¹), ma anche nella visione individuale, nell'idea strettamente personale dell'autore riguardo all'oggetto fotografato. Interessanti, in tale direzione – anche alla luce delle considerazioni su Walker Evans che saranno più avanti chiamate in causa –, risultano allora le parole di Dag Alveng, curatore della mostra norvegese *Photographs from the Real World*:

Ogni fotografo presenta allo spettatore un'idea sul soggetto che ha scelto. Una fotografia di [Walker] Evans, dal momento che sembra sia stata fatta senza

³⁰ G. Saussier, E. Chérel, *La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire*, in AA.VV., *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*, cit., p. 23.

³¹ Cfr. O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001, trad. it. di C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

manipolazione e poiché è talmente risoluta nella sua attenzione a ciò che sta davanti alla macchina fotografica, ci convince che sia un'immagine della "verità", ovvero che essa descriva accuratamente ciò che sta di fronte alla macchina fotografica. Conseguentemente, la nostra idea sulla Depressione in America è stata largamente modellata dai documenti di Evans. Crediamo che durante la Depressione, l'America e le sue persone avessero lo stesso aspetto che avevano nelle fotografie di Evans. Eppure queste fotografie sono prodotti dell'immaginazione di Evans. Egli ha scelto i suoi soggetti, li ha fotografati in un certo luogo, a una specifica distanza, in una particolare luce, da una specifica angolatura per realizzare la concezione che aveva di loro³².

Quest'idea di neutralità della fotografia documentaria come costruzione risuona anche, in linea con quanto appena detto, nell'analisi che Olivier Lugon dedica allo stile documentario del fotografo tedesco August Sander³³, uno dei maggiori protagonisti della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività):

L'anonimato [è] una costruzione e l'impersonalità uno *stile* da elaborare lavorandoci sopra. [...] In fotografia, e dunque per August Sander, [...] sembra più facile, grazie al medium meccanico, provare ad attenuare i tratti soggettivi delle proprie immagini per avvicinarsi all'ideale di impersonalità [...]. Se è vero che la tendenza all'impersonalità è in parte dettata dallo strumento che adopera, lui la spingerà però ben più lontano rispetto agli altri fotografi dell'epoca [grazie alla] natura "impietosa" del suo sguardo, [alla] sua freddezza e neutralità; e questa differenza andrebbe a dimostrare che, anche in fotografia, la neutralità resta una costruzione. Perché le immagini vengano percepite come impersonali non basta lasciare che l'apparecchio scatti meccanicamente; bisogna restituire tale qualità attraverso dei segni. [...] L'impersonalità di Sander è in buona parte un effetto stilistico, costruito sapientemente a partire da un fascio di segni: rifiuto di espressioni forti nel modello, uniformità delle immagini, sistematica frontalità³⁴.

Nonostante, quindi, più generazioni di fotografi documentaristi abbiano rivendicato assoluta neutralità, obiettività e imparzialità quali propri tratti distintivi

³² *Photographs from the Real World*, a c. di D. Alveng, catalogo della mostra, Lillehammer Art Museum, Lillehammer, 13.11.1993–23.01.1994, Norske Bokklubbene, Oslo 1993, p. 7.

³³ Cfr. *infra*, Parte prima, II.1.

³⁴ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 162.

(si pensi appunto a Evans e Sander, emblemi della tradizione documentaria), ecco allora che l'idea di autore e il suo primato³⁵ hanno trovato nuova forma nelle pratiche documentarie contemporanee, come quella dei fotografi tedeschi Bernd e Hilla Becher, per citare soltanto una tra le più note. La firma, la traccia indelebile dell'autore, seppur spogliata della propria individualità, persiste nella fotografia documentaria, nonostante il tentativo da parte di quest'ultimo di farsi invisibile; e ciò che ne deriva è una continua interferenza tra esigenza di anonimato per conferire maggior autenticità, da un lato, e slancio verso l'individualità, dall'altro. Per questo motivo, Lugon può parlare di "neutralité singulière"³⁶, ossimoro capace di rendere esemplarmente questo tratto paradossale della fotografia documentaria, questo superamento dell'autore classicamente inteso che tuttavia conserva uno stile singolare:

In questa oscillazione tra preoccupazione di indietreggiare davanti all'oggetto e legge mantenuta della firma, si è cristallizzato, nel corso del XX secolo, come modello privilegiato della pratica documentaria, ciò che si potrebbe chiamare un «anonimato d'autore», un'estetica della «neutralità singolare», un'impersonalità paradossale che pretende di far vedere le cose «tali e quali», ma firmate. Oppure, per riprendere una formula di Thierry de Duve a proposito dei Becher, la rivendicazione ricorrente di un «modo unico d'essere senza stile». [...] L'anonimato, dato che non è effettivo, che c'è proprio un nome dietro la foto, resta una pura costruzione estetica, anzi una retorica.³⁷

E, prosegue Lugon, soffermandosi sul caso specifico di Bernd e Hilla Becher:

Bernd e Hilla Becher, in particolare, spingono molto lontano questa logica. Il dispositivo formale e strutturale che approntano – una stessa veduta frontale, integrale, centrata, ripetuta [...] – permette loro di riuscire, in un solo e unico movimento, a produrre un effetto molto forte di obiettività, a dare l'impressione di sparire davanti ai

³⁵ Già messi in discussione, nella loro forma classica, alla fine degli anni Sessanta da Roland Barthes, che dichiara nel 1968 *la mort de l'auteur* e da Michel Foucault nella sua conferenza del 1969 sul tema *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cfr. R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, tr. it. di B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56; M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in *Dits et écrits*, Éditions Gallimard, Paris 1994, tr. it. di C. Milanese, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari* (1971), Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-21.

³⁶ O. Lugon, *L'anonymat d'auteur*, cit., p.11.

³⁷ *Ibidem*, pp. 11-12.

loro motivi – quelle «sculture anonime» ereditate dal patrimonio industriale – e tuttavia a segnare questi oggetti con il loro nome.³⁸

Si profila quindi, all'interno del vastissimo campo della fotografia documentaria, una specifica – ma, come vedremo a breve, ricorrente nel corso dei decenni presi in esame – ‘estetica documentaria’ che implica un equilibrio tra registrazione precisa, esatta, spersonalizzata, da una parte, e inclinazione stilistica ben riconoscibile, dall'altra. Proprio questa tendenza, questa peculiare “tradizione documentaria”³⁹ o forma di ‘documentario artistico’ costituisce l'oggetto della nostra attenzione e determinerà la scelta dei fotografi che saranno trattati nella seconda parte della presente dissertazione.

In questo specifico versante della fotografia documentaria, l'autore è sì presente ‘nell'immagine’, ma in modo, per così dire, impercettibile. Egli persegue intenzionalmente un'estetica dell'anonimato, della neutralità, dell'impersonalità, ma il prodotto finale resta ‘segnato’, firmato dal suo sguardo. La nozione di ‘neutralità singolare’ rimanda perciò proprio a questo insolubile paradosso, quello, cioè, di un'immagine, al tempo stesso, anonima e singolare, neutra eppure stilisticamente connotata, documentaria e artistica.

Se, nel corso di questo breve inquadramento teorico svolto a partire dal dibattito internazionale sulla fotografia documentaria, si è cercato dunque di illustrare come la riflessione critica, talvolta non esente da prese di posizione ingenua e aporie, abbia fatto propri prevalentemente due modelli interpretativi per affrontare la questione del documentario (per ragioni espositive ci si è in precedenza a essi riferiti parlando di *modello dello specchio* e *modello del relativismo*), si potrebbe allora a nostro avviso – alla luce di quanto detto in precedenza in merito al concetto di ‘neutralità singolare’ –, introdurre il riferimento a una terza posizione, che connotiamo qui come *prospettica*. Secondo questa terza possibilità, la fotografia documentaria darebbe conto delle diverse prospettive, appunto, dei differenti e molteplici punti di vista degli autori, tutti aventi eguale diritto documentario e nondimeno in grado di coesistere.

³⁸ *Ibidem*, pp. 12-13.

³⁹ O. Lugon, *Esthétique du document: le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*, cit., p. 357.

Il modello prospettico ci sembra particolarmente efficace per comprendere la portata e la complessità di quella forma documentaria a cui ricorrono gli autori presi in esame dalla presente trattazione: da un lato, infatti, il loro lavoro presuppone una comune volontà di registrare l'oggetto 'così com'è', dall'altro, però, questi documentaristi sembrano, nella loro ricerca di oggettività, restituire oggetti differenti (la Ruhr e le strutture industriali fotografate dai Becher non coincidono, per esempio, con quelle immortalate da Schumacher, nonostante si tratti spesso degli stessi edifici o degli stessi luoghi).

L'oggettività dei Nuovi documentaristi tedeschi – e lo stesso può dirsi di quella di Sander, di Renger-Patzsch oppure di Walker Evans, modelli indiscussi per la nuova generazione di fotografi degli anni Sessanta e Settanta – è infatti un'oggettività che accoglie la voce impersonale dell'autore, come ha cercato di chiarire Klaus Honnef con il suo concetto di *Autorenfotografie*⁴⁰, che più avanti affronteremo in modo approfondito. La fotografia d'autore di cui parla Honnef (categoria nella quale il critico tedesco fa convergere tanto il lavoro dei grandi maestri poco sopra citati, quanto quello di giovani documentaristi degli anni Settanta come Thomas Struth, Reinhard Matz o Tata Ronkholz, per citare solo alcuni nomi) cerca sì di catturare gli oggetti e l'ambiente circostante nel modo più fedele e imparziale possibile, ma al tempo stesso è segnata da una forte riconoscibilità stilistica e dalla visione singolare dell'*autore*.

Il concetto di *Autorenfotografie* sembra, fra l'altro, trovare un illustre precedente nella celebre espressione coniata dal fotografo americano Walker Evans, quella di *documentary style*, con la quale la formula di Honnef rivela non pochi punti di contatto. Nella celebre intervista con Leslie Katz del 1971, Evans spiega la nozione di 'stile documentario', da lui introdotta negli anni '30:

Documentario? È una parola molto sofisticata e fuorviante. E non proprio chiara. Devi avere un orecchio sofisticato per cogliere questa parola. Il termine dovrebbe essere *stile documentario*. Un esempio di un documento alla lettera sarebbe una fotografia della polizia di una scena di un omicidio. Vedi, un documento ha una funzione,

⁴⁰ Cfr. *infra*, Parte prima, I.5.

laddove l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, benché possa certamente adottarne lo stile.⁴¹

Il concetto di 'stile documentario' restituisce perfettamente l'idea di un'immagine intesa non come documento, per così dire, scientificamente valido, bensì come visione intesa alla stregua di uno dei punti di vista possibili sulla realtà immortalata. Come ha ben sottolineato Beaumont Newhall nella sua ormai classica *Storia della fotografia*, il termine 'documentario' "dà l'idea del profondo rispetto per le cose e insieme del desiderio di dare un'interpretazione fondamentale soggettiva del mondo in cui viviamo"⁴².

Il critico Lincoln Kirstein, amico di Evans, è riuscito a rendere perfettamente questa singolare commistione di freddezza e passionalità, di gelido distacco e coinvolgimento, con l'espressione ossimorica "tender cruelty"⁴³. La 'tenera crudeltà' di Evans deriva dal fatto che la macchina fotografica e l'autore agirebbero in comunione, contaminandosi a vicenda e dando vita a quella che il curatore tedesco Thomas Weski, in riferimento allo stile evansiano, ha denominato "un'anonima individualità"⁴⁴. Ci sembra particolarmente efficace avvicinare anche questa felice espressione di Weski – molto affine, del resto, alla sopracitata formula di "neutralità singolare"⁴⁵ coniata da Olivier Lugon – al lavoro dei Nuovi documentaristi tedeschi, in cui anonimato, neutralità, impassibilità e gelido sguardo sono sempre dati attraverso un accento particolare.

⁴¹ L. Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America" 59, n. 2, marzo-aprile 1971, p. 87.

⁴² B. Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1982, trad. it. di L. Lovisetti Fuà, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984, p. 342. Cfr. Anche il capitolo XIII del volume di Newhall, *La fotografia-documento*, pp. 326-343.

⁴³ L'espressione era contenuta nel testo introduttivo della prima mostra di Walker Evans al MoMA di New York nel 1933. Il testo era così intitolato: *Photographs of Nineteenth-Century Houses. 'Detroit, Cleveland, Chicago, St. Louis and Philadelphia await the tender cruelty of Evans's camera*, La mostra londinese *Cruel and Tender* deriva il titolo proprio da Kirstein. Cit. in E. Dexter, *Photography Itself*, in *Cruel and Tender: the Real in the Twentieth-Century Photograph*, a c. di T. Weski, E. Dexter, catalogo della mostra, Tate Modern, London, 05.06.–07.09.2003, Tate Publ., London 2003, p. 15.

⁴⁴ T. Weski, *Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte*, in *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts*, a c. di T. Weski, H. Liesbrock, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 14.05.–06.08.2000, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 23.08.–12.11.2000, Oktagon, Köln 2000, p. 57.

⁴⁵ O. Lugon, *L'anonymat d'auteur*, cit., p.11.

All'interno di questo orizzonte, si può meglio comprendere in che senso Newhall abbia parlato di "approccio documentario"⁴⁶ in un suo articolo su Evans pubblicato nel 1938 nella rivista "Parnassus", e Gilles Saussier si sia servito del termine "attitudine documentaria"⁴⁷ in un suo recente articolo: entrambe le espressioni, infatti, cercherebbero di rendere questa commistione di individualità e anonimato nella fotografia documentaria, nonché l'influenza dell'autore su una determinata idea dell'oggetto che egli intende rappresentare (l'America degli anni Trenta, nel caso di Evans, e la Bundesrepublik degli anni Sessanta e Settanta, nel caso dei giovani documentaristi tedeschi).

Sebbene Evans e molti documentaristi attivi nella Bundesrepublik degli anni Settanta – si pensi soltanto alle dichiarazioni di Michael Schmidt⁴⁸ – non manchino di parlare del documentario come "cruda registrazione"⁴⁹ che si prefigga di omettere qualsiasi alterazione o 'manipolazione della realtà', di fatto, come sarà mostrato, essi non possono evitare di lasciar affiorare la loro presenza: nelle loro fotografie, infatti, si manifesta una visione peculiare del paesaggio, dell'architettura urbana e dell'uomo contemporaneo, quasi fossero il risultato "di un'abile messa in scena"⁵⁰. Negli scatti di Walker Evans⁵¹ e in quelli dei Nuovi Documentaristi tedeschi – come anche nelle immagini di August Sander, Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt⁵² – si sprigiona allora una forma di realismo come 'costruzione oggettiva'.

⁴⁶ B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, "Parnassus", vol. 10, n. 3, marzo 1938.

⁴⁷ G. Saussier, E. Chérel, *La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire*, cit., p. 21.

⁴⁸ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.3. Michael Schmidt parla di "massimo grado di neutralità" in riferimento alle sue fotografie. *Michael Schmidt. Gedanken zu meiner Arbeitsweise*, "Camera", n. 3, marzo 1979, p. 4.

⁴⁹ W. Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, cit., p. 269.

⁵⁰ T. Weski, *Das Dokumentarische Moment*, in *Click doubleclick. Das dokumentarische Moment*, a c. di T. Weski, catalogo della mostra, Haus der Kunst, München, 08.02–23.04.2006, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 21.06.–27.08.2006, Walther König, Köln 2006, p. 35. Evans utilizza, per realizzare la maggior parte delle sue fotografie, un apparecchio fotografico di grande formato che richiede un treppiedi e un lungo tempo di posa. Non si tratta dunque di foto istantanee, ma di fotografie in cui il modello è in posa e ha dunque modo di influire sulla propria rappresentazione.

⁵¹ Nel caso di Evans, si arriva persino a parlare di "invenzione documentaria". Cfr. A. Trachtenberg, *Walker Evans' America: a Documentary Invention*, in *Observations. Essays on Documentary Photography*, cit., p. 66.

⁵² Il titolo di simposio su Karl Blossfeldt tenutosi all'Akademie der Künste di Berlino è, in tal senso, eloquente. Cfr. *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, a c. di A. Lammert, documentazione del simposio *Konstruktionen von Natur* tenutosi il 19-20.11.1999, Akademie der Künste, Verlag der Kunst, Berlin 2001.

PARTE PRIMA
LA FOTOGRAFIA DOCUMENTARIA
NEL PANORAMA FOTOGRAFICO TEDESCO:
NOVITÀ E RECUPERI

I. IL PANORAMA FOTOGRAFICO NELLA BRD TRA IL 1959 E IL 1980

Affrontare il contesto fotografico tedesco prendendo avvio dal 1959 significa innanzitutto misurarsi con un panorama, quello di fine anni Cinquanta⁵³, che inizia gradualmente a emanciparsi dall'influenza di una delle maggiori tendenze fotografiche della Germania del dopoguerra⁵⁴: la *Subjektive Fotografie* (fotografia soggettiva)⁵⁵ di Otto Steinert. Nata dall'iniziativa di un gruppo di sei fotografi⁵⁶ – Otto Steinert, Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneider, Ludwig Windstosser e Wolfgang Reisewitz – che nel 1949 si riuniscono in un gruppo denominato *Fotoform*⁵⁷, la tendenza capeggiata da Steinert si delinea in breve

⁵³ Sul panorama culturale tedesco degli anni Cinquanta si veda *Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a c. di W. Faulstich, Fink, München 2002.

⁵⁴ Cfr. *Deutsche Fotografie nach 1945*, a c. di P. Benteler, F. M. Neusüss, catalogo della mostra, Kasseler Kunstverein, 26.08.–23.09.1979, Fotoforum, Kassel 1979; *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, a c. di U. Domröse, catalogo della mostra, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 07.09.–11.01.1998, DuMont, Köln 1997; J. Glasenapp, *Zwischen Trümmern, Reiselust und Subjektive Fotografie. Streizüge durch die fotografische Bilderwelt des Wiederaufbaujahrzehnts*, in *Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 159-180.

⁵⁵ Alla *Subjektive Fotografie* sono stati dedicati numerosi studi. Tra questi, si rimanda in particolare a *Subjektive Fotografie*, a c. di U. Eskildsen, catalogo della mostra, Folkwang Museum, Essen, 16.12.1984–10.02.1985, Folkwang Museum Essen, Essen 1984; T. Koenig, *Otto Steinerts Konzept "Subjektive Fotografie" 1951-1958*, Tuduv, München 1988; T. Koenig, *Subjektive Fotografie in den fünfziger Jahren*, Nishen, Berlin 1988.

⁵⁶ Eccetto Steinert, che aveva studiato medicina ed era stato attivo come medico prima di dedicarsi esclusivamente alla fotografia all'età di 33 anni, gli altri membri del gruppo sono tutti fotografi professionisti.

⁵⁷ "Cosa si nasconde dietro la parola 'Fotoform'? La risposta è semplice, se si chiede cosa 'Fotoform' non è stata, vale a dire un'associazione, un'organizzazione professionale, o una scuola. Non è stata nemmeno – qui s'insediano occasionalmente fraintendimenti – un raggruppamento di artisti avente come obiettivo la formazione di uno stile. Abbiamo a che fare con una comunità libera di giovani persone che sono appena sfuggite agli orrori della guerra, amichevolmente unite nell'aspirazione a una fresca, chiara, onesta – in breve, a una nuova fotografia. Ciò non soltanto come mestiere, bensì come vocazione", *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, a c. di L.

tempo come l'avanguardia fotografica nell'allora Bundesrepublik Deutschland (BRD)⁵⁸. Privo di un programma e di un manifesto, il gruppo intendeva richiamarsi ai fotografi del Bauhaus degli anni Trenta (come Moholy-Nagy, Herbert Beyer e Man Ray), senza però essere contraddistinto da uno stile o una tecnica specifici, spaziando dalla tecnica del fotogramma al reportage. *Fotoform* diventa, negli anni Cinquanta, espressione di una rinascita d'interesse per le forme fotografiche sperimentali della fine degli anni '20 e inizio anni '30, esperienze violentemente troncate dall'intervento nazista. Grazie a Steinert e ai suoi colleghi, la funzione della fotografia come mezzo per documentare, duplicare o raccontare la realtà è accantonata a favore di un approccio artistico, che, in seguito alla diffamazione e censura nazista, non era più stato oggetto di interesse dei fotografi tedeschi. L'apparecchio fotografico diventa nuovamente, con *Fotoform*, un mezzo di creazione individuale, sperimentale, con esiti che spesso risentono di una forte affinità con la pittura del tempo (Espressionismo Astratto, Tachismo e pittura Informale).

Le opere del gruppo sono presentate in occasione di tre mostre: una prima nel 1951 alla Kunstschule di Saarbrücken, intitolata *Subjektive Fotografie. Internationale Ausstellung moderner Fotografie*⁵⁹ (l'espressione *Subjektive Fotografie*, da allora in poi, sarà impiegata per riferirsi alla fotografia praticata da Steinert e colleghi); una seconda mostra, nel 1955, ribattezzata *Subjektive Fotografie 2*, sempre a Saarbrücken; e infine una terza e ultima, che non solleva più lo stesso entusiasmo suscitato dalle prime due, ed è presentata nel contesto della fiera *Photokina* a Köln. Nonostante la vasta eco e il rapido successo riscosso dal gruppo di Steinert, la *Subjektive Fotografie* si avvia altrettanto rapidamente verso

Fritz Gruber, catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, Köln, 12.09.–18.08.1980, Kölnischer Kunstverein, Köln 1980, p. 10.

⁵⁸ Repubblica Federale tedesca.

⁵⁹ In questa prima mostra erano presentate 725 opere, suddivise in tre sezioni: la prima aveva un carattere retrospettivo e presentava le opere sperimentali di fine anni Venti e inizio anni Trenta censurate dai nazisti; nella seconda sezione erano incluse le opere del gruppo di Otto Steinert, il quale doveva quindi essere concepito come apripista del nuovo soggettivismo fotografico; e l'ultima sezione consisteva in una selezione di fotografie sperimentali (tra le quali anche *Fotoform*) prodotte a livello europeo. La mostra riscuote un vastissimo successo, tanto da essere considerata come "la più importante mostra fotografica dei primi anni del Dopoguerra in Germania". J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Wilhelm Fink, Paderborn 2008, pp. 164-154.

un declino irreversibile⁶⁰, che porterà allo scioglimento del gruppo nel 1958. La personalità di Otto Steinert continuerà tuttavia, parallelamente ad altre tendenze fotografiche come quella documentaria, a esercitare il proprio influsso sulle nuove generazioni di fotografi, grazie soprattutto alla sua attività di insegnamento⁶¹ alla Staatliche Schule für Kunst und Handwerk di Saarbrücken, tra il 1952 e il 1959, e alla Folkwang Schule di Essen, dal 1959 al 1978, anno della sua scomparsa.

Accanto alla *Subjektive Fotografie* di Steinert e compagni, altri eventi occorsi in ambito fotografico hanno segnato gli anni Cinquanta e si sono poi rivelati decisivi anche nei decenni successivi, come la leggendaria mostra *The Family of Man*⁶², organizzata da Edward Steichen al MoMA di New York nel 1955 e poi presentata, tra il 1955 e il 1962, in una quarantina di tappe internazionali (München, Hannover e West-Berlin, per quanto concerne la Germania), registrando circa nove milioni di visitatori. La mostra riuniva circa 500 fotografie provenienti da tutto il mondo che dovevano rappresentare gli stadi ‘tipici’ dell’esistenza di ogni uomo, dalla nascita alla morte; dovevano trasmettere l’universalità dell’esperienza umana⁶³ nonostante le differenze ideologiche, religiose e culturali – e con ciò convalidare l’idea della fotografia come lingua universale.

A raccogliere l’impulso proveniente dalla mostra di Steichen è stato il teorico della fotografia tedesco Karl Pawek, il quale, all’inizio degli anni Sessanta, pianifica la prima delle due *Weltausstellungen der Photographie*: la prima inaugurerà nel 1964 e affronterà la questione *Was ist der Mensch?* (Che cos’è l’uomo?), mentre la seconda sarà dedicata al tema *Die Frau* (La donna) e sarà

⁶⁰ Ciò accade anche a causa delle critiche che il gruppo inizia ad attirare su di sé, come quelle di Albert Renger-Patzsch, protagonista della *Neue Sachlichkeit* e avverso a qualsiasi forma di emancipazione della fotografia dalla riproduzione della realtà esterna. Secondo Renger-Patzsch, del resto, “il segreto di una buona fotografia [...] consiste nel suo realismo” e vedeva solo con un certo malcontento gli sviluppi fotografici degli anni Cinquanta che si allontanavano dall’esatta restituzione delle forme reali. A. Renger-Patzsch, *Ziele* (1927), in *Theorie der Fotografie IV 1980-1995* (1983), a c. di W. Kemp, Schirmer/Mosel, München 2000, p. 74.

⁶¹ Si veda, in particolare, il saggio: R. Sachsse, *Bilder machen lernen. Zur deutschen Photographie-Ausbildung nach 1945*, in *Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978*, a c. di M. Bässler, a c. di Folkwang Museum, Essen, 25.11.1990–13.01.1991, Folkwang Museum, Essen 1990, pp. 144-160.

⁶² *The Family of Man*, a c. di E. Steichen, cit.

⁶³ Olivier Lugon fa notare come, nonostante *The Family of Man* cerchi di insistere sull’aspetto dell’universalità, in realtà la mostra “si rivela un mezzo di propaganda ideale dei messaggi americani”, presenta i valori americani come naturali o universali. Cfr. O. Lugon, *Die globalisierte Ausstellung: The Family of Man, 1955*, in “Fotogeschichte”, n. 112, Jonas, Marburg 2009, pp. 65-72.

presentata in occasione dell'edizione di *Photokina* del 1968. I paralleli con la mostra americana⁶⁴ sono sin da subito così evidenti da sollevare critiche e indurre persino qualcuno a definire la mostra di Pawek un “plagio senza precedenti”⁶⁵.

Non meno rilevante per i decenni a venire è stata la fondazione nel 1951 a Köln, da parte di Leo Fritz Gruber⁶⁶, della Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh)⁶⁷, associazione finalizzata a promuovere lo studio e l'evoluzione della fotografia da un punto di vista culturale, sociale ed estetico, e impegnata nell'organizzazione di attività che coinvolgono la fotografia e i suoi numerosi campi di applicazione. La DGPh – ancora oggi attiva – intende altresì essere un forum che solleciti il dibattito, sensibilizzi il pubblico e richiami l'attenzione, mediante il conferimento di premi⁶⁸ e onorificenze, sulle personalità o istituzioni che si sono distinte, a vario titolo, in ambito fotografico.

Prima di passare a un accurato esame del contesto storico-artistico che ha reso possibile, negli anni Sessanta e Settanta, il fenomeno di fioritura della fotografia tedesca in *stile* documentario – gallerie, critici militanti, riviste, fiere, mostre –, è utile qui ricordare che nella BRD degli anni Sessanta prosegue la tradizione del fotogiornalismo dei decenni precedenti. Alla nuova generazione appartiene il fotografo Robert Lebeck, che contribuisce a una “*renaissance* del genere del fotogiornalismo tedesco”⁶⁹. Lebeck raggiunge una fama internazionale negli anni Sessanta, soprattutto grazie alla celebre fotografia, *Degendieb*, scattata il 29 giugno 1960 a Leopoldville, capitale del Congo belga, durante la visita ufficiale del re belga Baldovino I per la concessione dell'indipendenza al Congo a causa delle continue rivolte nel paese contro il governo belga. Lebeck sarà l'unico a fissare in immagine un giovane congolese – che nessuno in quell'istante deve aver notato –

⁶⁴ Per un approfondimento e un confronto tra le due mostre, si veda il capitolo “*Ein Plagiat des Dagewesen*”? *Karl Paweks Weltausstellung der Photographie*, in J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., pp. 213-257.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 213.

⁶⁶ Per un approfondimento sulla personalità eclettica di Leo Fritz Gruber, si veda *Sammlung Gruber. Photographie des 20. Jahrhunderts*, a c. di R. Misselbeck, catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, Köln, 05.10.–25.11.1984, Museum Ludwig, Köln 1984; J. Ketz, *Die Sammlung Gruber als Dokument einer Sammlerbiographie des 20. Jahrhunderts*, in *Frame #1, 1. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Photographie*, a c. di K. Stremmel, Steidl, Göttingen 2006.

⁶⁷ Cfr. <http://www.dgph.de/>

⁶⁸ Si pensi al celebre *Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie* istituito nel 1958.

⁶⁹ J. Glasenapp, *Fördertürme, Degendiebe und schwangere Frauen*, in *Die Kultur der 60er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a c. di W. Faulstich, Fink, München 2003, p. 86.

che protesta tra la folla giubilante brandendo una spada rubata, e trovandosi inaspettatamente proprio accanto alla limousine del monarca. Grazie a questo celebre scatto e ai numerosi reportage all'estero, Lebeck diventa uno dei maggiori fotogiornalisti tedeschi⁷⁰, insieme a Rolf Gillhausen, Max Scheler, Stefan Moses, Hillmar Pabel, Michael Friedel, Fred Ihr, Jochen Blume e Thomas Höpker, richiesti dalle più note riviste illustrate dell'epoca, come "Kristall", "Stern", "Revue", "Neue Illustrierte" e "Quick"⁷¹.

Nella Repubblica federale tedesca degli anni Sessanta circolano anche periodici culturali come "Magnum"⁷² (con sottotitolo "die Zeitschrift für das moderne Leben"⁷³) (1954-1966), che conferisce un ruolo di primo piano alla fotografia e si avvale del contributo di grandi nomi internazionali del fotogiornalismo come Cartier-Bresson, Robert Capa, Andreas Feininger, Chargesheimer e Stefan Moses. "Magnum" si distingue grazie a una nuova modalità di presentazione della fotografia, che assume una forza espressiva pari al testo.

Decisamente più rivoluzionaria è stata la rivista "Twen"⁷⁴ (1959-1971), che rispecchia lo stile di vita delle nuove generazioni e predilige temi come moda, musica, film, viaggi e temi d'attualità, tra i quali la rivoluzione sessuale e il movimento studentesco. A renderla unica, in quegli anni, è anche il *layout* particolarmente innovativo del tipografo e direttore artistico Will Fleckhaus, che si richiama ad alcune audaci soluzioni adottate negli anni Trenta dal leggendario *art director* della rivista di moda americana "Harper's Bazaar", Alexey Brodovitch⁷⁵. È stato anche il fotografo americano Will McBride, trasferitosi in Germania a metà degli anni Cinquanta, a conferire un tono inedito e provocatorio a "Twen",

⁷⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 86-88.

⁷¹ Per un approfondimento sulle riviste illustrate tedesche dal Secondo dopoguerra alla metà degli anni Ottanta, si veda U. Eskildsen, *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984*, concepito nel contesto della serie di mostre *Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute*, catalogo della mostra, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Cantz, Ostfildern 1985.

⁷² Cfr. *Deutsche Fotografie nach 1945*, a c. di P. Benteler, F. M. Neusüss, cit., pp. 16-17; J. Glasenapp, *Fördertürme, Degendiebe und schwangere Frauen*, cit., p. 88.

⁷³ "La rivista per la vita moderna".

⁷⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 18-19; cfr. *ibidem*, pp. 88-91.

⁷⁵ J. Glasenapp, *Fördertürme, Degendiebe und schwangere Frauen*, cit., p. 89.

fotografando persone giovani e attraenti colte in attività di svago, e immortalando persino le proprie esperienze personali, che susciteranno non di rado scalpore⁷⁶.

1. *Renaissance* di Walter Benjamin negli anni Sessanta

Su un fenomeno, in particolare, di questo periodo ci sembra innanzitutto necessario richiamare l'attenzione, in quanto decisivo ai fini del nostro studio, vale a dire il processo di graduale cambiamento del concetto di fotografia: a partire dagli anni Sessanta, infatti, sembra inaugurarsi una nuova visione, uno sguardo nuovo sul medium fotografico.

Rivelatrici appaiono, a questo proposito, le parole dello storico dell'arte e curatore tedesco Janos Frecot, che ricorda, a trent'anni di distanza, come negli anni '60 "iniz[i] a svilupparsi la consapevolezza che la fotografia potesse essere qualcosa di più di un passatempo per amatori che si entusiasmano per la tecnica fotografica e per i capolavori convenzionali"⁷⁷. Facendo invece riferimento al panorama culturale tedesco della fine degli anni Cinquanta, Frecot lamenta la mancanza di occasioni di scambio e condivisione – limitate a pochissimi specialisti – per coloro che iniziavano a interessarsi alla fotografia come medium artistico dotato di una propria storia; l'assenza di spazi culturali dedicati all'insegnamento e all'esposizione della fotografia; e la penuria di libri e riviste specializzate⁷⁸. A partire dagli anni Sessanta, stando alle dichiarazioni di Frecot, sarebbe invece aumentata la diffusione di alcune riviste fotografiche inclini ad affrontare gli aspetti teorici⁷⁹ del mezzo –

⁷⁶ Una fotografia di McBride, in particolare, è stata etichettata come "l'immagine scandalo del decennio": lo scatto della moglie Barbara incinta, colta di profilo e con i jeans aperti. *Ibidem*.

⁷⁷ J. Frecot, *vom Föderalen Foto-Förderungs-Biotop*, in *Zeitgenössische Deutsche Fotografie. Stipendiaten der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1982-2002*, a c. di U. Eskildsen, catalogo della mostra, Museum Folkwang Essen, 09.12.1993–23.01.1994, Galerie Robert Doisneau, Centre André Malraux, Vandoeuvre-les-Nancy, 22.03.–30.04.1994, Steidl, Göttingen 2003 (1993), p. 30.

⁷⁸ Frecot cita soltanto la rivista "Foto-Prisma", appesa nei chioschi accanto ai giornali per nudisti. Cfr. *ibidem*, p. 31.

⁷⁹ Le riviste fotografiche più comuni (tra le quali "Foto-Prisma") trattavano invece esclusivamente degli aspetti meramente tecnici legati al medium fotografico e dei nuovi strumenti tecnici presenti sul mercato.

come “Camera” e “Du” –, e di scritti sulla fotografia⁸⁰ – quelli di Siegfried Kracauer e Walter Benjamin *in primis*.

Gli anni Sessanta sembrano inaugurare un nuovo modo di rapportarsi alla fotografia e alla sua storia, come ben si evince anche dal testo dello studioso tedesco Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und die neue Blick auf die Photographie*⁸¹ (1998). Krauss intende qui dimostrare come, nella Germania degli anni '60 e '70, la ricezione degli scritti sulla fotografia del filosofo tedesco Walter Benjamin, risalenti agli anni '30, abbia giocato un ruolo decisivo nel passaggio da una concezione della fotografia come mero mestiere, come pratica artigianale, a una concezione incline ad accogliere gli aspetti teorici, estetici, politici e sociali del medium fotografico. In realtà, i fattori che concorrono a questo cambiamento di visione tra anni Sessanta e Settanta sono molteplici e, come illustra perfettamente anche Krauss, non si limitano alla *renaissance* degli scritti benjaminiani.

Innanzitutto, si registrano negli anni Sessanta le prime iniziative, intraprese da direttori di istituzioni e musei, consistenti nell'acquisto di collezioni fotografiche private che costituiranno successivamente la base dei più importanti musei di fotografia tedeschi⁸². L'impulso a radunare intere collezioni fotografiche si accompagna alla nascita di aste dedicate alla fotografia – con vendita sia di apparecchi fotografici che di immagini –, e di un nuovo tipo di collezionista allettato dal potenziale guadagno economico conseguibile grazie a un materiale che iniziava soltanto allora ad affacciarsi sul mercato. Tutto ciò, è bene precisarlo, accadeva in risposta a un pubblico sempre più attento, curioso, interessato e attratto dal medium fotografico e dalla sua storia.

⁸⁰ Nello specifico, Frecot menziona gli scritti pubblicati dalla casa editrice Suhrkamp, che per il critico rappresentava un punto di riferimento nel campo della letteratura fotografica. Nel 1963 Suhrkamp pubblica il saggio di Siegfried Kracauer *Das Ornament der Masse*, e nel 1966 *Angelus Novus* di Benjamin (contenente la *Kleine Geschichte der Fotografie*) e *Mythen des Alltags* di Roland Barthes. Accanto a queste opere capitali, Frecot cita i libri di Karl Pawek, *Totale Fotografie – Die Optik des neuen Realismus* (1960) e di Otto Stelzer, *Kunst und Photographie – Kontakte, Einflüsse, Wirkungen* (1966). Cfr. *ibidem*.

⁸¹ R.H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf der Photographie*, Cantz, Ostfildern 1998.

⁸² Krauss cita alcuni casi specifici: la collezione del medico Rudolf Loher, acquistata nel 1961 e dal 1963 pubblicamente accessibile come museo fotografico presso lo Stadtmuseum di München; la vasta collezione del chimico Erich Stenger, comprendente apparecchi fotografici, accessori e libri sulla fotografia, acquistata dalla ditta Afga e divenuta dal 1974 Afga Foto-Historama, prima a Leverkusen, e dal 1985 al Museum Ludwig di Köln; la collezione di Helmut Gernsheim, confluita nel 1964 a Austin (Texas), oggi uno dei più importanti centri di ricerca internazionali sulla storia della fotografia insieme all'International Museum of Photography and Film presso la George Eastman House di New York. Cfr. *ibidem*, pp. 50-51.

A ben guardare, e come documenta l'attenta analisi di Krauss, la spinta a un graduale cambiamento di visione nei confronti della fotografia in Germania proveniva soprattutto dall'America: le prime aste e le prime gallerie fotografiche, la diffusione di pubblicazioni sulla fotografia, i primi corsi universitari dedicati alla storia del medium e i primi dipartimenti fotografici nei musei sono infatti istituiti prima negli Stati Uniti (si pensi soltanto al Museum of Modern Art di New York), e in seguito altrove⁸³. L'America mantiene dunque un ruolo precursore e trainante nei confronti della Germania. Il critico e fotografo americano Vince Leo, per esempio, ricorda la situazione ancora lacunosa nella Germania degli anni Settanta – rispetto a quella statunitense –, prendendo spunto dall'esperienza personale di un suo caro amico, il fotografo tedesco Joachim Brohm:

La prima volta che Joachim ci ha fatto visita nel nostro appartamento negli Stati Uniti, ha speso un'ora esaminando la mia collezione di libri fotografici. Mi ci è voluto del tempo, ma presto ho scoperto che questo ragazzo andava pazzo per i libri e parte del suo soggiorno in America sarebbe stato dedicato a scoprire e acquistare libri. Non mi sono reso conto che Joachim non era un caso isolato fino a quando sono andato nella Germania Ovest e ho visto le librerie di altri fotografi. Poiché pochissime gallerie trattano fotografie e, eccetto il Folkwang Museum di Essen, non molti musei allestiscono mostre fotografiche, i libri sono diventati il mezzo principale, per i fotografi della Germania Ovest, per entrare a contatto con il loro passato fotografico, con altre culture fotografiche (specialmente quella americana), e persino con l'attività fotografica contemporanea del loro stesso paese.⁸⁴

Un fattore soltanto, però, tra i numerosi che hanno concorso a plasmare una nuova concezione della fotografia nella Germania degli anni '60 e '70, si lascia ricondurre esclusivamente al *milieu* tedesco, vale a dire la ricezione degli scritti di Walter Benjamin sulla fotografia⁸⁵. Due celebri testi benjaminiani trattano di

⁸³ *Ibidem*, pp. 53-57.

⁸⁴ T. Weski, *Too old to rock'n roll: too young to die. Eine subjektive Betrachtung deutscher Fotografie in den letzten beiden Dekaden*, in Rautert, Timm (a c. di), *Joachim Brohm*. Kray, Plitt, Oberhausen 1995, p. 109.

⁸⁵ Per un approfondimento sulla ricezione di Benjamin e sul suo rapporto con le arti, si veda *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, a c. di D. Schöttker, catalogo della mostra, Haus am Waldsee, Berlin, 29.10.2004–31.01.2005, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; in particolare, all'interno del catalogo, cfr. il saggio di B. Stiegler, *Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder*, pp. 128-183.

fotografia: *Kleine Geschichte der Photographie (Piccola storia della fotografia)*, apparso nel 1930 nella rivista “Die literarische Welt”; e *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (L’opera d’arte all’epoca della sua riproducibilità tecnica)*, pubblicato nel 1936 nella rivista “Zeitschrift für Sozialforschung”. Entrambi sono usciti inizialmente in tiratura limitata (il primo in lingua tedesca, il secondo invece in traduzione francese, a cura di Pierre Klossowski): forse anche per questo motivo non hanno registrato un immediato successo editoriale o una diffusione degna di nota.

Il tema fotografico è affrontato da Benjamin anche in tre scritti più brevi⁸⁶: 1. *Exposé zum Passagen-Werk (I “passages” di Parigi)*, scritto nel 1935; la seconda lettera parigina con sottotitolo *Malerei und Photographie (Pittura e fotografia)* che risale al 1936; e infine la recensione alla tesi di dottorato di Gisèle Freund⁸⁷ del 1937. I due maggiori testi del filosofo tedesco sulla fotografia sono pubblicati nuovamente nel 1963, in edizione tascabile, mentre gli altri tre scritti trovano accesso nelle *Opere complete (Gesammelte Schriften)* edite in sette volumi tra il 1972 e il 1989: si determina così, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, un vero e proprio fenomeno di *renaissance* delle idee benjaminiane sulla fotografia.

L’uscita del libro tascabile nel 1963, contenente la *Piccola storia della fotografia* e il saggio su *L’opera d’arte all’epoca della sua riproducibilità tecnica*, “assume il carattere di una bomba”⁸⁸, riprendendo l’espressione usata da Krauss, in quanto si allontanava dall’orizzonte di attese dell’epoca. Ciò nonostante, l’attualità degli scritti di Benjamin negli anni Sessanta e Settanta sarà tale da lasciare traccia anche in articoli apparsi sui quotidiani, come quello di Karl Heinz Bohrer⁸⁹, apparso nel 1972 nella “Frankfurter Allgemeine Zeitung” e significativamente intitolato *Walter Benjamins Aktualität. Zwischen Mystik und historischem Materialismus (L’attualità*

Si veda inoltre il testo di J. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2011.

⁸⁶ Anche la recensione di *Urformen der Kunst* di Blossfeldt, intitolata *Novità sui fiori*, è di primaria importanza per comprendere la teoria della fotografia di Benjamin. Cfr. W. Benjamin, *Novità sui fiori* (1928), *ibidem*, pp. 221-224.

⁸⁷ Tesi di dottorato che sarà poi pubblicata nel 1968 con il titolo: *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*. Cfr. G. Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft: eine kunstsoziologische Studie*, Rogner & Bernhard, München 1968.

⁸⁸ R.H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf der Photographie*, cit., p. 85.

⁸⁹ K.H. Bohrer, *Walter Benjamins Aktualität. Zwischen Mystik und historischem Materialismus*, “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 3 luglio 1972.

di Walter Benjamin. Tra mistica e materialismo storico). Di questa attualità benjaminiana daranno conto anche numerosi testi che, in modo più o meno esplicito, riprenderanno, varieranno, svilupperanno, trasmetteranno un pensiero, quello benjaminiano, che all'epoca era nell'aria⁹⁰.

Le riflessioni di Benjamin sui protagonisti della *Neue Sachlichkeit* e sul francese Eugène Atget contenute nella *Piccola Storia della fotografia* hanno contribuito in modo determinante a quel processo di riscoperta di alcuni nomi che, fino agli anni Cinquanta, erano perlopiù passati sotto silenzio in Germania a causa della censura nazista. Un caso emblematico di questa riscoperta tramite gli scritti benjaminiani è quello dei galleristi, collezionisti ed editori tedeschi Ann e Jürgen Wilde, che hanno confessato di essere venuti a conoscenza dell'opera di Karl Blossfeldt all'inizio degli anni Settanta proprio grazie agli scritti del filosofo tedesco⁹¹.

2. La fotografia negli anni Settanta: studiata, musealizzata, collezionata

Se gli anni Sessanta nella BRD sono perlopiù animati da un cambiamento di visione, un nuovo modo di percepire il medium fotografico – processo al quale, come si è visto, ha contribuito anche la riedizione degli scritti di Benjamin –, negli anni Settanta, forse anche in conseguenza del consolidamento di tale processo, si assiste a una clamorosa espansione della fotografia in settori che prima le erano interdetti, *in primis* la sfera dell'insegnamento nelle Accademie d'arte e quella museale. La spinta propulsiva, come si è già ricordato, proviene dagli Stati Uniti, dove, prima ancora che in Europa, la fotografia diventa oggetto di insegnamento (sia pratico che teorico), si istituiscono premi e borse per finanziare chi intende dedicarsi alla fotografia, si organizzano mostre internazionali e si stabilisce un

⁹⁰ La minuziosa analisi di Krauss individua un unico testo pubblicato negli anni Sessanta, in seguito all'uscita degli scritti benjaminiani nel 1963, contenente il nome di Benjamin nel titolo (che quindi si richiama in modo assolutamente esplicito al proprio modello), *Über Photographie, Gedanken zu Walter Benjamin* (1964) di Thomas Neumann. Vi sono invece testi che, secondo Krauss, manifestano un influsso indiretto del pensiero benjaminiano, vale a dire opere in cui il nome di Benjamin non compare nel titolo (ma, per esempio, nell'apparato di note), e in cui l'influsso del filosofo tedesco si ravvisa nella metodologia, nella struttura o in alcune idee espresse nel testo. Come opera rappresentativa di questa seconda categoria, Krauss cita la *Sozialgeschichte der Photographie* (1966) di Thomas Neumann.

⁹¹ Cfr. *intervista ad Ann e Jürgen Wilde*, 02.01.2013, vedi Documentazione.

fiorente mercato gravitante attorno a gallerie e case d'asta che fanno della fotografia un ricercato oggetto da collezione⁹².

Per quanto concerne l'insegnamento della fotografia, le più influenti istituzioni nella Repubblica Federale tedesca attive negli anni Settanta sono la Folkwang Schule di Essen, dove, per circa un ventennio, insegna Otto Steinert; la Kunstakademie di Düsseldorf, che nel 1976 assegna a Bernd Becher l'incarico di docente del corso di fotografia; e la *Werkstatt für Photographie* (officina per la fotografia), istituita nel 1976 nella Volkshochschule di Berlin Kreuzberg⁹³. La *Werkstatt für Photographie*, nella quale gioca un ruolo determinante il fotografo Michael Schmidt⁹⁴, diventa uno dei luoghi di spicco per il confronto e l'insegnamento della fotografia artistica in Germania, distinguendosi non solo per l'offerta formativa, ma anche per le mostre e le conferenze che vi sono organizzate e alle quali sono spesso invitati fotografi americani come William Eggleston e i rappresentanti della tendenza della *New Topographics*⁹⁵ come Robert Adams, Lewis Baltz e Stephen Shore, che eserciteranno un influsso determinante sulla nuova generazione della fotografia d'autore tedesca⁹⁶.

L'istituzionalizzazione della fotografia e il suo nuovo *status* conseguito nel corso degli anni Settanta⁹⁷ – quello di medium degno di accedere legittimamente al campo dell'arte⁹⁸, di essere, per così dire, 'musealizzato' – sono indubbiamente frutto del peculiare contesto artistico del decennio precedente, segnato dall'ingresso, a vario titolo, della fotografia nella pratica artistica⁹⁹ (Happening, Land Art, Pop Art,

⁹² Cfr. R. Stumberger, *Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2010., pp. 124-130.

⁹³ Cfr. R. Sachsse, *Bilder machen lernen. Zur deutschen Photographie-Ausbildung nach 1945*, in *Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978*, a c. di M. Bässler, cit.

⁹⁴ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.3, IV.4.

⁹⁵ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.1.

⁹⁶ Cfr. *Zeitgenössische Deutsche Fotografie. Stipendiaten der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1982-2002*, a c. di U. Eskildsen, cit., p. 15.

⁹⁷ P. Neumann, *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996, pp. 9-11.

⁹⁸ Si pensi anche a pubblicazioni degli anni Settanta come *Fotografie als Kunst* (Fotografia come arte) di Volker Kahmen (1973), in cui, come è evidente sin dal titolo, s'intende evidenziare la coincidenza tra arte e fotografia, due sfere prima reputate inconciliabili.

⁹⁹ Sull'ingresso della fotografia nell'arte contemporanea tedesca, si veda *Photographie in der deutschen Gegenwartskunst*, a c. di R. Mißelbeck, catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 11.09.-17.11.1993, Cantz, Ostfildern 1993. In particolare, il saggio di Reinhold Mißelbeck, *Kontinuität und Widerspruch*,

Fluxus, Arte Povera, Arte Concettuale)¹⁰⁰. Artisti come Vito Acconci, Gilbert & George, Richard Long, Joseph Beuys, Andy Warhol, Giulio Paolini, Ed Ruscha e Dan Graham, per citare soltanto alcuni nomi, negli anni Sessanta iniziano a usare il medium fotografico “in modo rigorosamente sperimentale”, spesso associandolo a “indagini critiche su questioni concernenti l’autorappresentazione, il corpo, il paesaggio, l’architettura [...], le immagini anonime e l’impatto della pubblicità e dei mass media”¹⁰¹. A prescindere dal fine specifico che, di volta in volta, giustifica il suo impiego – dalla documentazione di azioni effimere (Robert Smithson) alla trasmissione della memoria collettiva (Christian Boltanski), da elemento fisico all’interno di *collages* o *assemblages* (Robert Rauschenberg) a modello per la pittura (Gerhard Richter) –, la fotografia penetra nel circuito artistico sino a conquistare gradualmente una propria autonomia all’interno di strutture museali e collezioni che, nel corso degli anni Settanta, saranno espressamente dedicate al medium fotografico.

Una vera e propria ondata internazionale¹⁰² di nuovi musei e fondazioni segna gli anni Settanta¹⁰³, e la Germania ne vanta un numero considerevole: con netto anticipo rispetto al resto dell’Europa, nel 1963 inaugura il Fotomuseum di München e nel 1967 la Neue Sammlung di München; nel 1973 viene creato il dipartimento di fotografia presso il Rheinisches Landesmuseum di Bonn; nel 1975 viene fondata la Berlinische Galerie (Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur); nel 1976 nasce la Sammlung Photographie nel Museum Ludwig a Köln; e infine nel 1979 viene istituita la Fotografische Sammlung nel Folkwang Museum di Essen. In concomitanza con la nascita di collezioni e dipartimenti

analizza il rapporto, talvolta di continuità e talvolta di contrasto, tra arti visive e fotografia dagli anni Venti agli anni Ottanta del ’900.

¹⁰⁰ Cfr. *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2005.

¹⁰¹ *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, a c. di D. Fogle, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 11.10.2003–04.01.2004, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, 08.02.–11.05.2004, Walker Art Center, Minneapolis 2003, p. 6.

¹⁰² Tra le nuove strutture internazionali dedicate alla fotografia e sorte negli anni Settanta, si ricordano: la Schweizerische Stiftung für Photographie a Zürich (1971), l’International Center of Photography (1974); il Centre Georges Pompidou (1975), che ospita, tra le opere di arte contemporanea, una collezione di fotografia del XX secolo, e il Victoria and Albert Museum (1977), sede della “National Collection of the Art of Photography in the United Kingdom”. Cfr. R. Stumberger, *Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000*, cit., p. 129.

¹⁰³ *Ibidem*.

fotografici all'interno di sedi museali, inaugurano nella Germania degli anni Settanta anche gallerie fotografiche che dovevano soddisfare un collezionismo in continua espansione: se si eccettua la breve esperienza della *Galerie Clarissa* di Hannover (1966-1968), la prima galleria fotografica in Germania è la *Galerie Wilde* di Köln, alla quale seguiranno la *Spectrum Photogalerie* di Hannover, fondata dai tre fotografi Peter Gauditz, Joachim Giesel e Heinrich Riebesehl, la *Galerie Lichttropfen* di Aachen, successivamente denominata *Galerie Schürmann & Kicken* dai nomi dei suoi fondatori, la *PPS Galerie* di Hamburg, inaugurata dal noto fotografo di moda tedesco F.C. Gundlach, e le gallerie *Nagel* e *Breiting* di Berlino¹⁰⁴.

3. Le gallerie fotografiche

3.1. La *Galerie Wilde* di Köln

Nel corso degli anni Settanta, sulla scia del *boom* fotografico di cui si è precedentemente discusso, nascono le prime gallerie fotografiche tedesche. Il ruolo di precursore spetta alla *Galerie Wilde*, fondata a Köln nel 1972 dai coniugi Ann e Jürgen Wilde (fig. 1), la cui attività di collezionisti, galleristi, editori e archivisti si rivela decisiva ai fini di questa nostra indagine sulle forme di sopravvivenza della *Neue Sachlichkeit* nella fotografia documentaria tedesca degli anni '60 e '70. I Wilde, infatti, rappresentano, a partire dalla fine degli anni Sessanta, il caso più emblematico del fenomeno di riscoperta dei grandi maestri della fotografia *sachlich* degli anni Venti e Trenta (August Sander, Karl Blossfeldt e Albert-Renger-Patzsch)¹⁰⁵, e danno avvio a un'intensa attività di promozione ed esposizione, negli spazi della propria galleria e presso altre istituzioni pubbliche e private (sia

¹⁰⁴ *Zeitgenössische Deutsche Fotografie. Stipendiaten der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1982-2002*, a c. di U. Eskildsen, cit.

¹⁰⁵ “Anche la (ri)scoperta di classici della fotografia tedesca come Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch doveva essere in larga misura ascrivita alle attività dei Wilde. Così i Wilde si occupano da anni non soltanto dell'opera di Blossfeldt e dell'intero lascito di Renger-Patzsch, ma aiutano a creare la sua fama mondiale già nel 1972 attraverso l'intermediazione di una mostra di Sander presso la rinomata galleria Sonnabend di New York”. *Galerieporträt: Wilde, Köln*, “Zoom”, n. 7, 1980.

nazionali che internazionali)¹⁰⁶, del lavoro di alcuni fotografi tedeschi e stranieri emergenti in quegli anni (si pensi a Gabriele e Helmut Nothhelfer).

L'attività collezionistica dei Wilde ha inizio nel 1968, anno in cui Jürgen Wilde, fotografo di formazione, lavora come impiegato alla fiera di Köln ed è addetto all'organizzazione dell'edizione di *Photokina* di quell'anno¹⁰⁷. Juliane Roh, moglie dello storico dell'arte Franz Roh, scomparso nel 1965, domanda a L.F. Gruber, direttore della Deutsche Gesellschaft für Photographie, se la DGPh fosse interessata ad acquisire la collezione fotografica del marito. La DGPh si vede costretta a declinare la richiesta innanzitutto a causa dell'inadeguatezza delle risorse da impiegare nella classificazione, archiviazione e conservazione del materiale; in secondo luogo, la riluttanza della DGPh era dovuta al fatto che all'epoca non si era ancora riconosciuto l'inestimabile valore del lascito Roh, che comprendeva album fotografici del XIX secolo, foto di teatro e moda, documentazioni fotografiche di mostre e padiglioni espositivi, fotografie di noti artisti e fotografi degli anni '20 e '30 come Max Ernst, El Lissitzky, Aenne Biermann, Hans Finsler e Piet Zwart. Senza esitazione, Ann e Jürgen Wilde decidono allora di acquistare la collezione Roh. Nonostante i due collezionisti si fossero in passato principalmente interessati alle opere del XIX secolo, l'acquisizione del lascito Roh accende in loro un forte interesse per la fotografia degli anni Venti. Al 1968 risale anche il loro primo contatto con la vedova di Albert Renger-Patzsch – del quale era presente una sola

¹⁰⁶ Tra i numerosi istituti, gallerie e musei stranieri presso i quali Ann e Jürgen Wilde hanno organizzato mostre fotografiche, si evidenziano: l'International Cultural Center di Antwerpen, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, lo Stedelijk Van Abbe Museum di Eindhoven, la galleria t'venster di Rotterdam, il Palais des Beaux Arts di Bruxelles, la Kulturhaus di Graz, il Museum of Modern Art di Oxford, la Sander Gallery di Washington, e la Bibliothèque Nationale, le Centre Culturel Américaine, la Galerie Gaillard e la Maisonne Européenne de la Photographie di Paris. Tra le istituzioni e i musei tedeschi, si ricordano: la Kölnischer Kunstverein e la SK-Stiftung Kultur di Köln, la Kunstverein di Frankfurt, lo Städtische Museum Schloß Morsbroich di Leverkusen, il Rheinisches Landesmuseum di Bonn, la Galerie Breiting di Berlin, il Museum Folkwang di Essen, il Museum für Photographie di Braunschweig, la Kunstverein di München, lo Sprengel Museum di Hannover, lo Suermondt-Ludwig-Museum di Aachen. Cfr. cronologia mostre dal 1968 al 1999 in *Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert*, a c. di I. Graeve, A. e J. Wilde, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 16.05–10.10.1999, Kunstmuseum, Bonn, 14.09–19.11.2000, Schirmer/Mosel, München 1999, pp. 254-263.

¹⁰⁷ Cfr. I. Graeve, "Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist". *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, *ibidem*, p. 20.

fotografia nella collezione Roh, ma che i Wilde già conoscevano attraverso alcune pubblicazioni¹⁰⁸ – con l'intento di acquisirne alcune opere¹⁰⁹.

I Wilde iniziano così gradualmente a progettare la creazione di una collezione fotografica e di una propria galleria, anche sulla scia della constatazione dell'inesistenza in Germania di gallerie specificamente dedicate al medium fotografico¹¹⁰. Nel 1971 i due collezionisti affittano uno spazio nel quartiere di Ehrenfeld, lo rinnovano, e il 14 gennaio 1972 inaugurano la loro *Album-Fotogalerie*¹¹¹ (nel 1973 denominata *Fotogalerie Wilde* e, a partire dal 1974, *Galerie Wilde*)¹¹², il cui carattere programmatico¹¹³ è reso esplicito sin dal primo comunicato stampa bilingue (tedesco e inglese) redatto dai Wilde in occasione dell'inaugurazione (D.A. 1):

L'Album-Fotogalerie' inaugura il 14 gennaio 1972 la sua prima mostra con lavori di fotografi noti a livello internazionale. Questa prima esposizione deve mostrare la tendenza del lavoro futuro della galleria, che, tra gli altri, ha l'obiettivo di vendere fotografie originali firmate, indurre visitatori interessati a collezionare fotografie, e organizzare mostre. Una collaborazione con gallerie fotografiche di altri paesi europei,

¹⁰⁸ In particolare, A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Wolff, München 1928.

¹⁰⁹ I. Graeve, "Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist". *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, cit., p. 21.

¹¹⁰ In un articolo di "Die Zeit" pubblicato nel 1982, in occasione dei dieci anni di apertura della galleria Wilde, si ricorda: "Quando, due anni dopo, hanno fondato la loro galleria, hanno fatto di ciò che li ha occupati dagli anni Sessanta un'istituzione: cercare, collezionare, esporre, vendere, trasmettere immagini. Si sono informati sulla storia della fotografia, si sono interessati all'eredità di fotografi celebri e si sono meravigliati che non ci fossero loro fotografie in vendita. Forse [si poteva] aprire una galleria? Hanno sentito che qualcosa di simile c'era già a London e a Wien, 'poi [il fenomeno] si è sviluppato". Nello stesso articolo, ci si interroga su quale potesse essere la clientela disposta a spendere denaro per opere fotografiche: "Chi acquista fotografie? Chi spende da 180 a 800 marchi, e talvolta di più, per una fotografia? "Persone", risponde Ann Wilde, "che acquistano anche opere d'arte, soprattutto collezionisti di grafica", e di solito sono persone più giovani, probabilmente anche perché la fotografia è il medium con il quale sono cresciute, e perché non hanno abbastanza denaro per comprare quadri". M. Sack, *Kunst vom Negativ. Die Galerie Wilde: ein Nest der Photo-Liebhaberei*, "Die Zeit", n. 40, 1 ottobre 1982.

¹¹¹ Il nome della galleria (che verrà successivamente modificato) deriva dalla rivista inglese *album*, pubblicata a partire dal 1970 (sospesa dopo l'uscita del dodicesimo numero) dalla casa editrice Tristram Powell e a cura dell'editore Bill Jay. La rivista trattava sia di fotografia storica che di fotografia contemporanea. *Ibidem*, p. 22.

¹¹² C. Fricke, *Ann und Jürgen. Ihre Arbeit für die Fotografie 1972-1996*, saggio contenuto nella brochure stampata dalla Galleria Wilde nel 1996, p. 5.

¹¹³ Come ha evidenziato Ann Wilde rispondendo alla domanda "Con quale obiettivo avete inaugurato la galleria?" in un'intervista pubblicata su "Kunstforum International" nel 2004: "il nostro desiderio era il riconoscimento della fotografia come arte. Ciò non era così ovvio come oggi". A. e J. Wilde, *Die entscheidenden Glücksmomente. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 171, luglio-agosto 2004, p. 127.

con musei, con riviste d'arte e di fotografia deve agevolare e accelerare il non semplice progetto di inserire la fotografia artistica nell'ambito dell'evento culturale universale¹¹⁴.

La nascita della prima galleria d'arte specializzata in fotografia in Germania produce “una vasta eco nella stampa [...] e un'ampia risonanza pubblica”, osserva la studiosa tedesca Inka Graeve, curatrice della mostra dedicata nel 1999 alla collezione Wilde, *Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert*: “la riscoperta della fotografia degli anni Venti [...] trova [perciò] qui il suo punto di partenza”¹¹⁵. La passione dei Wilde per la fotografia, in realtà, è da ricondursi alla loro formazione in campo fotografico: Jürgen Wilde, che aveva studiato ingegneria meccanica a Stuttgart e poi storia dell'arte e fotografia a Köln, era fotografo di architettura e lo affascinarono “le possibilità tecniche della fotografia e la grande arte al servizio del riconoscimento dell'oggetto”¹¹⁶ (il suo grande modello era Renger-Patzsch), mentre Ann Wilde, che aveva invece ricevuto una formazione come infermiera, lavorava come fotogiornalista indipendente dal 1970 per alcune note riviste come “Die Zeit” e troverà negli anni a venire il suo ideale fotografico nei ritratti di August Sander¹¹⁷. L'attività di galleristi e collezionisti rappresentava dunque la prosecuzione di un percorso già intrapreso da anni in un campo che li vede ancora oggi attivi su più fronti.

La mostra di maggior richiamo ospitata nell'*Album-Fotogalerie* nel 1972, primo anno di vita della galleria, è quella dedicata al maestro August Sander¹¹⁸ (D.A 2), di cui sono esposte – e messe in vendita a un prezzo che oscillava tra 130 e i 150 marchi – immagini¹¹⁹ tratte dalla serie *Menschen des XX. Jahrhunderts* (Uomini del

¹¹⁴ Primo comunicato stampa dell'*Album-Fotogalerie*, Ann und Jürgen Wilde Archiv, Zülpich-Mülheim, Köln.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹¹⁶ A. Kriesel, *Ann und Jürgen Wilde Pioniere der Fotografie – Ein Portrait*, in *Die Schenkung Ann und Jürgen Wilde*, a c. di I. Schube, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 24.10.2010–16.01.2011, Sprengel Museum, Hannover 2011, p. 99.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ La mostra ha luogo dal 19 maggio al 24 giugno del 1972. Dai dati di prima mano emersi durante la presente ricerca, si è potuto venire a conoscenza del fatto che, in tale occasione, è stato stampato un poster con il famoso scatto realizzato da Sander nel 1928 raffigurante i due pugili Paul Röderstein e Hein Hesse.

¹¹⁹ Si trattava di nuove copie che il figlio di August Sander, Gunther Sander, aveva ottenuto dai negativi

XX secolo)¹²⁰. La mostra è definita “un successo (anche finanziario)”¹²¹ (D.A. 5). Diversi sono i fattori che hanno concorso alla riuscita dell’evento: si trattava, innanzitutto, della prima mostra assoluta di Sander, scomparso nel 1964, in una galleria fotografica; a ciò deve essere aggiunta la visita inaspettata in galleria del pugile Paul Röderstein¹²², protagonista di uno dei più famosi scatti del fotografo, che attira molta attenzione da parte della stampa (D.A. 3). Il motivo però più rilevante risiede indubbiamente nel fatto che questa mostra segna la scoperta del lavoro di August Sander da parte dell’allora già influente gallerista newyorkese Ileana Sonnabend¹²³. Quest’ultima si trovava in quel periodo in Germania per visitare Documenta 5 ed era casualmente venuta a sapere della mostra del fotografo tedesco presso la Galerie Wilde: la gallerista rimane “affascinata dalla forza visiva e dal procedimento rigidamente concettuale di Sander, nel quale ha scoperto paralleli con l’opera dei Becher”¹²⁴. Sulla scia del fulmineo entusiasmo, Ileana Sonnabend propone ai Wilde di organizzare e curare una mostra dedicata a Sander nella propria galleria di New York (D.A. 4): l’esposizione¹²⁵ segnerà la notorietà postuma di Sander negli Stati Uniti¹²⁶ e l’inizio del collezionismo americano dell’opera sanderiana¹²⁷.

originali. C’era anche la possibilità di acquistare un numero limitatissimo di fotografie originali firmate a mano dall’autore, ancora disponibili e in possesso di Gunther Sander, al prezzo di 600 marchi. Cfr. comunicato stampa della mostra di August Sander (19.05.–24.06.1972), Ann und Jürgen Wilde Archiv, Zülpich-Mülheim, Köln. Il comunicato stampa contiene anche una breve descrizione delle pubblicazioni di (o concernenti) August Sander: *Antlitz der Zeit* (1929), il numero della rivista “Du” del 1959 dedicato al maestro tedesco e intitolato *Deutsche Menschen, Deutschespiegel* (1962), e infine *Menschen ohne Maske* (1971) con una biografia redatta da Gunther Sander.

¹²⁰ Cfr. *infra*, Parte prima, II.1.

¹²¹ G. Hennecke, *Mit dem Foto auf dem Weg zum Erfolg*, “NRZ”, 2 giugno 1973.

¹²² La sua visita in galleria è prontamente registrata dalla stampa con toni sensazionalistici. In un articolo dell’“Express” si coglie occasione per dare spazio ai ricordi dell’ex pugile sul suo collega Hein Heese, accanto a lui nella famosa foto scattata da Sander: “Con Heese non ho mai combattuto. Era più il pugile forte, potente, mentre io più il bel tipo inglese”. Nell’articolo si accenna anche al motivo del soprannome di Röderstein, ‘Söck’: “Paul Röderstein all’epoca si allenava sempre sul pavimento della sala da ballo, liscio come uno specchio. Per non scivolare, toglieva le scarpe e si allenava con i calzini. Da qui il nome ‘Söck’”. M. Duin, *Ex-Boxer traf sich selbst in einer Galerie. Champion bei “Mensch ohne Maske”*, “Express”, 10-11 giugno 1972. Cfr. anche K. Bauer, *Boxveteranen lächeln für die Kunst. Galerie zeigt “Menschen ohne Maske”*, “Express”, 30 maggio 1972.

¹²³ I. Graeve, “*Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist*”. *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, cit., p. 23.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *August Sander Portrait Photographs of the Twenties*, Ileana Sonnabend Gallery, 08.11.–30.12.1972. Cfr. invito, Ann und Jürgen Wilde Archiv, Zülpich-Mülheim, Köln.

¹²⁶ “La mostra sarà un sorprendente successo e un evento chiave per lo scenario artistico americano, che scopre i classici della fotografia tedesca. Alla mostra di Sander negli Stati Uniti seguono, soltanto fino alla metà degli anni Settanta, approssimativamente 40 presentazioni in istituzioni tedesche ed europee”. C.

Il repentino successo della *Galerie Wilde* è un dato certo della lacuna di cui ancora soffriva il mercato fotografico tedesco, che i Wilde erano in un certo qual modo riusciti colmare. L'apertura della galleria rappresenta dunque un segnale di svolta nella valutazione della fotografia come forma artistica, oggetto d'arte degno di essere collezionato, come preciserà il giornalista e storico dell'arte Wilfried Wiegand, soltanto un mese dopo l'inaugurazione della galleria, in un articolo apparso nella "Frankfurter Allgemeine Zeitung" (FAZ)¹²⁸, o come si evidenzierà l'anno successivo, in un articolo della rivista "NRZ": "i Wilde vogliono destare un'altra, una nuova consapevolezza fotografica, assolutamente non ancora esistente in Germania"¹²⁹. Il programma delle esposizioni della galleria è orientato sostanzialmente su due binari paralleli: le tendenze attuali della fotografia internazionale, da un lato, e i grandi classici della fotografia, dall'altro.

Agli inizi degli anni '70 in Germania era ancora arduo riuscire a informarsi sulla fotografia contemporanea e, in parte, ciò valeva anche per la storia della fotografia. Ciò nonostante, i Wilde sono venuti a conoscenza del lavoro di alcuni giovani fotografi (Duane Michals, Ralph Gibson, Les Krims) grazie a riviste come la svizzera "Camera"¹³⁰, la rivista inglese "Album", "Creative camera"¹³¹ e l'edizione italiana di "Popular Photography"¹³². Per quanto concerne i classici della fotografia del '900, studi monografici erano difficilmente disponibili, e ciò accadeva spesso anche ai testi sulla storia della fotografia come quelli di Helmut Gernsheim e Beaumont Newhall, pubblicati, tra l'altro, soltanto in lingua inglese. Decisive, per i Wilde, sono state senz'altro la *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) di Walter Benjamin, ripubblicata nel 1963 dalla casa editrice Suhrkamp, e *foto-auge* di Franz Roh, considerati dai due collezionisti alla stregua di manuali dai quali

Fricke, *Ann und Jürgen. Ihre Arbeit für die Fotografie 1972-1996*, cit., p. 6.

¹²⁷ "Gli americani s'impadroniscono nel frattempo delle poche foto originali [di Sander] ancora rimaste". K. Bauer, *Boxveteranen lächeln für die Kunst. Galerie zeigt "Menschen ohne Maske"*, cit.

¹²⁸ Cfr. W. Wiegand, *Das Foto als Falle. Zur Eröffnung der Album-Fotogalerie in Köln*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 24 febbraio 1972.

¹²⁹ K.U. Reinke, *Große Huldigung an das Foto. Die Kölner "Album"-Galerie leistet Pionierarbeit in Deutschland*, "NRZ", 6 marzo 1973.

¹³⁰ La rivista "Camera" esisteva già dal 1922 e viene sospesa nel 1981. Dal 1966 presenta sia fotografi contemporanei che classici della fotografia. I. Graeve, "Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist". *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, cit., p. 22.

¹³¹ "Creative camera" viene pubblicata a partire dal 1968. *Ibidem*.

¹³² "Popular Photography" italiana è pubblicata tra 1962 e 1972. *Ibidem*.

attingere nomi e informazioni. Attraverso il testo di Benjamin, i due galleristi vengono a conoscenza dell'opera di Karl Blossfeldt e Germaine Krull. Per quanto concerne invece i nomi di Sander e Renger-Patzsch, questi ricorrono nel saggio benjaminiano, ma sono già noti ai Wilde soprattutto grazie a riviste fotografiche dell'epoca come "Camera" e al *milieu* fotografico di Köln, animato dalla Deutsche Gesellschaft für Photographie, dalla Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (che ne curavano l'opera) e da *Photokina*, dove i loro lavori sono stati frequentemente esposti.

Alla ricerca di fotografi degli anni Venti pressoché dimenticati o ancora sconosciuti al pubblico, Ann e Jürgen Wilde scoprono una moltitudine di artisti – si pensi al fotografo di paesaggi Alfred Ehrhardt, al berlinese Friedrich Seidenstücker o all'olandese Piet Zwart –, di cui presentano il lavoro in una serie di mostre retrospettive. Con l'intento di renderne nota l'opera, tra il 1974 e il 1981, oltre alle esposizioni nella propria galleria e presso altre istituzioni, i Wilde realizzano anche dodici portfolio¹³³ di fotografi degli anni Venti e di protagonisti dello scenario fotografico contemporaneo. Ciascun portfolio aveva un focus tematico ed era concepito da Jürgen Wilde in stretta collaborazione con i fotografi stessi, che, se ancora viventi, una volta realizzato il prodotto, lo firmavano. I portfolio erano finalizzati a rendere pubblici fotografi ancora ignoti e intendevano sollecitare l'acquisto di interi gruppi di opere di un autore da parte di musei e collezionisti.

L'interesse dei Wilde per alcuni autori degli anni Venti è tale da indurli ad acquistare, nel 1974, l'intero archivio di negativi di Karl Blossfeldt¹³⁴, e l'anno successivo il lascito di Albert Renger-Patzsch: nascono così gli archivi personali dei due fotografi, comprendenti negativi originali, materiali d'archivio come lettere e preziosi documenti, e una biblioteca specializzata in fotografia che conta oggi circa 8000 volumi. I due archivi saranno completamente gestiti dai Wilde, che si consacreranno allo studio scientifico, al rinnovo, all'ampliamento e all'amministrazione di quello che sarà ribattezzato *Archiv Wilde*. È perciò

¹³³ *Ibidem*, p. 27.

¹³⁴ Di cui acquisteranno non soltanto l'archivio, ma anche parte dell'arredamento dell'abitazione. La trattativa era stata condotta con il figlio di Blossfeldt, totalmente disinteressato all'ambito artistico-fotografico, che si trasferirà poi negli Stati Uniti. Jürgen Wilde in conversazione con l'autrice, 05.09.2012.

interessante notare come la fisionomia dei due galleristi sia sempre più commista, nel corso degli anni, a quella degli studiosi e degli storici. Come si è infatti avuto modo di dimostrare, i Wilde rientrano in una tipologia di galleristi-collezionisti di matrice intellettuale, interessati a coltivare gli aspetti storici e teorici accanto alle esigenze di vendita strettamente commerciali, legittimando, per così dire, la propria attività sul piano culturale. Negli anni Settanta, essi anticipano dunque e, per così dire, si sostituiscono al museo in questo ruolo di mediatore culturale.

La reputazione dei Wilde e la loro conoscenza del mezzo fotografico si erano a tal punto accresciute che, nella seconda metà degli anni Settanta, essi sono invitati a prendere parte all'organizzazione della sezione fotografica della celebre esposizione d'arte internazionale di Kassel, Documenta 6 nel 1977¹³⁵; sezione curata da Klaus Honnef e Evelyn Weiss. I Wilde avevano già avuto modo di collaborare con Klaus Honnef, direttore del settore mostre temporanee presso il Rheinisches Landesmuseum di Bonn dal 1974, in occasione della grande retrospettiva su Karl Blossfeldt (1976), della mostra su Albert Renger-Patzsch (1977) e di quella su Germaine Krull (1977). Per quanto Honnef e i Wilde avessero quindi già concentrato i propri sforzi – in cooperazione o indipendentemente l'uno dall'altro – in una serie di attività volte al riconoscimento della fotografia come arte (mostre, pubblicazioni, articoli), soltanto la sesta edizione di Documenta rappresenta un punto di svolta nella definitiva accettazione del medium fotografico come forma d'arte indipendente in Germania. L'esposizione ha integrato, per la prima volta, i nuovi media – fotografia, film, video, televisione –, presentandoli come espressioni artistiche di pari livello rispetto a forme d'arte tradizionali come pittura, scultura e arti grafiche.

A Documenta 6 i Wilde sono incaricati, in qualità di consulenti, della scelta dei lavori da esporre, ma vengono anche coinvolti in qualità di prestatori di opere¹³⁶ e di redattori delle biografie di molti artisti (per alcuni di essi si trattava della prima

¹³⁵ Cfr. *infra*, Parte prima, I.4.2.

¹³⁶ I Wilde figureranno tra i principali prestatori privati anche in occasione della grande mostra *Film und Foto der zwanziger Jahre* (1979), curata da Ute Eskildsen presso la Württembergischer Kunstverein di Stuttgart; evento che rappresenta uno dei momenti culminanti dell'interesse per la fotografia degli anni Venti e, più in generale, per la storia della fotografia. Cfr. *infra*, Parte prima, I.6.2.

biografia pubblicata in lingua tedesca, D.A. 6)¹³⁷. I principali autori rappresentati dalla galleria erano quindi presenti anche a Documenta 6: tra i contemporanei, Duane Michals, Lee Friedlander, Les Krims, Tony Ray-Jones e Gabriele e Helmut Nothhelfer, mentre tra i classici Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, August Sander, Germaine Krull e Lewis W. Hine.

Dopo 14 anni di assiduo impegno nella gestione della propria galleria, nel 1985 Ann e Jürgen Wilde decidono di chiuderla. La decisione deriva, in primo luogo, dal fatto che una galleria specializzata in fotografia, contrariamente al florido mercato della pittura e della grafica, non poteva ancora contare su basi solide; e in secondo luogo, la fondazione degli archivi di Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch comportava una ricerca e un impegno costanti¹³⁸ che sottraevano il tempo e le energie necessarie alle occupazioni quotidiane della galleria. Infine, i Wilde intendevano proseguire nell'organizzazione di progetti espositivi nazionali e internazionali, e nell'attività di editori, nonché dedicarsi alla cura e all'incremento della propria collezione fotografica privata.

La collezione fotografica di Ann e Jürgen Wilde, diversamente dalla storia della *Galerie Wilde* che si lascia circoscrivere a un arco di tempo ben delimitato (1972-1985), si rivela una sorta di “work in progress”¹³⁹, continuamente soggetta ad ampliamenti e nuovi acquisti mirati a dare coerenza globale al progetto oppure a meglio rappresentare il percorso di un fotografo. La collezione si concentra su un numero limitato di autori, di cui i Wilde hanno provveduto ad acquistare le opere, le serie o i gruppi di lavori più rappresentativi. La studiosa Inka Graeve¹⁴⁰ ha individuato sostanzialmente quattro principali aree di interesse o nuclei all'interno della collezione¹⁴¹: il primo nucleo concerne la fotografia tedesca della *Neue*

¹³⁷ I. Graeve, “Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist”. *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, cit., p. 28.

¹³⁸ Il 12 settembre 1996 Ann e Jürgen Wilde, insieme all'editore Lothar Schirmer, sono stati premiati con il conferimento della medaglia d'oro George Eastman per i meriti e l'impegno costante nel settore della fotografia in Germania. Cfr. C. Fricke, *Ann und Jürgen. Ihre Arbeit für die Fotografie 1972-1996*, cit., p. 1.

¹³⁹ I. Graeve, “Fotografie kann Kunst sein, wenn sie aus einem kreativen Impuls heraus entstanden ist”. *Die Galerie und Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, cit., p. 37.

¹⁴⁰ Per conto dello Sprengel Museum di Hannover, che dal 1993 accoglierà per alcuni anni la collezione fotografica dei Wilde, a Inka Graeve, storica dell'arte di Berlino, viene richiesto nel 1996 di occuparsi dello studio scientifico della collezione Wilde e della preparazione di un'esposizione con relativa pubblicazione. Il frutto di tale lavoro confluirà nella mostra *Mechanismus und Ausdruck* (1999).

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 32-37.

Sachlichkeit degli anni '20 e '30, rappresentata da August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Aenne Biermann e Alfred Ehrhardt, ai quali si uniscono, per coerenza cronologica e geografica, un gruppo di istantanee di Friedrich Seidenstücker e alcuni ritratti e foto di moda di Werner Rohde.

Un secondo gruppo è costituito da alcuni fotografi attivi a Parigi tra anni '20 e '30, vale a dire Germaine Krull, Florence Henri, André Kertész e Man Ray; autori, cioè, che uniscono il realismo della Nuova Oggettività a sollecitazioni di carattere più sperimentale provenienti da *Neue Sehen* e Surrealismo.

Il terzo nucleo si concentra invece sulla fotografia americana degli anni '60 e '70: Lee Friedlander, Bevan Davis, Duane Michals, Ralph Gibson, Les Krimms, William Wegman, Marcia Resnick e David Hockney. A quest'ultimo nucleo si riconducono anche – per l'origine americana degli autori – le istantanee di Wegee degli anni '40 e gli studi seriali sul movimento di Eadweard Muybridge degli anni '80 e '90 dell'800.

L'ultimo gruppo si limita infine alla fotografia tedesca della BRD degli anni '70 e '80, e include le opere di Bernd e Hilla Becher, Hans-Peter Feldmann, Bernhard J. Blume, Jochen Gerz, Jürgen Klauke e Gabriele e Helmut Nothhelfer. Nonostante le lievi variazioni o i piccoli discostamenti dalla rosa dei nomi rigorosamente selezionati dai due collezionisti, nel corso degli anni ogni acquisto è ben ponderato e finalizzato a integrare e dare completezza al lavoro di ciascun fotografo. Lo spettro di posizioni e tendenze fotografiche presenti nella collezione è vasto, ma un filo rosso unisce le circa 1500 opere¹⁴², una coerenza globale che valica le singole specificità. Un tratto distintivo della collezione di Ann e Jürgen Wilde¹⁴³ è, per

¹⁴² Si tratta quasi esclusivamente di fotografia in bianco e nero, mentre le fotografie a colori e i lavori sperimentali come fotogrammi, montaggi o *collage* costituiscono un'eccezione.

¹⁴³ Nel 1993 lo Sprengel Museum di Hannover ha ricevuto, come prestito per una durata da definirsi, l'intera collezione fotografica dei Wilde (gli archivi privati di Karl Blossfeldt e Renger-Patzsch sono invece rimasti presso l'archivio Ann e Jürgen Wilde di Zülpich-Mülheim). Nel 2009 si decide il trasferimento a München di quella che nel frattempo è diventata la Ann und Jürgen Wilde Stiftung (Fondazione Ann e Jürgen Wilde). La collezione fotografica, gli archivi di Blossfeldt e Renger-Patzsch e tutti i volumi della biblioteca specializzata sono stati annessi alle Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, andando così a integrare la collezione fotografica della Pinakothek der Moderne di München. Il lungo processo di trasferimento è tuttora in corso, si prevede l'apertura al pubblico nel corso del 2014. A inaugurare la collaborazione tra la Stiftung Ann e Jürgen Wilde e la Pinakothek der Moderne di München è la mostra *Neue Wirklichkeit* del 2011, che ha consentito di farsi un'idea della vastità e del valore del patrimonio della fondazione Wilde. Cfr. *Die Neue Wirklichkeit. Fotografie der Moderne aus der Stiftung Ann und Jürgen Wilde*, a c. di S. Förster, catalogo

questo motivo, la sua capacità di creare richiami interni, connessioni inattese tra le opere, che, benché riconducibili a contesti cronologici e geografici differenti, si citano l'un l'altra, sollecitano analogie, dando vita una rete di rimandi degni dell'atlante warburghiano: si pensi, per esempio, alla fotografia *Eton* (1967) di Tony Ray-Jones che appare come una moderna versione degli *Jungbauern* (giovani contadini) di August Sander oppure agli studi di piante dell'artista berlinese Eva-Maria Schön (1995-96), nei quali i Wilde hanno certamente ravvisato un diretto riferimento all'opera di Karl Blossfeldt.

3.2. La *Spectrum Photogalerie* di Hannover

Accanto alla *Galerie Wilde*, una delle prime gallerie fotografiche in Europa è la *Spectrum Photogalerie*, fondata nel 1972 (soltanto pochi mesi dopo la nascita della galleria Wilde) a Hannover dai fotografi Peter Gauditz, Joachim Giesel e Heinrich Riebesehl. L'inaugurazione della galleria, il 6 aprile 1972¹⁴⁴, è accompagnata dalla mostra retrospettiva su Hein Horny, morto solo cinque anni prima, noto per le sue foto pubblicitarie della fine degli anni '20 commissionategli da ditte come la Bahlsen o la Pelikan e realizzate nello stile della *Neue Sachlichkeit*. Si avvicenderanno quindi le prime mostre¹⁴⁵, tra le quali un posto a parte spetta all'esposizione *Photogalerien in Europa* (1975), considerata uno dei progetti di maggior rilevanza realizzato dalla *Spectrum Photogalerie*, con lo scopo di offrire un panorama di 28 gallerie fotografiche di nove differenti paesi europei. La pubblicazione del catalogo – in cui si affrontavano questioni come il programma

della mostra, Pinakothek der Moderne, München, 26.03.–26.06.2011, Pinakothek der Moderne, München 2011.

¹⁴⁴ La galleria inaugura negli spazi di Karmarstraße, 44 (1972-74 e 1975-79). Per un anno soltanto, nel 1975, la galleria si trasferisce nella via Holzmarkt, 6 a causa della ristrutturazione della metropolitana. Cfr. U. Schneider, *Die Ausstellungstätigkeit der Spectrum Photogalerie 1972-1991. Ein Rückblick*, in *Spectrum Photogalerie 1972-1991. Ein Rückblick. Ausgewählte Fotografien*, a c. di T. Weski, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 21.06.–03.09.1994, Sprengel Museum, Hannover, 1994.

¹⁴⁵ Tra queste, si ricordano: *Gesichter* (1972), mostra collettiva di 17 fotografi e membri attivi della *Spectrum Photogalerie* sul tema del ritratto, *Die Porträts aus der Düsseldorfer Kunstszene* (1973), in cui si espongono i ritratti scattati dal fotogiornalista di Düsseldorf Bernd Jansen, *Modelle und Menschen* (1973), basata su lavori della fotografa di moda e ritrattista Charlotte March e del fotografo di moda giapponese Hideki Fujii, *Zeugnisse der Armut* (1974), in cui si presentano le fotografie documentarie degli appartamenti ridotti alla miseria nel centro storico di Hannover. *Ibidem*, pp. 9-10.

delle mostre, i finanziamenti, l'affluenza dei visitatori e gli obiettivi di ciascuna galleria – richiama l'interesse di associazioni fotografiche, gallerie e stampa del settore e contribuisce a rendere nota la *Spectrum Photogalerie* a livello internazionale.

Malgrado la fama acquisita, non era tuttavia semplice per una galleria in Germania riuscire a rimanere in vita, sia che fosse privata sia che beneficiasse di un sostegno pubblico, come ha osservato la studiosa tedesca Ulrike Schneider in occasione della mostra che, nel 1994 presso lo Sprengel Museum di Hannover, ha celebrato i venti anni di attività della galleria *Spectrum*:

Se *Spectrum* ha lavorato come istituzione sostenuta pubblicamente, non orientata al profitto, e intesa come impresa con finalità puramente ideali, gallerie commerciali come la *Galerie Wilde*, la *Fotogalerie Lichttropfen* fondata ad Aachen nel 1974 o la *PPS Galerie* istituita dal fotografo di moda F.C. Gundlach si sono intenzionalmente impegnate nel commercio della fotografia e hanno lavorato come gallerie d'arte tradizionali. Attraverso la vendita di *vintage prints* (fotografie originali risalenti agli albori della fotografia) e portfolio pubblicati [dalle stesse gallerie], con fotografie firmate a mano in edizione limitata [...], si sperava di indurre i visitatori al collezionismo e di poter così integrare, a lungo termine, la fotografia nel mercato generale dell'arte. Nonostante gli esiti spettacolari delle vendite che le prime fotografie hanno raggiunto a partire dalla prima asta europea di fotografia da Sotheby's a Londra (1971), solo pochissime gallerie fotografiche tedesche potevano coprire le spese. Quando nel "New York Times" nella primavera del 1980 si è potuto leggere che "la scoperta della fotografia come oggetto da collezione e investimento [...] ha rappresentato il più grande evento nel mercato dell'arte degli anni Settanta", questa constatazione valeva specialmente per l'America e meno per la Germania, dove la cerchia dei collezionisti è rimasta relativamente limitata fino a oggi¹⁴⁶.

Se inoltre la maggior parte delle gallerie fotografiche commerciali si è orientata su nomi affermati o su lavori risalenti agli albori del mezzo fotografico, per le gallerie finanziate pubblicamente come la *Spectrum Photogalerie* si è delineata la possibilità di emanciparsi dalle esigenze di vendita e di presentare anche autori

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

contemporanei emergenti¹⁴⁷. La stessa mostra *Photogalerien in Europa* è stata concepita proprio in questa direzione: un progetto slegato da fini commerciali e mosso dal desiderio di esibire lavori inediti, principalmente fotografie sperimentali di artisti tedeschi.

Particolarmente interessanti per la nostra indagine sono specialmente due mostre allestite presso la galleria *Spectrum* nel 1977 e dedicate a due famosi fotografi tedeschi: Werner Mantz e Wilhelm Schürmann¹⁴⁸. Con la retrospettiva su Werner Mantz, fotografo di architettura degli anni '20 e '30 a Köln, la galleria di Hannover contribuisce alla riscoperta del lavoro del maestro tedesco, il cui stile è contrassegnato da un linguaggio chiaro e rigorosamente *sachlich* tratto dalle forme dell'architettura moderna. Il lascito di Mantz sarà acquistato soltanto due anni dopo dalla sua città natale e sarà pubblicamente apprezzato nel 1982 in occasione della grande esibizione presso il Museum Ludwig di Köln. In linea di continuità con gli intenti documentari di Werner Mantz è la serie fotografica di Wilhelm Schürmann che, a partire dal 1974, oltre a condurre una propria galleria fotografica ad Aachen insieme al collega Rudolf Kicken, si è dedicato in prima persona al mezzo fotografico, immortalando le forme stravaganti dell'edilizia residenziale belga e olandese con uno stile oggettivo e spersonalizzato.

Nel 1979, proprio in un momento in cui numerose gallerie sorte intorno alla metà degli anni '70 si vedevano costrette alla chiusura per motivi economici e alcuni musei tedeschi iniziavano a istituire una sezione fotografica al proprio interno¹⁴⁹, la *Spectrum Photogalerie* viene incorporata nello Sprengel Museum di Hannover. Quest'ultimo, non potendosi permettere, né dal punto di vista finanziario né da quello delle risorse umane, di integrare la fotografia nel proprio programma di mostre accanto a pittura, scultura e arti grafiche, decide di optare per una soluzione inedita in Germania: una collaborazione tra museo e galleria. La cooperazione

¹⁴⁷ Tra i fotografi contemporanei presentati nel corso degli anni Settanta in mostre monografiche alla *Spectrum Photogalerie*, si ricordano Timm Rautert (1973), André Gelpke (1975), Fritz Kempe (1975), Michael Ruetz (1975), Floris M. Neusüss (1977), Loni Liebermann (1978).

¹⁴⁸ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.4.

¹⁴⁹ Innanzitutto il Museum Ludwig di Köln, il Museum Folkwang di Essen e lo Stadtmuseum di München. Se si pensa agli Stati Uniti, dove questo processo è già in corso negli anni Trenta del '900, "la fotografia in Germania entra relativamente tardi e soltanto in maniera tentennante nel mondo dell'arte", U. Schneider, *Die Ausstellungstätigkeit der Spectrum Photogalerie 1972-1991. Ein Rückblick*, cit., p. 16.

prevedeva un accordo in base al quale il museo Sprengel metteva a disposizione della galleria *Spectrum* uno spazio espositivo di due piani di circa 60 m² situato nello scantinato dell'edificio museale; mentre i galleristi, previa consultazione del museo, organizzavano, grazie ai finanziamenti messi a disposizione dall'ufficio della cultura di Hannover, mostre temporanee destinate a promuovere la fotografia come forma d'arte presso un vasto pubblico¹⁵⁰. Questa forma d'interazione tra museo e galleria rappresenta dunque una tappa imprescindibile in quel processo di riconoscimento, apprezzamento e definitivo ingresso della fotografia nel mondo dell'arte.

Nella nuova sede espositiva, la galleria *Spectrum* pianifica un fitto programma di mostre in cui si alternano autori tedeschi e stranieri; non si tratta soltanto di esponenti della fotografia contemporanea (si pensi alla mostra itinerante organizzata da *Spectrum* nel 1979, *Deutsche Fotografie nach 1945*, che includeva, tra gli altri, lavori di Bernd e Hilla Becher)¹⁵¹, bensì anche i classici della fotografia. Il generale processo di rivalutazione culturale del medium fotografico, innescatosi a partire dalla metà degli anni Settanta, aveva infatti alimentato anche in Germania un crescente interesse per la storia della fotografia e aveva sollecitato la realizzazione, nella *Spectrum Photogalerie* (ma non solo)¹⁵², di mostre retrospettive consacrate ai maggiori rappresentanti della fotografia tedesca degli anni Venti e Trenta, contribuendo così alla loro riscoperta. Proprio in questa direzione sono state concepite numerose esposizioni dalla galleria *Spectrum*, tra le quali quelle dedicate a Werner Mantz (1977), a Umbo – studente del Bauhaus (1979) –, al dadaista Raoul Hausmann (1980), ad Albert Renger-Patzsch (1981) e ad Aenne Biermann (1988). Per quanto concerne invece l'impegno della galleria di Hannover nel promuovere le attuali tendenze fotografiche, principalmente tedesche, è senz'altro necessario menzionare la grande mostra *Bilder aus der Bundesrepublik. 21 deutsche Photographen sehen ihr Land*¹⁵³ (dicembre 1982 – gennaio 1983), alla quale i tre

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵¹ La mostra è organizzata in occasione dei 30 anni dalla fondazione della Bundesrepublik Deutschland (BRD) e presenta tre fotografie per ognuno dei 50 fotografi selezionati come i più rappresentativi della fotografia tedesca del Secondo dopoguerra. Cfr. *Deutsche Fotografie nach 1945*, a c. di P. Benteler, F. M. Neustüss, cit.

¹⁵² Si pensi anche alla già citata *Galerie Wilde*.

¹⁵³ *Bilder aus der Bundesrepublik. 21 deutsche Photographen sehen ihr Land*, a c. di H.J. Anders, catalogo

fondatori di *Spectrum* hanno invitato a partecipare circa 200 fotografi, quasi esclusivamente rappresentanti della tendenza documentaria, come Wilhelm Schürmann, Barbara Klemm e Dirk Reinartz. Quest'ultimo, in particolare, si è confrontato con la documentazione del paesaggio. Nato nel 1947 ad Aachen e, proprio come Riebesehl, formatosi alla Folkwangschule di Essen da Otto Steinert, inizia nel 1978 a lavorare al cosiddetto *Deutschlandbilder-Projekt*, progetto al quale si dedicherà dal 1978 al 1987 e che confluirà in una pubblicazione (uscita soltanto poche settimane prima della caduta del muro di Berlino), *Kein Schöner Land*¹⁵⁴ (Nessun bel paese), un'aspra critica alla realtà della Germania Ovest di fine anni Settanta, dominata dal processo di cementificazione e sregolata pianificazione edilizia. Le foto di Reinartz risentono molto della sua apertura e del suo interesse nei confronti della fotografia americana di quegli anni, in particolare degli autori della *New Topographics*.

Un'ultima, ma non meno rilevante, area d'interesse della galleria *Spectrum* concerne la fotografia americana che, come vedremo più avanti, avrà un peso significativo nel lavoro dei Nuovi Documentaristi tedeschi¹⁵⁵. La mostra sui tre fotografi Larry Fink, Lee Friedlander e Grant Mudford nel luglio del 1980 inaugura infatti una serie di esibizioni presso la *Spectrum Photogalerie* incentrate sugli attuali sviluppi della fotografia americana (come la presentazione di opere di Nicholas Nixon, esponente della cosiddetta *New Topographics*), perlopiù in collaborazione con la *PPS Galerie* e la *Galerie Schürmann & Kicken* che all'epoca vantavano buoni contatti con fotografi e galleristi d'Oltreoceano. Esempio, in tal senso, è senza dubbio anche la mostra *Aspekte amerikanischer Farbfotografie*¹⁵⁶ (1980), in cui sono esposte le opere di 15 rappresentanti della fotografia americana contemporanea a colori – in tedesco la cosiddetta *Farbfotografie* –, che sin dalla metà degli anni Settanta era divenuta in area statunitense un mezzo espressivo molto diffuso nella pratica fotografica. Tra gli autori selezionati, insieme a William

della mostra, Spectrum Photogalerie, Sprengel Museum, Hannover, 19.12.1982–23.01.1983, Spectrum Photogalerie, Hannover 1982.

¹⁵⁴ Cfr. Dirk Reinartz. *Kein schöner Land*, Steidl, Göttingen 1989.

¹⁵⁵ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.1.

¹⁵⁶ *Aspekte amerikanischer Farbfotografie*, a c. di J. Burchfield, catalogo della mostra, Spectrum Photogalerie im Kunstmuseum, Hannover, 09.12.1980–12.01.1981, Spectrum Photogalerie, Hannover 1980.

Eggleston che fotografa banali motivi quotidiani, un posto particolare è riservato a Stephen Shore¹⁵⁷ (artista molto ammirato in Germania, soprattutto da Bernd e Hilla Becher), che dal 1973 immortalava, nel corso dei suoi viaggi negli Stati Uniti, strade, edifici e scorci cittadini disseminati di cartelli segnaletici, insegne pubblicitarie e automobili, talvolta privi di qualsiasi presenza umana, e con un linguaggio diretto, oggettivo.

Il 3 febbraio del 1991, con la conclusione della mostra dedicata al tedesco André Gelpke, la *Spectrum Photogalerie* chiude i battenti, dopo quasi un ventennio di attività¹⁵⁸. Con la riapertura nel 1992 dello Sprengel Museum – dopo la chiusura di un anno per rinnovo dei locali –, viene predisposta all'interno del museo la creazione di una sezione appositamente dedicata alla fotografia, inaugurata nel 1993 e sotto la direzione di Thomas Weski, attivo, dagli anni Ottanta, in qualità di docente, giornalista, fotografo e curatore. È dunque grazie alla galleria *Spectrum* e all'impegno costante di Peter Gauditz, Joachim Giesel e Heinrich Riebesehl, se il medium fotografico ha potuto essere definitivamente integrato nel museo di Hannover, contribuendo a farne una delle maggiori istituzioni tedesche votate a presentare la fotografia come forma d'arte autonoma.

4. Le manifestazioni d'arte internazionali

4.1. Photokina

A lasciare un segno indelebile nel panorama fotografico tedesco, riservando alla fotografia uno spazio autonomo e l'attenzione tradizionalmente conferita ai media della pittura, scultura e arti grafiche, sono due manifestazioni internazionali che hanno avuto origine negli anni Cinquanta: Photokina e Documenta. Si è deciso di esaminare questi due casi specifici (le edizioni della fiera Photokina che hanno

¹⁵⁷ Si veda, per esempio, il catalogo della mostra dedicata al maestro americano a Münster: *Stephen Shore. Fotografien 1973-1993*, a c. di H. Liesbrock, catalogo della mostra, Westfälischer Kunstverein, Münster, 28.01.–19.03.1995, Sprengel Museum, Hannover, 11.04.–05.06.1995, Westfälischer Kunstverein, Münster 1995.

¹⁵⁸ U. Schneider, *Die Ausstellungstätigkeit der Spectrum Photogalerie 1972-1991. Ein Rückblick*, cit., p. 24.

avuto luogo nel periodo 1959-1980 e la sesta edizione di Documenta del 1977), in quanto essi hanno contribuito in modo determinante ad alimentare quel generale fenomeno di emancipazione e di nuova concezione del mezzo fotografico nella Bundesrepublik tedesca degli anni Sessanta e Settanta; fenomeno al quale hanno concorso anche, come si è visto, la ricezione degli scritti di Walter Benjamin sulla fotografia, la nascita di gallerie fotografiche e la creazione di sezioni e dipartimenti fotografici all'interno di istituzioni museali.

La fiera Photokina (abbreviazione di Photo-Kino-Ausstellung), dedicata alla fotografia e, in misura minore, al cinema, nasce nel 1950 su iniziativa di Bruno Uhl¹⁵⁹, presidente dell'associazione della Deutsche Photographische Industrie (industria fotografica tedesca) e direttore commerciale della nota azienda chimica tedesca Agfa¹⁶⁰, ed è la prima manifestazione del Dopoguerra ad aver luogo nell'area della fiera di Köln¹⁶¹, quasi completamente rasa al suolo durante il secondo conflitto mondiale. Uhl aveva iniziato a pianificare una fiera specializzata sin dal 1948, con l'intento, “da un lato, di documentare la ricostruzione della fotografia tedesca, dall'altro, di mostrare [...] al visitatore la vasta gamma delle possibilità di applicazione del medium”¹⁶². L'esposizione è definita da Leo Fritz Gruber¹⁶³, presidente del comitato addetto ai lavori e responsabile dell'organizzazione della fiera, “una manifestazione del fenomeno complessivo della fotografia”¹⁶⁴, di cui si dovevano presentare le tendenze stilistiche (sia storiche che attuali) e le più recenti conquiste tecniche. Photokina rappresenta

¹⁵⁹ Sulla storia di Photokina, si vedano: W. Klemz, *Photokina: Gründung – Entwicklung – Erfolg. Eine Dokumentation*, Gryphus, Hannover 1980 e *Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, a. c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln, 27.09.–11.11.1990, Historisches Archiv, Köln 1990.

¹⁶⁰ Afga è un'azienda chimica fondata nel 1867 dai chimici Paul Mendelsohn Bartholdy e Carl Alexander von Martius nei pressi di Berlino. AFGA è l'acronimo di 'Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation' (Società per azioni per la fabbricazione di anilina). La società diventa, nel corso degli anni, uno dei maggiori produttori europei di prodotti chimici per il trattamento delle pellicole fotografiche e apparecchi fotografici. Nel 1964 l'azienda tedesca si fonde con l'azienda belga Gewaert Photo-Producten dando vita a una multinazionale che, ancora oggi, progetta, realizza e distribuisce prodotti analogici e digitali per l'elaborazione e la riproduzione di immagini.

¹⁶¹ Il successo senza precedenti che riscuoterà da Photokina contribuirà a fare di Köln una “Fotometropole der jungen Bundesrepublik” (una metropoli fotografica della giovane Bundesrepublik), una “Photo-Stadt der Welt” (città fotografica del mondo), J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 160.

¹⁶² *Ibidem*, p.149.

¹⁶³ *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, cit, p. 7.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

indubbiamente il primo segnale di un crescente, ma ancora timido, interesse nei confronti del medium fotografico, in un “periodo nel quale”, scrive Gruber nel 1980 in occasione del trentesimo compleanno della fiera, “non si poteva ancora percepire nulla dell’odierna euforia delle gallerie e dei musei fotografici, dei professori di fotografia e della cultura del portfolio”¹⁶⁵.

Se la prima edizione di Photokina, inaugurata il 6 maggio 1950, si limita alla produzione nazionale – e ospita anche la prima mostra pubblica di *Fotoform*¹⁶⁶, sotto la guida di Otto Steinert, che riscuoterà un enorme successo¹⁶⁷ –, a partire dalla seconda edizione, tenutasi nel 1951, la manifestazione assume un carattere internazionale¹⁶⁸, accogliendo ditte e fotografi provenienti da tutto il mondo e registrando in ogni edizione¹⁶⁹, nel corso del primo decennio (1950-1960), un aumento esponenziale del numero di espositori, visitatori e dell’area complessiva occupata dalla fiera¹⁷⁰.

L’edizione del 1951 ospita inoltre le primissime mostre retrospettive organizzate all’interno di Photokina, dedicate a quattro maestri della fotografia tedesca degli anni venti e trenta: Hugo Erfurth, August Kreyenkamp, Ugo Schmölz e August Sander¹⁷¹. Quest’ultimo, in particolare, viene così presentato pubblicamente per la prima volta nel Dopoguerra, dando avvio a quel processo di riscoperta del suo lavoro, come si recita nella recensione della mostra apparsa nella “Kölnischer Rundschau”: “con Photokina inizierà un riconoscimento del tutto nuovo del

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶⁶ Cfr. *supra*, Parte prima, I.

¹⁶⁷ Nella “Frankfurter Allgemeine Zeitung” la mostra è stata persino definita “una bomba atomica” [Atombombe], R. D’Hooghe, *Deutsche Photographie 1950*, “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 23 maggio 1950. Anche le parole di Bernd Lohse nel catalogo che celebra i trent’anni di Photokina (1950-1980), testimoniano lo stesso effetto esplosivo sortito dall’esposizione di Otto Steinert e compagni: “Con ‘Fotoform’ si è annunciata la nuova era della fotografia nel nostro paese – i suoi ‘dorati anni Cinquanta’, come alcuni dicono. E dove è successo? A Köln!”, *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, cit., p. 9.

¹⁶⁸ Per questo motivo, il motto ricorrente di questa seconda edizione è “Die Sprache der Welt” (la lingua del mondo). Cfr. *Photokina 1951. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 20.–29.04.1951, J. P. Bachem, Köln 1951.

¹⁶⁹ La cadenza è annuale nelle primissime edizioni (1950, 1951, 1952), diviene biennale dalla metà degli anni Cinquanta (1954, 1956, 1958), nel corso degli anni Sessanta la cadenza è triennale o biennale (1960, 1963, 1966, 1968, 1970), per poi divenire, a partire dagli anni Settanta sino a oggi, una fiera biennale.

¹⁷⁰ Cfr. J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p.152.

¹⁷¹ Sander accetta la partecipazione a Photokina con qualche riserva. Il suo scetticismo, tuttavia, viene meno una volta allestita la mostra, che mostrava le tre serie centrali del suo lavoro: *Menschen des 20. Jahrhunderts, Köln wie es war* e *Rheinlandschaften*. Cfr. *Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, a. c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, cit., p. 101.

probabilmente più rigoroso e oggettivo di tutti i fotografi”¹⁷². La stessa insistenza sul valore assunto da questa prima retrospettiva di Sander per la sua riscoperta negli anni a venire sarà espresso anche da Leo Fritz Gruber nel 1980:

Un quarto, attivo a Köln, che si è ritirato in silenzio durante il terzo Reich e la cui fama nel dopoguerra ha preso le mosse proprio da alcune esposizioni di Photokina, si pone per la prima volta all’attenzione pubblica: August Sander. Con ciò inizia quella lunga serie di retrospettive su opere storiche individuali – come importante supplemento alle presentazioni contemporanee – che sono divenute caratteristiche nelle esposizioni di Photokina, molto tempo prima – ciò deve essere detto – che l’impegno con la fotografia divenisse consueto a livello universale.¹⁷³

Se la presentazione delle opere di Sander nel 1951 è ancora perlopiù modesta, contenuta negli spazi e nelle pretese, non si può dire altrettanto delle due monumentali mostre retrospettive organizzate per l’edizione di Photokina del 1960¹⁷⁴, consacrate all’americano Man Ray, attivo a Parigi e rappresentante della tendenza fotografica dadaista e surrealista, e al tedesco Albert Renger-Patzsch¹⁷⁵, esponente di punta della *Neue Sachlichkeit* insieme a Sander e Blossfeldt. Ciò consente di comprendere come, a circa un decennio di distanza dalla prima edizione, le proporzioni della manifestazione si fossero estese e i progetti espositivi¹⁷⁶ fossero divenuti sempre più ambiziosi.

Con il susseguirsi delle edizioni di Photokina, la partecipazione delle ditte fotografiche – tra le quali un consistente numero è di origine straniera – aumenta

¹⁷² “Kölnischer Rundschau”, 14 aprile 1951.

¹⁷³ *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, cit., p. 18-19.

¹⁷⁴ Nel catalogo trilingue (tedesco, inglese e francese) di Photokina del 1960, che suggella i primi 10 anni di esistenza della manifestazione, si decantano i meriti di Photokina e se ne ricordano gli intenti: “Photokina, e lei soltanto, [è riuscita a] farci uscire dall’isolamento e a farci incontrare i più importanti contributi e forze di punta stranieri. E poiché l’effetto, di volta in volta, non si è limitato alla settimana della fiera e a Köln, [e] poiché le mostre temporanee si sono fatte circolare, non si può dubitare che essa [Photokina] abbia contribuito all’emancipazione e alla fioritura della fotografia tedesca”. N. Reuter, *Zehn Jahre Photokina. Die kulturelle Leistung*, in *Photokina 1960. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 24.09.–02.10.1960, J.P. Bachem, Köln 1960, p. 11.

¹⁷⁵ Nel catalogo generale di Photokina del 1960 sono riservate a Renger-Patzsch ben nove pagine: la prima contiene un testo introduttivo e le seguenti presentano ciascuna una fotografia (per un totale di 8 immagini). Cfr. *Photokina 1960. Bilder und Texte*, cit.

¹⁷⁶ In ogni edizione di Photokina sono allestite mostre tematiche. Nel 1968, per esempio, ne vengono organizzate 20.

notevolmente, e ciascuna di esse presenta le novità tecniche dell'anno, come accade nell'edizione 1963, in cui si possono ammirare apparecchi sempre più maneggevoli grazie ai formati ridotti, istantanee e foto a colori, nuovi tipi di pellicole e dispositivi sempre più sofisticati. Degna di nota è anche la mostra, allestita all'interno di Photokina di quello stesso anno, intitolata *Große Photographen dieses Jahrhunderts*¹⁷⁷ (grandi fotografi di questo secolo), ovvero un panorama dei maggiori contributi fotografici internazionali degli ultimi cinquant'anni (per un totale di 34 fotografie), esordendo con gli scatti di Eugène Atget, passando per grandi nomi della fotografia degli anni Trenta come Brassäi, August Sander, Albert Renger-Patzsch, Dorothea Lange, per approdare a giovani autori come l'americano William Klein e il tedesco Chargesheimer.

Le due successive edizioni di Photokina hanno luogo rispettivamente nel 1966 e nel 1968 e non presentano novità di assoluto rilievo: l'edizione del 1966, all'insegna del motto "die Photographie ist überall"¹⁷⁸ (la fotografia è ovunque), accoglie principalmente mostre dedicate alla fotografia di moda e *glamour*, come la grande retrospettiva consacrata all'inglese Cecil Beaton e l'esposizione sulla *Avantgardistische Modephotographie* (con esempi di giovani autori che hanno rivoluzionato la fotografia di moda degli anni Sessanta); l'edizione del 1968¹⁷⁹, invece, presenta, tra le altre, le esposizioni sulla *Farb-Avantgarde* e la seconda *Weltausstellung der Photographie* – che affronta il tema *Die Frau* – organizzata da Karl Pawek sul modello della celebre esibizione americana *The Family of Man* (1955) di Edward Steichen.

L'undicesima rassegna, nel 1970, che sancisce i vent'anni di vita di Photokina, segna invece, rispetto alle due precedenti, una svolta: "si manifesta l'era di una nuova 'consapevolezza fotografica'; la prova più evidente, proprio a partire da quel 1970, [è] il numero continuamente crescente, [...] [in Germania], di determinate

¹⁷⁷ Cfr. *Photokina 1963. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 16.–24.03.1963, J. P. Bachem, Köln 1963.

¹⁷⁸ L.F. Gruber, *Dimensionen oder Die Photographie ist überall*, in *Photokina 1966. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 01.–09.10.1966, J.P. Bachem, Köln 1966, p. 10.

¹⁷⁹ *Photokina 1968. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 28.09.–06.10.1968, J.P. Bachem, Köln 1968.

riviste per seri appassionati, vendute anche nei più piccoli chioschi”¹⁸⁰. L’edizione del 1970¹⁸¹ ha inoltre sollevato accese discussioni a causa della presenza di mostre come *Mädchen – 4 Meister der erotischen Photographie* oppure *Pin up 1900*, in realtà “piccanti”¹⁸² più nel titolo che nei contenuti¹⁸³. A destare curiosità, nella stessa rassegna, è anche la mostra personale del fotografo documentarista Chargesheimer, che esibirà il suo recentissimo lavoro, *Köln 5 Uhr 30*¹⁸⁴, in cui i motivi più anonimi e banali della città di Köln (strade gremite di cartelli segnaletici, edifici, incroci con semafori e strisce pedonali) sono immortalati all’alba, senza alcuna presenza umana, privi di quel traffico che durante la giornata rende la città quasi invivibile¹⁸⁵.

Se nel corso del primo ventennio Photokina registra un progressivo aumento di ditte e artisti stranieri, è tuttavia soltanto con la manifestazione del 1972 che “la svolta verso l’internazionalità, che era timidamente iniziata nel 1951, si compie definitivamente”¹⁸⁶. La partecipazione dell’estero (con imprese provenienti da ben 24 paesi) raggiunge ormai la soglia del 53% e il numero dei visitatori sfiora cifre da record¹⁸⁷.

Degna di nota, ai fini del nostro studio, è l’edizione del 1976, che ospita una serie di esposizioni temporanee perlopiù incentrate sulla fotografia tedesca (sia storica che contemporanea), prevalentemente documentaria. Un posto di primo piano spetta alla mostra storica *Deutschland und die Deutschen* (la Germania e i tedeschi), che riunisce tre grandi maestri della fotografia tedesca degli anni ’20 e ’30: August

¹⁸⁰ *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, a c. di L.F. Gruber, cit., p. 63.

¹⁸¹ L.F. Gruber, *Ein Auge sieht mehr als zwei*, in *Photokina 1970. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 03.–11.10.1970, J.P. Bachem, Köln 1970.

¹⁸² *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, a c. di L.F. Gruber, cit., p. 61.

¹⁸³ Rispetto ai titoli delle mostre, ritenuti eccessivi, le immagini sono definite “delicate”. *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.1.

¹⁸⁵ A. Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, tr. it. di C. Mainoldi, *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*, Einaudi, Torino 1968.

¹⁸⁶ *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, a c. di L.F. Gruber, cit., p. 65.

¹⁸⁷ *Ibidem*. Cfr. anche L.F. Gruber, *Die zwei Gesichter der Photographie*, in *Photokina 1972. Bilder und Texte*, a c. di in Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 23.09.–01.10.1972, J.P. Bachem, Köln 1972.

Sander¹⁸⁸ (di cui sono esposti ben 550 ritratti), Hugo Erfurth e Erna Lendvai-Dircksen. Soprattutto la monumentale opera di Sander, *Menschen des XX. Jahrhunderts*, riscuote un successo inaspettato, costituendo una tappa fondamentale nella ricezione dell'opera sanderiana:

L'aspetto sensazionale – almeno per gli esperti – risiedeva in ciò che, in quanto opera di una vita di August Sander (nella misura in cui ha potuto portarla a termine), era lì documentato sulle lunghe pareti, in centinaia d'immagini di piccolo formato: una tipologia di uomini tedeschi del suo tempo, registrati in base alle categorie professionali (come si diceva all'epoca). Qui dunque si è vista la monumentalità di quest'idea che risiede anche e proprio nella monotonia dell'impressione d'insieme. Tuttavia, nelle pubblicazioni divulgative che hanno conferito fama postuma a Sander, l'accentuata messa in evidenza delle singole figure particolarmente pittoresche ha prodotto certo un'impressione durevole, ma ha reso, in una certa misura, meno chiaro il vero intento di Sander.¹⁸⁹

Dal sapore vagamente nazionalista è anche la mostra *Acht deutsche Photographen* (otto fotografi tedeschi), che ha selezionato autori della generazione compresa tra i 30 e i 50 anni per offrire un panorama della produzione fotografica tedesca contemporanea. Tra i contributi più interessanti spicca quello di Reinhart Wolf¹⁹⁰, che nelle sue fotografie a colori ha immortalato frontalmente edifici e complessi architettonici (anche industriali) avvalendosi di uno stile documentario per certi versi molto affine a quello dei suoi coetanei Bernd e Hilla Becher, specialmente se si pensa alla loro serie *Fabrikhallen* (1963-1995)¹⁹¹.

Particolarmente significativa per la nostra trattazione è senza dubbio anche l'edizione di Photokina del 1978, in occasione della quale la Kölnischer Kunstverein ha ospitato, dal 15 settembre al 1 ottobre, una mostra dal titolo *Photographie vor 50 Jahren* (fotografia 50 anni fa) (D.A. 7, 8), dove sono state

¹⁸⁸ Cfr. *Photokina 1976. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 10.–16.09.1976, J.P. Bachem, Köln 1976, pp. 23-36.

¹⁸⁹ *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, a c. di L.F. Gruber, cit., p. 78.

¹⁹⁰ Cfr. R. Wolf, *Gesichter von Gebäuden*, Schmalfeldt, Bremen 1980.

¹⁹¹ Cfr. *Bernd und Hilla Becher. Fabrikhallen*, catalogo della mostra, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 11.12.1994–29.01.1995, Schirmer/Mosel, München 1994.

presentate al pubblico le tendenze fotografiche che hanno avuto origine in Germania intorno al 1928 e i temi rivisitati in quegli anni: “Neue Sicht, Neue Sachlichkeit, Portrait, Photojournalismus, Arbeiterphotographie, Experimentelle Photographie e Photomontage”¹⁹². Si registra quindi, alla fine degli anni Settanta, un evidente desiderio – quasi una necessità – di esporre, riscoprire e divulgare l’opera di grandi maestri della fine degli anni Venti a lungo dimenticati a causa della censura nazista; personalità oggi universalmente note e apprezzate come Aenne Biermann, Karl Blossfeldt, Germaine Krull, Werner Mantz, Laszlo Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch e Umbo, per citarne soltanto alcune¹⁹³.

A chiudere la nostra rassegna dedicata alle esposizioni di Photokina che hanno avuto un peso decisivo in quel fenomeno di riscoperta della fotografia della Nuova Oggettività che è nostro compito indagare, è l’edizione del 1980 che celebra i trent’anni di vita della manifestazione. Proprio come trent’anni prima, quando, in occasione della nascita della fiera nel 1950, si era presentata al pubblico l’avanguardia fotografica tedesca (*Fotoform*), nel 1980 ci si è interrogati su quali fossero i rappresentanti delle tendenze fotografiche più attuali nella BRD. Per tal motivo, si è deciso di selezionare dodici fotografi¹⁹⁴ che, con le loro opere, potessero esemplificare l’intera gamma di stili e approcci contemporanei al mezzo fotografico nella Bundesrepublik. Tra i portavoce della nuova fotografia tedesca e protagonisti della mostra temporanea *Zwölf deutsche Photographen* (dodici fotografi tedeschi) allestita a Photokina proprio quell’anno (D.A. 9), figurano, tra gli altri, anche i nomi di Heinrich Riebesehl¹⁹⁵ e Wilhelm Schürmann, ovvero due

¹⁹² Cfr. Invito mostra *Fotografie vor 50 Jahren* organizzata nel 1978 in occasione di Photokina (D.A. 8).

¹⁹³ La lista completa degli autori (o gruppi) esposti in mostra include: Algemeen Fotobureau (Ltd), Amateurphotographen, Arbeiterphotographen, Herbert Beyer, Aenne Biermann, Karl Blossfeldt, Hans G. Casparius, Paul Citroen, Hugo Erfurth, Alfred Eisenstaedt, Fotoaktuell, Dr. Nachum Tim Gidal, John Heartfield, Florence Henri, Heinrich Hußmann, André Kertész, Edmund Kesting, Germaine Krull, Helmar Lerski, El Lissitzky, Felix H. Man, Werner Mantz, Lucia Moholy, Laszlo Moholy-Nagy, Martin Munkasci, Walter Peterhans, Pressefoto, Albert Renger-Patzsch, Werner Rohde, Erich Retzlaff, Dr. Erich Salomon, August Sander, Erich Seeger, Sasha Stone, Umbo (Otto Umbehrr), Wolfgang Weber, Dr. Paul Wolf. Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁴ I dodici fotografi selezionati sono: Eberhard Grames, Hans Hansen, Milan Horacek, Jaschi Klein, cheuko Leidmann, Rudi Meisel, Heinrich Riebesehl, Regina Schmecken, Jacques Hans Schumacher, Wilhelm Schürmann, Ulrich Weichert, Ralf Weissleder. Cfr. *Photokina 1980. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 12.–18.09.1980, J.P. Bachem, Köln 1980.

¹⁹⁵ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.3.

dei maggiori esponenti di quel filone fotografico documentario maturato in Germania nel corso degli Settanta.

A fungere da contraltare a questo sguardo panoramico rivolto ai più recenti sviluppi del medium fotografico è la rassegna dalle proporzioni monumentali organizzata da Photokina come evento eccezionale e irripetibile, non concepito per essere riproposto in altri paesi (come invece solitamente accadeva alle mostre allestite a Photokina): *Das Imaginäre Photomuseum*¹⁹⁶ (il fotomuseo immaginario). La grande retrospettiva, alla quale Beaumont Newhall ha contribuito con un saggio introduttivo nel catalogo generale, intendeva offrire ai visitatori l'occasione unica di trovarsi di fronte ai capolavori della storia della fotografia, dall'800 sino al 1980¹⁹⁷,

¹⁹⁶ Cfr. W. Wiegand, *Das imaginäre Fotomuseum. Das Ausstellung zur Kölner "Photokina"*, "FAZ", 15 settembre 1980, p. 21.

¹⁹⁷ La lista completa degli autori presenti cita, in ordine alfabetico: Berenice Abbott, Antoine Samuel Adam-Salomon, Ansel Adams, Josef Albert, Giuseppe e Leopoldo Alinari, Emmy Andriessse, Diane Arbus, Eugène Atget, Richard Avedon, Paltt D. Babbitt, Edouard-Denis Baldus, Lewis Baltz, George N. Bernard, Thomas F. Barrow, Jean-François Bauret, Hippolyte Bayard, Herbert Bayer, Felice A. Beato, Sir Cecil Beaton, Bernd e Hilla Becher, Francis Bedford, E.J. Bellocq, Aenne Biermann, Werner Bischof, Louis-Auguste e Auguste Rosalie Bisson, Edouard Boubat, Margaret Bourke-White, Methw B. Brady, Bill Brandt, Brassai, Manuel Alvarez Bravo, Francis Josef Bruguiere, Wynn Bullock, Max Burchartz, René Burri, Harry Callahan, Jo Ann Callis, Julia Margaret Cameron, Robert Capa, Paul Caponigro, Etienne Carjat, Lweis Carroll, Henri Cartier-Bresson, Chargesheimer, Alvin Langdon Coburn, Mark Cohen, Marie Cosindas, Imogen Cunningham, Edward Sheriff Curtis, Bruce Davidson, George Davison, F. Holland Day, Baron Adolf Gayne Demeyer, Robert Demachy, John M. Divola, Robert Doisneau, Madame D'ora, Frantisek Drtikql, Rudolf Dührkoop, William Eggleston, Alfred Eisenstaedt, Ed van der Elksen, Peter Henry Emerson, Hugo Erfurth, Elliott Erwitt, Frank Eugen, Frederick H. Evans, Walker Evans, Roger Fenton, Larry Fink, Hans Finsler, Franco Fontana, Robert Frank, Lee Friedlander, Francis Frith, Jaromir Funke, Alexander Gardner, André Gelpke, Arnold Genthe, Luigi Ghirri, Mario Giacomelli, Ralph Gibson, Hein Gorny, Franz Grainer, Ara Güler, Victor Guidalevitch, Ernst Haas, Heinz Hajek-Halke, Philippe Halsman, Hiroshi Hamaya, Franz Hanfstaengl, Louis Ducos du Hauron, Walter Hege, Hugo Henneberg, Florence Henri, David Octavius Hill e Robert Adamson, Lewis Hine, Marta Hoepffner, Thomas Höpker, Theodor e Oskar Hofmeister, Emil Otto Hoppe, Frank Horvat, Robert Howlett, Ikko, Roel Jacobs, Alfred Cheney Johnston, Kenneth Josephson, Gertrude Käsebier, André Kertesz, Gerardus Kiljan, Ihei Kimura, William Klein, RudolfKoppitz, Josef Koudelka, Hermann Krone, Heinrich Kühn, Dorothea Lange, Jacques Henri Lertigue, Clerence John Laughlin, Robert Lebeck, Gustave Le Gray, Erna Lendvai-Dircksen, Helmar Lerski, Herbert List, Alois Löcherer, George Platt Lynes, Felix H. Man, Ralph Eugen Meatyard, Roger Mertin, Ray K. Metzker, Joel Meyerowitz, Duane Michals, Antonio Migliori, Léonard Misonne, Richard Misrach, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Ugo Mulas, Muncacsi, Eadweard Muybridge, Nadar, Charles Negre, Arnold Newman, Kiyoshi Nishayama, Paul de Nooijer, Ogawa, Arthur Ollman, Timothy H. O'Sullivan, Paul Jr. Outerbridge, Bill Owens, Hilamr Pabel, Gordon Parks, Irving Penn, Nicola Peterscheid, Carlo Ponti, Eliot Porter, Emil Joachim Constant Puyo, Man Ray, Oscar Gustave Rejlander, Albert Renger-Patzsch, Marc Riboud, Jacob August Rijs, Henri Peach Robinson Jaroslav Rössler, Eva Rubinstein, Erich Solomon, August Sander, Sanne Sannes, Napoleon Sarony, Jan Saudek, Christian Schad, Paul Schuitema, Emil Schulthess, Ben Shahn, Charles Sheeler, Kishin Shinoyama, Yoshikazu Shirakawa, Stephen Shore, Jeanloup Sieff, Arthur Siegel, Aaron Siskind, E. Eugen Smith, Wayne Sorce, Emmanuel Sougez, Stefani Bruno, Edward Steichen, Otto Steinert, Carl Ferdinand Stelzner, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Lisotte Strelow, Josef Sudek, Frank Meadow Sutcliffe, William Henry Fox Talbot, Philip Tas, George A. Tice, Jacob Tuggner, Shoji Ueda, Jerry Uelsmann, Luigi Veronesi, Roman Vishniac, Christian Vogt, Josef Watzek, Weegee, Edward Weston, Clarence H. White, Minor White, Garry Winogrand, Noriaki Yokusuka, Piet Zwart. Cfr. *Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum*, cit., pp. 247-268.

suddivisi in sezioni tematiche: *Die Dinge* (le cose), *Der Akt* (il nudo), *Die Landschaft* (il paesaggio), *Das Portrait* (il ritratto), *Die Stadt* (la città), *Das Ereignis* (l'avvenimento), *Die Visionen* (le visioni)¹⁹⁸. Grazie al contributo di musei, gallerie e istituzioni di tutto il mondo che hanno prestato per l'occasione capolavori di inestimabile valore, era dunque possibile ammirare opere storiche di Nadar, Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Lewis Hine, August Sander, Albert Renger-Paztsch, László Moholy-Nagy, Man Ray, Walker Evans, Berenice Abbott, per ricordare soltanto alcuni dei grandi classici della fotografia; mentre, tra gli autori divenuti celebri a partire dagli anni '50, non sono potuti mancare nomi come quelli di Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Lee Friedlander, Irving Penn, Richard Avedon, Stephen Shore, Lewis Baltz, Otto Steinert, Bernd e Hilla Becher.

4.2. Documenta 6 (1977)

Accanto a Photokina, un'altra manifestazione tedesca ha accordato un valore inedito al medium fotografico e ha incrementato l'interesse nei confronti della storia della fotografia nella seconda metà degli anni '70: Documenta 6, che ha segnato in modo così profondo e permanente il panorama artistico dell'epoca da essere definita Klaus Honnef come “una delle più vitali e ispiranti mostre d'arte del Dopoguerra”¹⁹⁹.

La sesta edizione di Documenta, tenutasi a Kassel nel 1977, ha infatti accolto, per la prima volta nella storia della manifestazione – inaugurata nel 1955 da Arnold Bode²⁰⁰ e destinata a divenire una delle più rinomate manifestazioni internazionali d'arte europee accanto alla Biennale di Venezia – una sezione appositamente dedicata alla fotografia²⁰¹, presentata come forma d'arte autonoma. Manfred Schneckenburger, all'epoca direttore della Kölner Kunsthalle, viene eletto direttore

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 101.

¹⁹⁹ W. Schürmann, *Klaus Honnef*, Reihe Energien/Synergien 9, Walther König, Köln 2009, p. 92.

²⁰⁰ Se si desidera ripercorrere la storia di Documenta, si veda H. Kimpel, *Documenta, Mythos und Wirklichkeit*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, DuMont, Köln 1997.

²⁰¹ Cfr. W. Wiegand, *Die objektive Schwester. Ein Panorama der Fotografie auf der Documenta in Kassel*, “FAZ”, 28 giugno 1977, p. 21.

artistico di Documenta 6 e, insieme al curatore e storico dell'arte tedesco Lothar Romain, concepisce una *Medien-documenta*²⁰², nella quale le opere venissero suddivise in base al medium di appartenenza: pittura, scultura, fotografia, video, arti grafiche, libri d'artista, design utopico e performance. L'attenzione e l'indipendenza conferita a ciascun medium – anche ai più 'giovani' come fotografia, video e televisione – ha indotto alcuni studiosi della manifestazione come il tedesco Harald Kimpel a ricorrere al termine *Medialisierung*²⁰³ (medializzazione) per cogliere l'aspetto più innovativo e qualificante di Documenta 6 in rapporto alle edizioni precedenti²⁰⁴. Proprio su questo aspetto si fondavano le intenzioni di Schneckenburger che, intervistato due mesi prima dell'inaugurazione della sesta edizione, confessa di essere “convinto che questa prima presentazione dei media tecnici influenzerà in modo decisivo l'identità di questa Documenta”²⁰⁵. Nel 1977 si decide dunque di dar voce a quegli artisti che, con il proprio lavoro, hanno convalidato la tesi in base alla quale esisterebbe “un generale atteggiamento critico nei confronti dei media negli anni Settanta”: come precisa infatti Schneckenburg nel fascicolo informativo accompagnato al catalogo dell'esposizione, “dubbio e scetticismo nei confronti dell'ottimismo verso le immagini degli anni Sessanta si sono radicati in molti artisti”²⁰⁶.

La sezione consacrata alla fotografia, curata da Klaus Honnef ed Evelyn Weiss²⁰⁷ – affiancati, come si è visto, dai galleristi Ann e Jürgen Wilde, chiamati a collaborare in qualità di consulenti esterni – doveva, negli intenti dei suoi ideatori,

²⁰² D. Schwarze, *Meilensteine: Die Documenta 1 bis 12*, Siebenhaar, Berlin 2007, p. 82.

²⁰³ H. Kimpel, *Documenta. Die Überschau: fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, DuMont, Köln 2002, p. 79.

²⁰⁴ Cfr. E. Beaucamp, *Medien in der Kunst, Kunst in den Medien. Das Thema für die sechste Documenta. Gibt es heute Parallelen zwischen Kunst, Film und Foto?*, “FAZ”, 22 marzo 1976, p. 15.

²⁰⁵ G. Jappe, *Interviews mit Manfred Schneckenburger: Schwerpunkt der Ausstellung und Unterschied zur d 5*, “Kunstforum International”, n. 21, 1977, p. 46.

²⁰⁶ M. Schneckenburg, *Verunsicherung durch die Medien? Nachträgliche anmerkungen zu einem schwierigen ersten Gehversuch*, in *Documenta 6*, a c. di M. Schneckenburger, Sonderheft der Informationen, Dierichs, Kassel 1977, p. 4.

²⁰⁷ I saggi di Klaus Honnef e di Evelyn Weiss contenuti nel secondo volume del catalogo generale di Documenta, intitolato *Fotografie, Film, Video* (il primo volume è dedicato a *Malerei, Plastik, Performance*, e il terzo a *Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*), non prendono in esame questioni specifiche concernenti la sezione fotografica da loro curata (come, ad esempio, le soluzioni espositive adottate), bensì ripercorrono le principali tappe della storia del medium. Cfr. E. Weiss, *Einführung in die Abteilung Fotografie*, in *Documenta 6*, a c. di M. Schneckenburger, catalogo della mostra, Kassel, 24.06.-02.10.1977, Dierichs, Kassel 1977, pp. 7-10; K. Honnef, *Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion*, *ibidem*, pp. 11-27.

essere rivoluzionaria e concedere alla fotografia lo spazio e l'attenzione che sino a quel momento, in Europa, le erano stati negati:

Indubbiamente negli ultimi anni ci sono state numerose mostre sulla fotografia storica e contemporanea; negli Stati Uniti un museo senza una propria sezione fotografica sarebbe a malapena immaginabile. Tuttavia Documenta è la prima grande mostra sull'arte contemporanea che tematizza espressamente il settore della fotografia e la presenta con uguali diritti accanto alla pittura e alle arti grafiche. [...] Prestatori delle grandi collezioni fotografiche di tutto il mondo, incunaboli della fotografia raramente esposti, ma anche lavori ambientali del periodo più recente – che esplorano una nuova dimensione della fotografia o la impiegano per un'autoriflessione critica del medium – , contrassegnano il vasto spettro di questa sezione. [...] In Europa Documenta 6 tenta per la prima volta tanto una completa rappresentazione del medium fotografico quanto una discussione critica sulle molteplici, complesse relazioni tra i media tradizionali, obbligati alla manualità, quelli tecnici (fotografia e film) e quelli elettronici (televisione). Fotografia (e film) sono seriamente considerati come legittime espressioni artistiche e finalmente apprezzati in base alle loro prestazioni artistiche.²⁰⁸

Proprio alla luce della scarsa attenzione conferita, sino a quel momento, alla fotografia da un punto di vista storico-artistico da parte delle istituzioni museali, si avverte l'urgenza, “il bisogno di recuperare”²⁰⁹. Nel contesto delle precedenti edizioni di Documenta, la fotografia aveva sì fatto il suo ingresso all'interno della manifestazione, ma non come medium indipendente, bensì sempre e unicamente come supplemento finalizzato a documentare oppure come spiegazione, commento visivo con scopi didattici. L'edizione precedente²¹⁰, Documenta 5 (1972)²¹¹, sotto la

²⁰⁸ K. Honnef, E. Weiss, *Fotografie – Eine neue Dimension*, in *Documenta 6*, a c. di M. Schneckenburger, Sonderheft der Informationen, cit., pp. 8-11.

²⁰⁹ Evelyn Weiss parla di *Nachholbedarf*. E. Weiss, *Verhältnis von Malerei und Fotografie – Ausgangspunkt des Medienkonzeptes*, “Kunstforum International”, n. 21, 1977, p. 105.

²¹⁰ Nell'intervista a Manfred Schneckenburger nel 1977, quest'ultimo evidenzia cinque punti che differenziano Documenta 5 da Documenta 6. “Si può molto facilmente riassumere: 1. che i media tecnici entrano espressamente tematizzati e pienamente emancipati accanto ai tradizionali media come pittura, disegno, scultura, libri. Qui c'è, penso, una fondamentale svolta nei confronti delle prime Documenta; 2. che i disegni per la prima volta dal '64 costituiscono una vasta sezione; 3. che l'arte esce dal museo, [poiché] c'è un itinerario unito della scultura esterna di circa 3 km dalla Friedrichsplatz fino alla Frankfurter Straße; 4. che la pittura ha un concetto in sé concluso, in parte in corrispondenza con precisi settori della scultura; che non si cerca di ridurre la pittura a una spettacolare corrente stilistica, bensì pittura come tema della pittura, presentata in una più consapevole e più accentuata elusione di categorie stilistiche; 5. il catalogo non sarà un'opera ricordo [Erinnerungswerk] degli artisti che vengono esposti con [...] liste delle mostre e liste biografiche, bensì cerca di mantenersi il più fedele possibile alla mostra e, per ogni immagine, di fornire una

direzione di Harald Szeemann²¹² e dedicata al tema *Befragung der Realität – Bildwelten heute*, ovvero al tema della percezione e interrogazione della realtà attraverso l'arte, può essere considerata una prima apertura, una sorta di “preludio”²¹³ a quello che sarà il grande successo della fotografia sancito da Documenta 6. Documenta 5 presentava infatti una serie di lavori fotografici come opere indipendenti: nella sezione *Idee + Idee/Licht* (Idea + idea/luce) – a cui, non a caso, ha collaborato Klaus Honnef, futuro responsabile della sezione fotografica di Documenta 6 – erano esposte, tra le altre, le opere dei fotografi Bernd e Hilla Becher, in assoluta autonomia da fini didattici o di documentazione di altre opere. Nonostante questa prima apertura, il coinvolgimento della fotografia come medium autonomo è tuttavia, nel bilancio complessivo, perlopiù timido e contenuto, come dimostra, del resto, il richiamo alla fotografia ancora in stretta relazione alla pittura nella sezione dedicata al fotorealismo.

Soltanto con Documenta 6 – e in concomitanza con una serie di mostre fotografiche allestite in quegli anni in musei e gallerie – ha luogo quella che è stata definita “una definitiva riabilitazione della fotografia”²¹⁴, e si conferisce a quest'ultima il carattere di disciplina artistica autonoma che sino ad allora le era stato precluso. Forse anche a causa di questo mancato riconoscimento ufficiale sino al 1977, gli organizzatori della sezione fotografica devono prendere atto di una generale disinformazione, da parte del pubblico, nei confronti della storia della fotografia e dei suoi principali protagonisti. Per tal motivo, in opposizione alle altre sezioni organizzate a Documenta 6, perlopiù incentrate sulla produzione artistica

più o meno dettagliata descrizione, analisi o interpretazione del lavoro di Documenta. Esso raggiunge così una grandissima identità con la mostra. G. Jappe, *Interviews mit Manfred Schneckenburger: Schwerpunkt der Ausstellung und Unterschied zur d 5*, cit., p. 49.

²¹¹ Cfr. *Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute*, a c. di Szeemann H., catalogo della mostra, Kassel, 30.06.-08.10.1972, Verlag Documenta, Kassel 1972.

²¹² È la prima edizione di Documenta a non essere sotto la direzione di Arnold Bode, fondatore di Documenta e curatore, pittore, designer e architetto di fama internazionale. Per un approfondimento sulla personalità e l'attività di Harald Szeemann, si veda, per esempio, H.-J. Müller, *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2006.

²¹³ Il termine tedesco che viene impiegato è *Vorspiel*, D. Schwarze, *Meilensteine: Die Documenta 1 bis 12*, cit., p. 69.

²¹⁴ L'editore e caporedattore di “Kunstforum International”, Dieter Bechtloff, parla di “eine echte Rehabilitation” nel numero della rivista espressamente dedicato a Documenta 6; numero che concludeva la serie *150 Jahre Fotografie* (150 anni di fotografia), curata da Klaus Honnef e comprendente i numeri 16, 18 e 22. *150 Jahre Fotografie III/Fotografie auf der Documenta 6*, a c. di K. Honnef, “Kunstforum International”, n. 22, 1977, p. 4.

contemporanea, in quella fotografica si decide di ripercorrere sia le fasi storiche del medium (dal 1839 al 1940) che i suoi sviluppi più recenti²¹⁵ (ai quali è assegnato uno spazio quantitativamente più limitato), senza tuttavia dar vita a una mera storia della fotografia impostata cronologicamente. La sezione propone piuttosto, riprendendo le parole stesse di Honnef e di Weiss, “una tipologia della fotografia che abbraccia tanto le fotografie documentarie del XIX secolo quanto gli usi concettuali della fotografia negli ultimi anni, e che implica una tensione dialettica con la pittura contemporanea”²¹⁶.

Per rappresentare il vasto spettro di possibilità esplorate dalla fotografia nel corso di più di un secolo, i due curatori scelgono di accorpare le opere in quattro categorie: una prima categoria appositamente dedicata ai pionieri del mezzo fotografico; una seconda suddivisa in gruppi tematici (ritratto, moda e società, paesaggio, città e architettura, industria e tecnica, guerra); una terza strutturata in base ai differenti metodi fotografici implicati (reportage, inventario sistematico, rappresentazione comparativa); e infine una quarta comprendente autori contemporanei che hanno maturato una riflessione critica sul medium²¹⁷. Alcuni

²¹⁵ L'elenco completo, in ordine alfabetico, dei fotografi selezionati riporta i seguenti nomi: Berenice Abbott, Mac Adams, Robert Adamson, Ottmar Anschütz, Diane Arbus, David Askevold, Eugène Atget, Eduard Denis Baldus, Monika Baumgartl, Hippolyte Bayard, Sir Cecil Beaton, Bernd e Hilla Becher, Bill Beckley, E.J. Bellocq, Werner Bischof, August e Louis Bisson, Karl Blossfeldt, Bernahrd J. Blume, Christian Boltanski, John e Alfred Boole, Margaret Bourke-White, Mathew B. Brady, Brassai, George Hendrik Breitner, Heinz Breloh, Julia Margaret Cameron, Robert Capa, Etienne Carjat, Lewis Carrol, James Collins, Edward Curtis, Louis J.M. Daguerre, Ger Dekkers, Henry Ph. Delamotte, Braco Dimitrijevic, Henri Dixon, Davis Douglas Duncan, Ger van Elk, Hugo Erfurth, Walker Evans, Arthur Felling (Weegee), Hans-Peter Feldmann, Roger Fenton, Robert Frank, Gisèle Freund, Lee Friedlander, Hamish Fulton, Alexander Gardner, Arnold Genthe, Gilbert & George, Baron Wilhelm von Gloeden, Philippe Halsmann, Lady Hawarden, John Hiliard, Lewis W. Hine, David Hockney, Horst P. Horst, George Hoyningen-Huene, Frances B. Johnston, André Kertesz, Jürgen Klauke, Christof Kohlhöfer, Joseph Kosuth, Les Krims, Germaine Krull, Dorothea Lange, Russel Lee, Jean Le Gac, Gustave Le Gray, Barbara e Michael Leisgen, Les Levine, Urs Lüthi, George Platt Lynes, Felix H. Man, Werner Mantz, Robert Mapplethorpe, Gordon Matta-Clark, Donald McCullin, Anette Messenger, Borg Mesch, Baron Adolphe de Meyer, Duane Michals, Alphonse M. Mucha, Ugo Mulas, Eadweard Muybridge, Gaspar-Felix T. Nadar, Charles Nègre, Joseph Nicéphore Niépce, Gabriele e Helmut Nothhelfer, Giulio Paolini, Gordon Parks, Hilmar Pabel, Man Ray, Tony Ray-Jones, Albert Renger-Patzsch, Jacob A. Rijs, Klaus Rinke, Alexander Rodschenko, Peter Roehr, Arthur Rothstein, Lucas Samaras, Erich Solomon, August Sander, Sarkis, Heinz Schubert, Friedrich Seidenstücker, Ben Shahn, Charles Sheeler, Stephen Shore, Katharina Sieverding, Neal Slavin, Alan Sonfist, Eve Sonneman, Edward J. Steichen, Alfred Stieglitz, Sir Benjamin Stone, Paul Strand, Liselotte Strelow, Josef Sudek, Timoty H. O'Sullivan, William Henry Fox Talbot, Deborah Tuberville, Wolfgang Weber, Roger Welch, Peter Weller, Michele Zaza, Heinrich Zille. Cfr. *150 Jahre Fotografie*, a c. di K. Honnef, edizione estesa di “Kunstforum International” (150 Jahre Fotografie III/Fotografie auf der Documenta 6), n. 22, 1977, p. 400.

²¹⁶ K. Honnef, E. Weiss, *Fotografie – Eine neue Dimension*, in *Documenta 6*, a c. di M. Schneckenburger, cit., p. 8.

²¹⁷ Cfr. *150 Jahre Fotografie*, a c. di K. Honnef, edizione estesa di “Kunstforum International” (150 Jahre Fotografie III – Fotografie auf der Documenta 6), n. 22, 1977.

fotografi sono stati tuttavia volontariamente esclusi – come i protagonisti della fotografia sperimentale del Bauhaus –, in quanto i curatori hanno voluto tralasciare le fotografie realizzate senza l'apparecchio fotografico²¹⁸ (si pensi ai fotogrammi di Moholy-Nagy o ai rayogrammi di Man Ray). In altri casi, invece, le omissioni sono state dettate da fattori esterni: alcune scelte sono infatti determinate dalla disponibilità delle opere e dalla prontezza di istituzioni pubbliche e private a concedere il prestito. Per quanto concerne la qualità del materiale esposto, si trattava principalmente di copie *vintage*, in alcuni casi di ristampe appositamente realizzate dai prestatori per l'esposizione e, più raramente, di pezzi originali come dagherrotipi²¹⁹.

A causa degli spazi limitati, la sezione fotografica di Documenta 6 è stata scissa in due parti e allestita in due luoghi differenti: la fotografia storica è stata esposta nel Fridericianum, all'interno di una galleria nel mezzanino, mentre la fotografia contemporanea è stata presentata nella Neue Galerie. Se il Fridericianum offriva un luogo espositivo conforme alla retrospettiva, che ben si sposava con il proprio contesto, nella Neue Galerie, invece, a causa delle pareti con pannelli di legno marroni, alle quali non era stato possibile apportare alcuna modifica, la presentazione delle opere contemporanee risultava poco congruente con l'ambiente circostante. Forse anche per questo motivo, la sezione fotografica di Documenta 6 ha acceso dibattiti e sollevato numerose polemiche. Una in particolare, proveniente dal fotografo tedesco Horst Wackenbarth, che aveva studiato alla Kunsthochschule di Kassel, è estremamente pungente e recita quanto segue:

Documenta 6 ha inaugurato e, visitando l'esposizione, mi sono reso conto che occuparsi a fondo della fotografia in modo specificamente artistico-teoretico nel contesto di Documenta non vale assolutamente la pena. No, no, e ancora no! Qui si presenta un terribile, confuso disordine di un'imponente qualità classico-fotografica senza alcun contesto e intervento didattico. [...] Si tratta di una colossale porcheria. La sezione fotografica non può essere osservata separatamente dal contesto complessivo dell'esposizione, ed eccetto la scultura all'esterno [...], il tutto è molto triste. La

²¹⁸ M. Murkowski, *Documenta 6 – Abteilung Fotografie*, tesi di laurea, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, a.a. 2006-2007, Grin Verlag, München 2007, p. 4.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 5.

sezione fotografica [...] mostra che non c'è, e non c'è stato, alcun progetto per Documenta 6, solo inutili tentativi di legittimazione, speculative relazioni pubbliche, e l'accordo con grandi nomi. In fondo, dove sta la differenza con la fiera dell'auto o con Photokina? [...] L'impresa è insensata per la fotografia e per i fotografi, utile per il profilo e la cassa dei galleristi e curatori. Si fa strada il sospetto che in questa occasione si tratti, in fin dei conti, di sollevare o stabilizzare i prezzi delle stampe e il grosso potenziale dei fotografi amatoriali come nuovi [...] visitatori e acquirenti. [...] Nella sezione fotografica sono affisse molte immagini in stretti corridoi, una vicino all'altra. Questa è una caratteristica tipica delle fiere. [...] Chi conosce la letteratura fotografica, ne approfitta comunque, perché la mostra è vasta, il materiale delle stampe originale ed eccellente. Chi non conosce la letteratura fotografica, è spacciato. [...] Per la ricezione di questi lavori è necessario padroneggiare il materiale e formularlo in modo didattico, se si vogliono raggiungere i visitatori inesperti del museo.²²⁰

L'impressione che ha dovuto destare all'epoca la sezione fotografica, come si può notare anche dai ricordi di Wackerbarth, è stata senz'altro quella di uno scompenso tra l'eccesso di opere mostrate, da una parte, e la mancanza di materiale didattico che fornisse una guida per orientarsi o una chiave di lettura per approcciarsi alle opere, dall'altra; mancanza alla quale il visitatore interessato poteva sopperire soltanto acquistando il dispendioso catalogo della mostra, che comunque, a causa dell'elevata quantità di opere, non poteva avere alcuna pretesa di esaustività²²¹. A questo si aggiungeva l'aggravante della disposizione delle immagini, il cui ordine non era facilmente comprensibile, provocando un generale senso di confusione nei visitatori. Lo stesso Honnef, trent'anni dopo, si trova a confessare riguardo alla mostra da lui curata a Documenta 6, facendo autocritica: "troppo scoordinata, troppe cose"²²². La mancanza di una mediazione didattica all'interno della sezione fotografica lascia forse anche presupporre una certa "insicurezza"²²³ da parte dei due curatori: nonostante il crescente interesse nei

²²⁰ H. Wackerbarth, *Kunst und Medien. Materialien zur Documenta 6*, Stadtzeitung und Verlag, Kassel 1977, pp. 158-160.

²²¹ Anche per sopperire a tale mancanza, "Kunstforum International" dedica due numeri speciali (21 e 22) a Documenta 6, contenenti un ampio apparato iconografico e testi di approfondimento.

²²² Klaus Honnef in conversazione con Mireille Murkowski, in M. Murkowski, *Documenta 6 – Abteilung Fotografie*, cit., p. 6.

²²³ M. Murkowski, *Documenta 6 – Abteilung Fotografie*, cit., p. 7.

confronti del medium fotografico, ciò rivelava una conoscenza della fotografia come oggetto di studio ancora ridotta, un campo d'indagine perlopiù ancora inesplorato. Ma a prescindere dai limiti che, nel corso degli anni, sono stati via via messi in luce e talvolta criticati con veemenza, non ci si può esimere dal riconoscere alla sezione fotografica allestita a Documenta 6 il grande e indiscusso merito di aver contribuito al riconoscimento del medium fotografico come forma d'arte autonoma degna di accedere alla sfera museale e di aver fatto della fotografia un oggetto di studio, di analisi e di riflessione critica anche in Germania.

5. La critica militante: Klaus Honnef e il concetto di *Autorenfotografie*

La personalità di Klaus Honnef, come già abbiamo avuto modo di constatare, gioca un ruolo decisivo in quel fenomeno di generale riconoscimento della fotografia come forma d'arte indipendente nella Germania degli anni Settanta, in particolare grazie al suo coinvolgimento, in qualità di curatore insieme a Evelyn Weiss, della sezione fotografica allestita a Documenta 6 nel 1977. Non è tuttavia soltanto la sua partecipazione alla sesta edizione della manifestazione d'arte di Kassel a segnare profondamente il panorama fotografico tedesco dell'epoca: Honnef prende inoltre parte al dibattito intorno alle questioni teoriche della fotografia, soprattutto quelle concernenti la tendenza fotografica documentaria, divenendone, per così dire, il critico militante per antonomasia²²⁴.

Alla fine degli anni Sessanta, dopo gli esordi come giornalista e critico cinematografico²²⁵, Honnef inizia a occuparsi dell'organizzazione di mostre d'arte nel Zentrum für aktuelle Kunst ad Aachen²²⁶, per poi passare, nel 1970, alla

²²⁴ Bernd Becher avrebbe giocato un ruolo chiave, in qualità di mentore, per Klaus Honnef, come ricorda il critico stesso nell'intervista pubblicata in "Kunstforum International" nel 2004: "Bernd Becher mi ha introdotto nei contesti della fotografia. Devo a lui le mie prime conoscenze e visioni. Mi ha fatto conoscere sia l'opera di August Sander che quella di Renger-Patzsch". K. Honnef, *Die Intensität der Malerei wider die Glitzerhafte Fotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 171, luglio-agosto 2004, p. 146.

²²⁵ Per un approfondimento sulla sua attività di giornalista, critico d'arte e curatore, si veda anche W. Schürmann, *Klaus Honnef*, Reihe Energien/Synergien 9, cit.

²²⁶ Tra le mostre personali di artisti tedeschi organizzate da Honnef in quegli anni, si ricordano quelle di Gerhard Richter, Lawrence Weiner, Peter Brünning, Rupprecht Geiger, Winfried Gaul, Jan Dibbets, Günter

direzione della Westfälischer Kunstverein di Münster²²⁷, istituzione che, sotto la guida del critico tedesco, si delinea in quegli anni come una delle più importanti piattaforme per l'esposizione dell'arte più all'avanguardia. Nel 1972 Honnef, come si è poco sopra accennato, riceve da Harald Szeemann l'incarico di organizzare insieme all'artista e gallerista Konrad Fischer²²⁸ la sezione *Idee + Idee/Licht* a Documenta 5, sezione nella quale saranno esposti anche alcuni lavori dei fotografi Bernd e Hilla Becher. Di estrema rilevanza ai fini del nostro studio è la chiamata di Honnef nel 1974 al Rheinisches Landesmuseum di Bonn (l'allora capitale della Bundesrepublik Deutschland), dove sarà dapprima responsabile della sezione mostre temporanee e, dal 1994 al 1999, responsabile dell'intera sezione fotografica.

Le mostre curate da Honnef nel corso della sua lunga carriera, in molteplici musei di differenti paesi, sono oggi ormai difficilmente quantificabili²²⁹, ma sappiamo con certezza che tra le numerose mostre fotografiche organizzate al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, molte erano finalizzate a esporre opere fotografiche (sia classiche che contemporanee), contribuendo a far diventare il critico tedesco “un'autorità in materia di fotografia, [...] dotato dell'etichetta di specialista”²³⁰. Soltanto nell'arco di tempo preso in esame da questa dissertazione, si ricordano, le grandi mostre dedicate a maestri della fotografia documentaria come Heinrich Zille²³¹, Bernd e Hilla Becher²³², Karl Blossfeldt²³³, Albert Renger-Patzsch²³⁴, Gisèle Freund²³⁵, Germaine Krull²³⁶, Werner Mantz²³⁷ e Eugène

Uecker, Adolf Luther e Daniel Spoerri. Cfr. *Nichts als Kunst...Schriften zur Kunst und Fotografie*, a c. di Honnef-Harling G., Thomas K., DuMont, Köln 1997, p. 8.

²²⁷ *Ibidem*, p. 9.

²²⁸ Per un approfondimento sulla collezione di Konrad Fischer e la sua attività di gallerista, si veda *Mit der Möglichkeit gesehen zu werden. Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung*, a c. di Meschede F., De Werd G., catalogo della mostra, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 15.05.–12.10.2010, Museum Kurhaus, Kleve, 14.11.2010–20.03.2011, Richter, Düsseldorf 2010.

²²⁹ “Quante mostre ha fatto, non lo sa, solo nel Rheinisches Landesmuseum di Bonn sono state 300”, *Nichts als Kunst...Schriften zur Kunst und Fotografie*, a c. di Honnef-Harling G., cit., p. 10.

²³⁰ *Ibidem*, p. 9.

²³¹ Cfr. *Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910*, (Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 30.09.–02.11.1975), Schirmer/Mosel, München 1975.

²³² Cfr. *Bernd und Hilla Becher. Fotografien 1957-1975*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 07.11.–07.12.1975, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1975.

²³³ Cfr. *Karl Blossfeldt. Fotografien 1900–1932*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 19.05.–20.06.1976, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1976.

²³⁴ Cfr. *Albert Renger-Patzsch. Industrielandschaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt. Fotografien 1925-1960*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 14.01.–13.02.1977, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

²³⁵ Cfr. *Gisèle Freund. Fotografien 1932-1977*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches

Atget²³⁸, tutte accompagnate da un catalogo dal caratteristico formato quadrato contenente un saggio introduttivo redatto da Honnef. Sarà proprio la fama raggiunta in quegli anni a Bonn²³⁹ e la sua reputazione come uno dei maggiori esperti e conoscitori del medium fotografico (oltre che del panorama artistico contemporaneo) a far sì che egli venga designato curatore della sezione fotografica a Documenta 6 nel 1977.

Sarà due anni dopo, nel 1979, che Honnef organizzerà insieme a Wilhelm Schürmann al Rhenisches Landesmuseum di Bonn una delle mostre fotografiche che più hanno segnato più rilevanti ai fini di questo studio incentrato sulla fotografia documentaria tedesca degli anni Sessanta e Settanta, ovvero la mostra *In Deutschland – Aspekte gewärtiger Dokumentarfotografie* (In Germania – Aspetti della fotografia documentaria contemporanea) che, come vedremo più avanti²⁴⁰, giocherà un ruolo di primo piano nel presentare e promuovere il lavoro dei Nuovi documentaristi tedeschi.

Il catalogo della mostra contiene il saggio introduttivo di Klaus Honnef, dal titolo *Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer Ansicht über die Fotografie* (Arriva il fotografo-autore. Materiali e pensieri per una nuova idea sulla fotografia), nel quale il critico formula per la prima volta il suo concetto di *Autorenfotografie* (fotografia degli autori) per definire il lavoro dei documentaristi presentati a Bonn. Il saggio sarà ripubblicato l'anno successivo, nel 1980, nel

Landesmuseum, Bonn, 07.05.–19.06.1977, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

²³⁶ Cfr. *Germaine Krull. Fotografien 1922-1966*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rhenisches Landesmuseum, Bonn, 10.11.–04.12.1977, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

²³⁷ Cfr. *Werner Mantz. Fotografien 1926-1938*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rhenisches Landesmuseum, Bonn, 27.07.–27.08.1978, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1978.

²³⁸ Cfr. *Eugène Atget. Das alte Paris*, catalogo della mostra, Rhenisches Landesmuseum, Bonn, 30.08.–01.10.1978, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1978; Puttnies H.G., *Die Atget-Legende. Die Surrealisten, Walter Benjamin und der zweifelhafte Nachruhm eines Altstadt-Fotografen. Zur Ausstellung in Bonn*, "FAZ", 29 settembre 1978, p. 23.

²³⁹ Proprio a Bonn, Klaus Honnef curerà nel 1997, insieme a Rolf Sachsse, una monumentale mostra che presentava la fotografia tedesca prodotta nell'arco di un secolo (1870-1970). Cfr. *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, a c. di Honnef K., Sachsse R., catalogo della mostra, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 07.05.–24.08.1997, DuMont, Köln 1997. Altrettanto memorabile e di enorme proporzioni sarà la mostra curata da Honnef e dalla moglie Gabriele Honnef-Harling nel 2004, dedicata alla fotografia tedesca del XX secolo: *Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert*, a c. di Honnef K., Honnef-Harling G., catalogo della mostra, Galerie der Hauptstadt, Prag, 18.06.–28.09.2003, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 19.11.2003–16.02.2004, Moskauer Haus der Fotografie, Moskow, 15.03.–15.04.2004, Museum Bochum, 08.05.–24.06.2004, Edition Braus, Berlin 2003.

²⁴⁰ Cfr. *infra*, Parte prima, I.6.1.

numero 41 della rivista “Kunstforum International” (dedicato al tema *Dokumentarfotografie*) con un titolo leggermente modificato: *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie* (Il momento soggettivo nella fotografia documentaria. Materiali e pensieri per una nuova idea sulla fotografia)²⁴¹.

Il saggio di Honnef, sul quale attualmente non esistono studi bibliografici, si configura come uno dei maggiori contributi teorici al dibattito sulla fotografia documentaria della fine degli anni Settanta, pertanto si è qui deciso di prenderne in esame gli aspetti più rilevanti per il nostro discorso.

Prendendo le mosse dall’articolo *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la Caméra-Style* (1948) del critico francese Alexandre Astruc e dalla cosiddetta *Teoria o politica degli autori*²⁴² – promossa negli anni ’50 dai giovani critici francesi Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer –, Honnef estende anche al campo della fotografia l’idea in base alla quale la produzione cinematografica di un regista sarebbe contrassegnata da uno stile personale e da una visione soggettiva, rintracciabili in tutti i suoi film. Con l’espressione *Autorenfotograf* (fotografo-autore), Honnef intende quindi definire un fotografo incline all’uso di una specifica e ricorrente estetica fotografica nel proprio lavoro. Mentre la teoria cinematografica aveva ormai da tempo riflettuto sulla ricorrenza di una visione soggettiva nei film di alcuni cineasti, considerati perciò alla stregua di veri e propri autori, “la questione delle qualità autoriali dei lavori fotografici non [era] ancora stata sollevata da nessuno”²⁴³.

È appunto Klaus Honnef che si fa carico, per la prima volta, di definire in termini di ‘autore’ fotografi documentaristi come Lewis Hine, Eugène Atget, Heinrich Zille, Albert Renger-Patzsch, August Sander, Walker Evans, Michael Schmidt, Wilhelm Schürmann e Thomas Struth. Nonostante le differenze che intercorrono tra

²⁴¹ Cfr. K. Honnef, *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, “Kunstforum International”, n. 41, 1980, pp. 210-229.

²⁴² Klaus Honnef era ben informato sulla teoria cinematografica, in quanto nei primi anni della propria carriera era stato attivo, oltre che come critico d’arte, anche come giornalista e critico cinematografico e teatrale per riviste come “Aachener Nachrichten”, “Kölnische Rundschau”, “Düsseldorfer Nachrichten”, “Reiterrevue”, “Pferd und Reiter”. Cfr. la dettagliata bibliografia presente sul sito personale di Honnef: <http://www.klaushonnef.de>

²⁴³ K. Honnef, *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, cit., p. 221.

questi autori – i cui intenti oscillano tra la protesta, la descrizione della realtà e i propositi enciclopedici –, ad accomunarli sarebbe, secondo Honnef, la volontà di restituire nelle loro opere una visione stilisticamente connotata, strettamente riconoscibile: le loro immagini rivelerebbero “una chiara presa di posizione nei confronti della realtà e, talvolta, come nell’opera di Atget o di Sander, una persistente visione della realtà”²⁴⁴.

Ecco dunque emergere la complessità e l’ambiguità di quella peculiare tendenza documentaria che è oggetto di questo nostro studio; ambiguità che Honnef non ha esitato a mettere in luce. I *fotografi-autori* di cui parla il critico tedesco immortalano infatti una realtà che, se da un lato “è autentica perché si regge saldamente ai principi documentari della fotografia”²⁴⁵ (oggettività, autenticità, fedeltà alla realtà), dall’altro, essa è subordinata a una chiara presa di posizione da parte di questi autori che filtrano, selezionano, rielaborano, commentano la realtà circostante alla luce di punto di vista strettamente singolare. La fotografia degli autori (*Autorenfotografie*) troverebbe, secondo Honnef, il suo definitivo successo dopo la Seconda guerra mondiale, come dimostra il lavoro dei documentaristi tedeschi degli anni Settanta presentati nella mostra *In Deutschland* e successivamente selezionati per il numero 41 di “Kunstforum International”.

Nella lettera che Honnef scrive a uno di questi giovani documentaristi, Martin Manz, il critico tedesco insiste proprio sull’aspetto apparentemente contraddittorio delle fotografie di Manz, su quella spiazzante coesistenza di registrazione oggettiva del proprio ambiente, da un lato, e presa di posizione nei confronti di quel brano di realtà che egli intende di documentare:

All’inizio ho creduto che le tue foto fossero ‘documentarie’. In realtà, esse lo sono solo in un senso del tutto specifico. Ancora meno documentano le circostanze fenomeniche di una realtà storica. Il loro punto fondamentale risiede piuttosto nella tua relazione personale con questa realtà. Tu documenti il tuo dolore individuale, in modo che diventi riconoscibile il fatto che in esso non sia affatto questione di un problema individuale. Si nota nelle tue foto la soggettività e l’emozionalità con le

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 224.

²⁴⁵ *Ibidem*.

quali percepisci i tuoi oggetti – ed è bene così, proprio in un medium che, secondo l'opinione corrente, è una riproduzione 'oggettiva' dell'evento".²⁴⁶

Si deduce dalle riflessioni di Honnef sulla fotografia documentaria 'd'autore' un concetto non molto dissimile, come si è accennato in precedenza, da quello di 'stile documentario' introdotto da Walker Evans negli anni '30; l'idea, cioè, di una riproduzione precisa, diretta, oggettiva della realtà, priva di orpelli e di qualsiasi artificio, ma che tuttavia è frutto di scelte stilistiche da parte del suo autore. Proprio come nelle fotografie di Martin Manz, la compresenza di questi due fattori diametralmente opposti si lascia ravvisare anche nel lavoro di altri fotografi-autori che documentano l'ambiente con il quale si trovano quotidianamente a contatto, come Wilhelm Schürmann, Wilmar Koenig, Michael Schmidt, Thomas Struth, Hans Martin-Künsters, Heinrich Riebesehl e Candida Höfer. L'aspetto che contrassegna il loro lavoro consisterebbe, secondo Klaus Honnef, oltre che nell'evidente riconoscibilità stilistica, proprio in questa commistione, in questo singolare incontro tra la fedele documentazione di fatti, ambienti, individui, circostanze, da un lato, e quello che Honnef definisce "un momento soggettivo", una visione e un'espressione del tutto personali che il fotografo infonde alle sue immagini: "proprio di questo si tratta nella fotografia documentaria contemporanea, che nel contempo può essere una fotografia d'autore per antonomasia"²⁴⁷.

6. Le mostre cardinali

6.1. *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (1979)

Nel contesto di questa indagine sulla fotografia documentaria nel panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta, è necessario prendere in esame due mostre di primaria importanza, entrambe presentate al pubblico nel 1979: *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* e *Film und Foto der*

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 225.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 227.

zwanziger Jahre. Poiché la prima si è focalizzata sull'eposizione della fotografia documentaria contemporanea nella Germania Ovest, e la seconda (una ricostruzione dell'omonima mostra tenutasi a Stuttgart nel 1929) ha esposto i capolavori del cinema e della fotografia moderni degli anni Venti, le due mostre rappresentano due casi studio imprescindibili per questo lavoro finalizzato, da un lato, ad analizzare l'opera dei Nuovi Documentaristi tedeschi nel periodo 1959-1980, e dall'altro, a sondare, in quello stesso arco cronologico, la ricezione della fotografia della *Neue Sachlichkeit*.

La mostra collettiva *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (che inizialmente si era pensato di intitolare *Schauplatz Deutschland*²⁴⁸), curata da Klaus Honnef e Wilhelm Schürmann, è stata ospitata al Rheinisches Landesmuseum di Bonn dal 23 giugno al 29 luglio 1979, proprio l'anno in cui la BRD festeggiava il suo trentesimo anno di vita. Honnef, responsabile della sezione mostre temporanee presso quello stesso museo dal 1974, aveva già avuto modo di organizzare, come già si è accennato, importanti mostre monografiche nell'allora capitale della Repubblica Federale, come quelle dedicate a Bernd e Hilla Becher (1975), Karl Blossfeldt (1976) e Albert Renger-Patzsch (1977)²⁴⁹, delineando nell'offerta espositiva del museo un evidente orientamento verso la tendenza fotografica documentaria. L'altro curatore della mostra accanto a Honnef era Wilhelm Schürmann, che aveva fondato una galleria fotografica ad Aachen con Rudolf Kicken nel 1974, ed era inoltre docente di fotografia e fotografo egli stesso. Alcune delle sue opere saranno presentate alla mostra *In Deutschland* e una selezione del suo lavoro sarà pubblicata nel 1979, quasi in concomitanza con la mostra di Bonn, nel volume intitolato *Fotografien*²⁵⁰, con un'introduzione di Klaus Honnef.

²⁴⁸ K. Honnef, *Wilhelm war nicht amüsiert darüber. Ein Gespräch zum 70. Geburtstag über die Ausstellung In Deutschland*, in *Frame #3, 3. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Photographie*, a c. di Komenda A., Schaden C., Steidl, Göttingen 2010, p. 195.

²⁴⁹ Cfr. *Der fixierte Blick. Deutschland und das Rheinland im Fokus der Fotografie. Die fotografische Sammlungen im Rheinischen Landesmuseum Bonn*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen, 03.11.1996–19.01.1997, Rheinland-Verlag, Köln 1996, p. 16.

²⁵⁰ *Wilhelm Schürmann. Fotografien*, Rheinland Verlag, Köln 1979.

Il testo contenuto nel catalogo della mostra di Bonn, redatto da Honnef²⁵¹, aveva un vero e proprio valore programmatico che si è poi esteso all'intera concezione della mostra; concezione illustrata dal critico stesso in una lettera da lui indirizzata alla fotografa Tata Ronkholz, allieva di Bernd Becher e protagonista della mostra insieme agli altri colleghi documentaristi. Nella lettera, datata 1 marzo 1979, Honnef spiega molto dettagliatamente il suo progetto curatoriale:

1. Essa [*scil.*: la mostra] intende esprimere in modo nuovo il concetto di “fotografia documentaria”. Questa nuova versione trova la sua controparte nella forma “sovraestetizzata” [überästhetisierten] della fotografia documentaria americana, specialmente quella che è stata diffusa da John Szarkowski e dal Museum of Modern Art. Essa cerca di sviluppare la nuova versione del concetto documentario in fotografia a partire dal fatto che ogni interpretazione della singola immagine fotografica, per così dire, inevitabilmente deve condurre a un risultato “estetico”, la cui struttura formale, in un certo senso, si mette sopra la realtà e la comanda secondo le sue “leggi”. Per questo motivo, cerco anche di fornire la prova che l'autorialità di un fotografo non si riflette nella singola immagine, bensì diventa evidente solo in una serie di immagini. Quest'idea si basa, a grandi linee, sulla “Teoria degli Autori” dell'allora giovane cinema francese.

2. Allo stesso tempo, la mostra deve anche [...] limitarsi a temi tipicamente tedeschi. [...] La mostra deve costituire uno specchio certo dell'attuale situazione della Repubblica Federale tedesca, tuttavia, non tanto per decantare una componente nazionalistica, piuttosto per riallacciarsi, nella scelta dei temi, a una tradizione fotografica senza dubbio presente in Germania.²⁵²

Negli intenti di Honnef doveva dunque essere presentata al pubblico una fotografia d'autore che riflettesse la situazione contemporanea nella BRD, senza trucco o abbellimenti, in modo diretto, come si conviene alla fotografia documentaria. Nella scelta degli autori, Honnef si è avvalso dei suggerimenti di

²⁵¹ K. Honnef, *Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, cit., pp. 8-32.

²⁵² Lettera di Klaus Honnef a Tata Ronkholz 1.03.1979, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln, cit. in C. Schaden, “Denken wird nicht überflüssig, sondern notwendig”. *Anmerkungen zur epochalen Photoausstellung In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie (1979)*, in *Frame #3, 3. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Photographie*, a c. di Komenda A., Schaden C., cit., p. 182.

Wilhelm Schürmann²⁵³, il quale avrebbe consegnato al critico una lista con undici nomi di fotografi (tra i quali figurava Schürmann stesso), ciascuno rappresentato con 25 opere: Michael Schmidt, Gabriele e Helmut Nothhelfer, Martin Manz, Wilmar Koenig, Ulrich Görlich, Johannes Bönsel, Heinrich Riebesehl, Hartmut Neubauer, Hans-Martin Küsters. In seguito al rifiuto dei Nothhelfer, si sarebbe deciso di accogliere la proposta di Bernd Becher – che dal 1976 era docente del corso di fotografia all'Accademia di Düsseldorf – di far partecipare alla mostra di Bonn quattro suoi promettenti studenti: Candida Höfer, Axel Hütte, Tata Ronkholz e Thomas Struth²⁵⁴.

In occasione dell'inaugurazione della mostra, il 23 giugno l'evento viene prontamente pubblicizzato dall'emittente radio Südwestfunk, che ne riconosce il grande merito di aver offerto, per la prima volta, un panorama della fotografia di tendenza documentaria finalizzata a restituire un ritratto sobrio e veriterio della Germania Ovest di quegli anni:

Tema dei 13 fotografi, le cui immagini si possono vedere al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, è la Germania. Tutte le fotografie sono nate negli ultimi due, tre anni. Esse non delineano un ritratto completo del nostro paese, questo non è il loro intento. Gli autori delle immagini vogliono immortalare lo stato di cose. [...] I fotografi non si ritengono dei fotoreporter. Tuttavia il risultato ha l'effetto di un reportage, perché non è la singola immagine a fare la dichiarazione, bensì la serie di immagini innalza ciò che è casuale di un soggetto a esemplare e universalmente valido. Ciò vale, per esempio, per gli studi dell'influsso ambientale di Michael Schmidt e Wilmar Koenig. Essi fotografano persone nell'ambiente del loro posto di lavoro o nel loro appartamento. E Wilhelm Schürmann, uno dei promotori della mostra, rivolge il suo interesse ai peccati di un'architettura sconosciuta, alle facciate senza volto e ai monotoni paesaggi residenziali. Questi e gli altri fotografi di questa

²⁵³ Klaus Honnef riconosce anche il ruolo giocato da Schürmann nella nascita della mostra: "l'idea [scil.: della mostra] è maturata innanzitutto tramite i nostri contatti e le nostre discussioni". K. Honnef, *Wilhelm war nicht amüsiert darüber. Ein Gespräch zum 70. Geburtstag über die Ausstellung* In Deutschland, cit., p. 194.

²⁵⁴ Nell'intervista di Christoph Schaden, Honnef ricorda: "Un giorno mi chiamò Bernd Becher e disse: "Ho sentito che hai in mente una mostra con giovani fotografi tedeschi. Ho un paio di buoni allievi che sono così avanti che possono essere esibiti. Persone piacevoli. Te le posso mandare una volta?". Poi passarono da me Tata Ronkholz, Candida Höfer, Axel Hütte e Thomas Struth e mostrarono i loro lavori. Mi lasciarono senza fiato, e promisero loro una partecipazione. Wilhelm non era allettato dall'idea, ma con *In Deutschland* cominciò la carriera internazionale della Scuola becheriana". K. Honnef, *Wilhelm war nicht amüsiert darüber. Ein Gespräch zum 70. Geburtstag über die Ausstellung* In Deutschland, cit., p. 196.

mostra danno un'idea generale di grande effetto dello stato della fotografia artistica di tendenza documentaria nella Bundesrepublik. [...] La mostra a Bonn è il primo tentativo nella Bunderepublik di dare alla fotografia documentaria tedesca l'occasione di una posizione.²⁵⁵

Anche la Norddeutscher Rundfunk riserva uno spazio alla mostra curata da Honnef in una trasmissione serale del 14 luglio in cui due *speaker* discutono della giovane fotografia documentaria presentata a Bonn e del suo stretto legame con la fotografia *sachlich* degli anni Venti:

Speaker 1: Che vengano fotografati corridoi di nuove costruzioni o persone della vita di tutti i giorni in gruppi [...], si tratta sempre, in tutte le serie d'immagini, di restituire l'immagine sobria dell'ambiente sociale senza trucchi fotografici e senza ricerca dell'effetto. [...] Klaus Honnef chiama questa fredda documentazione fotografica [...] "sobria", "onesta" e soprattutto una rappresentazione che colpisce per "chiarezza" e "precisione". [...]

Speaker 2: Chi osservasse più precisamente i lavori dei fotografi-autori (come sono chiamati a Bonn), gli balzerebbe agli occhi che ognuno di questi fotografi – provengono da tutti gli angoli della Bundesrepublik – ha innalzato il proprio ambiente, che gli è familiare, a tema generale della propria opera. [...] Soprattutto: nessun esperimento! L'oggetto, non il suo trattamento stilistico, è al centro degli sforzi. [...]

Speaker 1: L'insolito, lo straordinario – ciò manca in queste foto. Gli autori scoprono ciò che è degno di nota nella consueta vita quotidiana. [...]

Speaker 2: "Niente è più strabiliante della semplice verità, niente è più esotico del nostro ambiente, niente è più fantasioso dell'oggettività [Sachlichkeit]".

Speaker 1: I giovani fotografi documentari sembrano oggi seguire questa massima di Egon Erwin Kisch, il famoso "reporter frenetico". Essi si collegano volutamente alla fotografia degli anni '20, quando è stata fondata la "Nuova Oggettività" in letteratura e pittura, nella grafica e in fotografia.

Speaker 2: Sono presenti punti di connessione, ad esempio, con il famoso August Sander. Il fotografo pioniere di Köln ha fotografato, serialmente e in modo non

²⁵⁵ W. Herles, "In Deutschland – Aspekte zeitgössischer Dokumentarfotografie". Ausstellung im Rheinisches Landesmuseum Bonn, Südwestfunk, 23 giugno 1979, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

pretenzioso, le persone come rappresentanti del loro mestiere e ceto sociale nel loro ambiente tipico.²⁵⁶

La mostra di Bonn sembra aver catturato anche l'immediata attenzione da parte della stampa: il "General Anzeiger" di Bonn riconosce nel lavoro dei giovani fotografi esposti al Rheinisches Landesmuseum la volontà di "procurare un'immagine non manipolata dell'ambiente", descrive questi fotografi in termini di "esploratori di una realtà con il medium fotografico", e conclude osservando che "in questa mostra si tratta di un segnale; un segnale di una fotografia 'sincera', da considerare seriamente"²⁵⁷.

Nella "Frankfurter Allgemeine Zeitung" Wilfried Wiegand individua il tratto distintivo del lavoro dei Nuovi documentaristi tedeschi nella serialità dei loro progetti e s'interroga su quale possa essere il futuro di questa tendenza fotografica, né propriamente reportage, né fotografia artistica:

È risultato [...] una sorta di ritratto collettivo del nostro paese – le sue strade e case, i suoi paesaggi e le sue persone –, realizzato da artisti che, con poche eccezioni, sono nati dopo il 1949. [...] Non solo questo interesse tematico unisce i fotografi. Comune a quasi tutti è anche l'inclinazione alla serie d'immagini sistematica che continuamente, spesso nel corso degli anni, documenta un determinato soggetto: una sorta di sociologia fotografica, spesso con risultati notevoli. Solo nella successione, solo nella serie si rivela il loro messaggio documentario. Simili foto possono essere pubblicate al massimo in un volume che conservi il loro carattere seriale o proprio sulla parete espositiva di un museo. Persino in una galleria fotografica, di cui noi, anzi, nel frattempo in Germania ne abbiamo parecchie, molte apparirebbero come corpi estranei. [...] Quindi né reportage, né fotografia artistica, [...] né estetica decorativa. Una fotografia che rifiuta entrambi gli utilizzi ha davvero una chance?²⁵⁸

L'arduo tentativo di inquadrare questa giovane fotografia documentaria traspare anche dall'articolo pubblicato nella rivista "Vorwärts", redatto da Annelie Pohlen,

²⁵⁶ Tramissione della NDR 2, 14 luglio 1979, ore 20, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

²⁵⁷ A. Pohlen, *Ein unmanipuliertes Bild der Umgebung vermitteln. "Spannende" Fotografien "In Deutschland" – Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum*, "General Anzeiger", 25 giugno 1979.

²⁵⁸ W. Wiegand, *Die verweigerte Reportage. Dreizehn junge Fotografen sehen die Bundesrepublik: Die Bonner Ausstellung in "In Deutschland"*, "FAZ", 23 luglio 1979.

la quale ricorre alla definizione ossimorica di “engagierte Sachlichkeit”²⁵⁹ (oggettività impegnata) per cercare di qualificare il lavoro dei documentaristi tedeschi presentati a Bonn. Qualunque sia il punto di vista specifico adottato da ciascun giornalista, si tende sempre a evidenziare, in riferimento a queste immagini documentarie, “la rinuncia a ogni tipo di manipolazione, [...] la rinuncia alla falsa bellezza, al menzognero romanticismo e alla drammaticità, rinuncia anche a decorativi giochetti tecnici”²⁶⁰; il loro carattere “oggettivo, non patetico, disadorno”²⁶¹, e la volontà, da parte di questi fotografi, di presentare “frammenti della realtà da loro vissuta, così come essi li vedono, e non come li vorrebbero vedere sotto i dettami della falsa attrattiva”²⁶².

Non di rado, la stampa e la radio etichettano le immagini di questa nuova forma di documentarismo promossa da Honnef come “triviali, noiose, non attraenti”²⁶³. Sul carattere monotono, tedioso di queste fotografie insiste, per esempio, l’articolo di Peter Sager apparso nello “Zeit Magazin”:

Il loro motivo è l’ambiente quotidiano, il loro metodo la sobrietà documentaria sulla scia di Bernd e Hilla Becher. [...] Essi mostrano strade, complessi residenziali e paesaggi urbani, un mondo deturpato, spopolato. [...] Si trova su queste immagini “quel certo velo grigio della noia della Germania Ovest” che ha recentemente constatato Karl Heinz Bohrer.²⁶⁴

Con il passare degli anni, la storica mostra sulla fotografia documentaria tedesca presentata al Rheinisches Landesmuseum sembra acquisire, retrospettivamente, un valore esemplare, quasi leggendario. Nel 1995 Thomas Weski non sembra sottrarsi a questa generale tendenza:

²⁵⁹ A. Pohlen, *Engagierte Sachlichkeit. “In Deutschland” heißt eine Ausstellung von 13 Dokumentar Fotografien in Bonn*, “Vorwärts”, 26 luglio 1979, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ A. Pohlen, “In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie”, “Kunstforum International”, n. 34, aprile 1979, p. 216.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ K.U. Reinke, *Foto-Ausstellung “In Deutschland”*, Museum Bonn, Südwestfunk Baden-Baden, 27 giugno 1979, Deutschlandfunk, 19 luglio 1979, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

²⁶⁴ P. Sager, *30 Jahre und wie stehn wir da in Blick der Kamera?*, “Zeit Magazin”, 19 ottobre 1979, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

Nel 1979 Klaus Honnef ha presentato con il titolo *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, tredici fotografi, in prevalenza nati dopo la Seconda guerra mondiale e che si sono serviti di uno stile documentario nella loro fotografia. [...] Per la prima volta, in questo contesto erano rappresentati anche studenti di Bernd Becher [...]. La mostra ha assunto retrospettivamente maggior importanza, poiché qui, per la prima volta, è stata presentata precocemente e in modo coerente una forma di fotografia che ha notevolmente influenzato la ricezione della fotografia come arte dalla fine degli anni '80 fino a oggi, e che è definita tramite il concetto di “Scuola becheriana”.²⁶⁵

Nel 2001 anche lo storico dell'arte americano Peter Galassi fa cenno alla mostra di Bonn. Riflettendo su quella corrente fotografica sviluppatasi negli anni Settanta, contraddistinta da una fusione di distanza e analisi critica, di distacco e di partecipazione nei confronti delle trasformazioni occorse nella società e nel paesaggio contemporanei, Galassi porta l'esempio di due storiche mostre, *New Topographics* (1975), e *In Deutschland* (1979). In merito a quest'ultima, Galassi deve riconoscere l'apporto rilevante e il tratto innovativo della teoria dell'*Autorenfotografie* elaborata da Honnef:

Nel catalogo della mostra di Bonn, Honnef ha presentato la teoria della “fotografia d'autore” che doveva far capire che i fotografi della cosiddetta tradizione “documentaria”, nonostante la funzione pratica e il realismo apparentemente passivo del loro lavoro, possono essere artisti (e lo erano) proprio come alcuni registi cinematografici che, nonostante le limitazioni dall'industria cinematografica commerciale, avevano realizzato le loro visioni personali.²⁶⁶

Più recentemente, nel 2008, Jörn Glasenapp menziona, nel suo testo *Die deutsche Nachkriegsfotografie*, la scelta lungimirante, da parte di Honnef e di Schürmann, di includere nella loro mostra collettiva sulla fotografia documentaria contemporanea anche il fotografo Heinrich Riebesehl, che ancora nel 1978 era annoverato tra i maggiori rappresentati della fotografia soggettiva in Germania. Partendo da questa

²⁶⁵ T. Weski, *Too old to rock'n roll: too young to die. Eine subjektive Betrachtung deutscher Fotografie in den letzten beiden Dekaden*, cit., pp. 111.

²⁶⁶ *Andreas Gursky*, a c. di Galassi P., catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 04.03.–15.05.2001, The Museum of Modern Art, New York 2001, p. 13.

constatazione, Glasenapp, come i suoi colleghi sopra citati, non si esime dal riconoscere alla mostra fotografica di Bonn il ruolo di “pietra miliare” nella storia delle esposizioni fotografiche tedesche:

Honnef e Schürmann avevano riconosciuto da molto tempo l'importanza del “nuovo” Riebesehl e lo hanno lanciato – tra gli altri, accanto ai fotografi Michael Schmidt, Candida Höfer e Thomas Struth, nel frattempo promossi a stars della scena artistica internazionale – come illustre rappresentante di quella nuova corrente documentaria, alla quale essi [*scil.*: Honnef e Schürmann] hanno offerto con la mostra di Bonn, per la prima volta, un grande forum. Senza dubbio si potrà perciò riconoscere in quest'ultima una pietra miliare nella storia delle mostre fotografiche della Germania Ovest.²⁶⁷

Nel 2009, in occasione del suo settantesimo compleanno, Klaus Honnef viene intervistato da Christoph Schaden, che discute con il critico tedesco della mostra *In Deutschland*. In chiusura dell'intervista, pubblicata nel terzo volume annuale della Deutschen Gesellschaft für Fotografie, Schaden si unisce alla folta schiera di coloro che hanno riconosciuto la grande attualità della mostra del '79:

Retrospektivamente, si può dire che *In Deutschland* sia annoverata nel nostro paese tra le più importanti mostre fotografiche del Dopoguerra. Innanzitutto per i giovani fotografi esposti, che sono oggi, per la maggior parte, fotoartisti acclamati e considerati internazionalmente. Poi per il progetto, che ha inaugurato uno sguardo completamente nuovo e disadorno sulla realtà tedesca. E, non da ultimo, anche per il Suo testo introduttivo, nel quale ha propagato, attenendosi ai films d'autore francesi, la figura indipendente del fotografo-autore²⁶⁸.

²⁶⁷ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 316.

²⁶⁸ K. Honnef, *Wilhelm war nicht amüsiert darüber. Ein Gespräch zum 70. Geburtstag über die Ausstellung In Deutschland*, cit., p. 198.

6.2. *Film und Foto der zwanziger Jahre (1979)*

Proprio come la mostra del Rheinisches Landesmuseum di Bonn, ritenuta oggi “una pietra miliare nella storia delle mostre fotografiche nella Germania Ovest”²⁶⁹, anche la mostra *Film und Foto der zwanziger Jahre*, presentata alla Württembergischen Kunstverein di Stuttgart dal 17 maggio all’8 luglio 1979 (e successivamente a Essen, Berlin, Zürich e Hamburg), è riconosciuta dalla letteratura critica odierna come un evento espositivo che ha lasciato un segno indelebile nel Novecento.

Film und Foto der zwanziger Jahre è una ricostruzione della storica mostra presentata a Stuttgart nel 1929²⁷⁰, *Film und Foto* (ribattezzata *Fifo*), che era stata la prima mostra internazionale a presentare i lavori fotografici, filmici e fototipografici di artisti degli anni Venti²⁷¹ provenienti da Germania, Belgio, Inghilterra, Francia, Olanda, Svizzera, Russia e Stati Uniti²⁷². La *Fifo* è stata organizzata dal Deutsche Werkbund, è stata riproposta in una serie di altre città tedesche e ha esposto circa 1000 opere realizzate da 218 autori: “la complessità della mostra”, puntualizza Tilman Osterwold nella prefazione contenuta nel catalogo della mostra del ’79, “resta fino a oggi insuperata, *Film und Foto* è considerata a buon diritto uno degli eventi espositivi più importanti e ricchi di sviluppi di questo secolo”²⁷³.

Il tentativo di ricostruzione filologica della *Fifo*, affidato a Ute Eskildsen (fotografia) e a Jan-Christoph Horak (cinema), diventa occasione per offrire al pubblico un vasto panorama di quella produzione cinematografica e fotografica

²⁶⁹ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 316.

²⁷⁰ Definita dalla stampa una “Jubiläumsretrospektive” (una retrospettiva commemorativa), perché organizzata in occasione del cinquantesimo anniversario dalla presentazione della mostra del 1929. Müller D., *Film und Foto der zwanziger Jahre. Zu einer Wanderausstellung des Württembergischen Kunstvereins*, “Kunstforum International”, n. 34, 1979, p. 141.

²⁷¹ Sempre nel 1979 inaugura a Darmstadt una mostra che espone quadri, acquarelli e disegni dei principali esponenti della *Neue Sachlichkeit*, a dimostrarci, ancora una volta, come sul finire degli anni Settanta si registri un vero e proprio boom di interesse per le tendenze artistiche degli anni Venti e Trenta censurate dal regime nazista. Cfr. *Ausstellung in Darmstadt. Anfänge der Neuen Sachlichkeit*, “FAZ”, 7 giugno 1979.

²⁷² In veste di collaboratori ufficiali per la stesura dei saggi da inserire in catalogo erano stati chiamati Edward Steichen e Edward Weston per gli USA, Piet Zwart per l’Olanda, El Lissitzky per la Russia, per la Svizzera F.T. Gubler e Sigfried Giedion. Hans Richter viene invece incaricato come direttore artistico per il programma delle proiezioni cinematografiche. Cfr. *Film und Foto der zwanziger Jahre*, a c. di Eskildsen U., Horak J.C., catalogo della mostra, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 17.05.–08.07.1979, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1979, p. 14.

²⁷³ T. Osterwold, prefazione a *Film und Foto der zwanziger Jahre*, a c. di Eskildsen U., Horak J.C., catalogo della mostra, cit., p. 6.

degli anni Venti (nonché delle sue forme d'impiego nell'arte, nella pubblicità, nella propaganda e nella stampa) in parte passata sotto silenzio per decenni a causa della censura nazista e gradualmente riscoperta e studiata nel corso degli anni Sessanta e Settanta, come è accaduto alla fotografia della *Neue Sachlichkeit* e a quella della *Neue Sehen*, ben rappresentate dalla *Fifo*.

Proprio sul recupero della fotografia degli anni Venti porta l'attenzione l'articolo pubblicato da Wilfried Wiegand nella "Frankfurter Allgemeine Zeitung", il cui sottotitolo proclama "la fotografia degli anni Venti viene riscoperta":

Che questa conoscenza sia stata seppellita, che questa tradizione di pensiero sia stata troncata, ciò è connesso alla cesura del Nazionalismo, cosicché in Germania molti degli sforzi odierni hanno in sé un tratto di risarcimento [...]. Attualmente ci sono tre mostre ugualmente vaste che tentano questo risarcimento: la purtroppo vergognosamente confusa e intasata con materiale enorme mostra *Film und Foto der zwanziger Jahre* alla Württembergischen Kunstverein, Stuttgart [...], e anche le mostre ad Hannover *Umbo, Photographien 1925-1933* (al Kunstmuseum) e *Dada: Photographie und Photocollage* (alla Kestner-Gesellschaft).²⁷⁴

La critica di Wiegand alla mostra *Film und Foto der zwanziger Jahre*, soltanto accennata nell'estratto appena riportato, era invece più esplicita nell'articolo di Wiegand pubblicato nella stessa rivista circa due settimane prima. Nonostante i punti deboli rilevati dal critico (in particolare l'eccesso di materiale esposto e la generale impressione di caoticità che ne deriva), quest'ultimo non può esimersi dal riconoscere comunque il grande valore di questa ricostruzione storica:

Nella Württembergischen Kunstverein si può vedere la ricostruzione di una leggendaria mostra del 1929. Si intitola *Film und Foto der zwanziger Jahre* e si presenta, con i suoi oltre mille oggetti, come una sorta di supermercato dell'avanguardia di quel tempo – una tortura per ogni visitatore, indifferente se egli è preparato in modo specifico oppure no. Ad alcuni visitatori potrebbe riuscire assolutamente difficile riconoscere che qui si tratti della ricostruzione di un evento pionieristico. Le numerose tavole con i loro slogans o citazioni potrebbero proprio

²⁷⁴ W. Wiegand, *Eine Kunst des technischen Zeitalters. Die Fotografie der zwanziger Jahre wird wiederentdeckt: zwei Ausstellungen in Hannover*, "FAZ", 28 giugno 1979.

essere state inventate dagli organizzatori di oggi, e si è completamente piantati in asso anche dal piuttosto costoso catalogo, che molto saggiamente si proclama “un’osservazione” e che, invece di spiegare le immagini esposte, contiene un’antologia di saggi. A questo libro è allegato [...] un opuscolo che si chiama “catalogo della mostra” e che si presenta in una tipografia così fredda e in una disposizione così disordinata che si potrebbe pensare di tenere tra le mani un paio di pagine di un elenco del telefono. Nonostante queste limitanti osservazioni, la mostra a Stuttgart ha una grande importanza, dovrebbe essere la più vasta che si possa vedere sull’arte fotografica degli anni Venti.²⁷⁵

Sulla base del catalogo della mostra del ’29, e avvalendosi di recensioni e articoli critici pubblicati nelle riviste di settore degli anni Venti, gli organizzatori della mostra hanno cercato di identificare gli autori e le opere selezionate all’epoca per la *Fifo. Film und Foto der zwanziger Jahre* non doveva tuttavia essere una mera ricostruzione di quanto era stato presentato nel ’29: il catalogo della mostra del ’79, infatti, con la sua raccolta di testi critici sulla *Fifo* redatti da specialisti contemporanei, e con la sua ampia documentazione – comprendente la lista dei cataloghi pubblicati in occasione delle varie tappe espositive della *Fifo*²⁷⁶; un’ampia bibliografia su cinema, fotografia e grafica degli anni Venti; una selezione delle recensioni dell’epoca; la programmazione delle proiezioni dei films; e le biografie degli artisti –, era stato concepito come uno studio approfondito sulla storica mostra, nonché sul cinema e la fotografia degli anni Venti.

Una mostra, quella del 1929, il cui valore rivoluzionario sembra propriamente riscoperto solo a cinquant’anni di distanza grazie alla sua meticolosa ricostruzione nel 1979, che diventa occasione per riflettere su ciò che la *Fifo* ha saputo rappresentare:

²⁷⁵ W. Wiegand, *Die Geburt des optischen Zeitalters. Die Ausstellung “film und Foto der zwanziger Jahre” im Württembergischen Kunstverein Stuttgart*, “FAZ”, 15 giugno 1979.

²⁷⁶ In occasione della mostra *Fifo*, viene pubblicato *Foto-Auge*, fotolibro edito dallo storico dell’arte Franz Roh e dal tipografo Jan Tschichold. Nel libro vengono selezionate e montate una di seguito all’altra delle fotografie presentate all’esposizione di Stuttgart, con lo scopo di mostrare alcune delle immagini più rappresentative della fotografia moderna. *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, a c. di F. Roh, J. Tschichold, Wedekind, Stuttgart 1929, tr. it. di S. Cecchini, *Foto-Auge*, Liguori, Napoli 2007.

La seconda metà degli anni Venti ci ha riservato una delle più grandi rivoluzioni estetiche, l'inizio di un'epoca nella quale le immagini improvvisamente rivendicano potere sulla nostra vita emotiva. Viviamo tuttora in quell'epoca, la cui nascita possiamo osservare ancora una volta a Stuttgart.²⁷⁷

7. Il dibattito nelle riviste di area tedesca

Rendere conto del dibattito intorno al tema della fotografia documentaria nelle riviste di area tedesca²⁷⁸ degli anni Sessanta e Settanta porta inevitabilmente a confrontarsi con due riviste che, all'epoca, circolavano in Germania ed erano particolarmente apprezzate dal *côté* fotografico e artistico tedesco (critici, collezionisti, galleristi, fotografi professionisti e amatori): “Camera” e “Kunstforum International”. Accanto ad esse, si prenderanno inoltre in esame la rivista tedesca “Kritische Berichte”, rivista di alto profilo con contributi provenienti anche dal mondo accademico, e “European Photography”²⁷⁹ – di cui, a causa della tardiva apparizione nel 1980, saranno esclusivamente presi in considerazione i numeri 5 e 6, specificamente dedicati alla fotografia documentaria. Si è invece ritenuto opportuno escludere da questa disamina quelle riviste tedesche specializzate come “Filter”, “Foto-Magazin”, “Foto-Informationen”, “Foto-Presse” – o quantomeno di chiamarle in causa in modo puntuale, se necessario ai fini di questo studio –, in quanto esse dovevano unicamente aggiornare i lettori riguardo alle novità presenti sul mercato (*in primis* i nuovi apparecchi fotografici) e fornire consigli tecnici sulla pratica fotografica. Se si eccettuano quindi le brevi recensioni di mostre fotografiche e di fiere²⁸⁰, le notizie sul conferimento di premi e onorificenze²⁸¹ con

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ Si specifica ‘riviste di area tedesca’ (e non ‘riviste tedesche’), in quanto una delle riviste fotografiche che prenderemo in esame, molto diffusa in Germania, è “Camera”, di origine svizzera.

²⁷⁹ “European Photography” è in la rivista più giovane tra quelle qui prese in esame, nasce nel 1980, dunque risulta al limite dell’arco cronologico che si è scelto di indagare (1959-1980). Tuttavia, alla luce della rilevanza, per il nostro studio, di due numeri di “European Photography” (il numero 5 e il numero 6, specificamente dedicati alla fotografia documentaria), si è comunque deciso di includerla in questa riflessione sul dibattito intorno al documentario nelle riviste di area tedesca.

²⁸⁰ Cfr. “Das menschliche Antlitz Europas”. *Eine internationale Photoausstellung*, “Foto-Presse”, n. 47, 24 novembre 1960, pp. 3-4; B. Lohse, *Fotografie auf der Documenta*, “Foto-Magazin”, giugno 1977, p. 64; Albert Renger-Patzsch, recensione della mostra a Stuttgart, “Filter”, n. 5, 1979, pp. 8-9; D. Billeter,

piccoli approfondimenti sulla carriera del fotografo di volta in volta considerato, o gli sporadici *focus* tematici²⁸², nei quali talvolta si valica l'intento meramente tecnico-informativo, una riflessione critica sul mezzo o sulle tendenze stilistiche in voga resta perlopiù estranea a queste riviste divulgative.

Poiché sarebbe risultato poco proficuo ripercorrere cronologicamente, numero per numero e per ciascuna rivista, la riflessione sulla fotografia documentaria, si è pensato di individuare due temi cardinali grazie ai quali poter affrontare in modo trasversale le riviste in questione (“Camera”, “Kunstforum International”, “Kritische Berichte” e “European Photography”), e in virtù dei quali poter ricostruire il dibattito intorno al documentario in Germania, senza pretese di esaustività, certo, ma con l'intento di fornire una chiave di lettura valida per orientarsi in un panorama complesso e frammentato. Due sono dunque i temi o filoni specifici che abbiamo identificato nel contesto di una più generale riflessione sul documentario maturata nelle riviste di area tedesca: la fotografia documentaria contemporanea (sia tedesca che internazionale) e l'attenzione rivolta ai maestri della tradizione fotografica documentaria, in particolare ai protagonisti della *Neue Sachlichkeit*.

7.1. Intorno alla fotografia documentaria contemporanea

Diamo esordio a questa ricostruzione del dibattito intorno al tema della fotografia documentaria affrontando innanzitutto il versante contemporaneo (gli anni Sessanta

Fotografie zwischen Glanz und Elend. Ausstellung über Amerika von 1920 bis 1940, “Filter”, n. 10, 1979, p. 20;

²⁸¹ Cfr. *Kulturpreis der DGPh 1960*, “Photo-Presse”, n. 38, 22 settembre 1960, p. 4; *Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961*, “Photo-Presse”, n. 22, 1 giugno 1961, p. 14; *Laudatio für Herrn Sander, Kuchhausen, anlässlich der Verleihung des Kulturpreises der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961*, “Photo-Presse”, n. 26, 29 giugno 1961, p. 6; A. Gewehr, *Gedanken aus Anlaß der Verleihung der Kulturpreises*, “Photo-Presse”, n. 32, 10 agosto 1961, pp. 7-8.

²⁸² Cfr. K. Steinorth, *Sozial-dokumentarische Fotografie in den USA*, “Foto-Magazin”, agosto 1974, p. 6; K. Steinorth, *Heinrich Zille als Fotograf*, “Foto-Magazin”, dicembre 1975, p. 76; K. Steinorth, *Kölner Fotografie in den 20er Jahren*, “Foto-Magazin”, giugno 1976, p. 76; B. Lohse, *Die unbekanntesten Weltbekannten: Hilla und Bernd Becher. Von Hütte zu Hütte*, “Foto-Magazin”, giugno 1977, p. 68-71; F. Kempe, *Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge*, “Foto-Magazin”, novembre 1978, pp. 52-55; A. Andersch, *August Sander. Auf der Suche nach dem Typus*, “Fotografie”, n. 9, settembre 1978; G. Ihrke, *Karl Blossfeldt. Der Sachlichkeit verpflichtet*, “Fotografie”, n. 9, settembre 1978.

e Settanta). Tra le riviste dell'epoca che si occupano di fotografia documentaria contemporanea, la prima che abbiamo scelto di prendere in esame è "Camera", alla luce del suo apporto decisivo (anche in termini quantitativi) alla riflessione sulla tendenza documentaria; riflessione che deve non poco al contributo teorico del capo redattore della rivista, Allan Porter²⁸³, il quale ha fatto di "Camera"²⁸⁴ una delle maggiori riviste fotografiche degli anni Sessanta e Settanta.

Nel 1964 Porter lascia New York per recarsi in Svizzera e, dopo una breve collaborazione con un'agenzia pubblicitaria di Basel, nel 1965 viene assunto dalla casa editrice J.C. Bucher di Luzern, inizialmente come tipografo, e poi come redattore di "Camera". Da allora e sino al 1981, Porter ha promosso, tramite la rivista svizzera, la fotografia artistica (svincolata da qualsiasi interesse commerciale) e ha dedicato numeri tematici, oltre che ai grandi maestri della tradizione fotografica, alle nuove tendenze e ai giovani talenti, spesso presentati pubblicamente per la prima volta. Porter ha inoltre concorso in modo determinante, attraverso "Camera", alla diffusione della fotografia americana in Europa – alla quale dedica anche, come vedremo, un intero numero nel 1977 – ed è stato il primo editore fotografico a collocare la fotografia a colori di autori come William Eggleston e Stephen Shore sullo stesso livello di quella in bianco e nero. Alla luce di tale premessa, assolutamente necessaria per comprendere la portata e il ruolo giocato da "Camera" nell'arco cronologico che ci curiamo di indagare, procediamo dunque nella disamina dei numeri più rilevanti della rivista ai fini della ricostruzione del dibattito sulla fotografia documentaria.

"Camera" dedica il numero di giugno del 1972 al tema *Städtische Umwelt* (ambiente urbano), prendendo in esame la documentazione della città dal punto di vista di quattro autori (un nome storico della fotografia di architettura ottocentesca e tre fotografi contemporanei): l'inglese Frederick H. Evans, scomparso nel 1943, i

²⁸³ L'artista americano Allan Porter nasce nel 1934 a Philadelphia, studia arte e grafica alla Philadelphia Museum School of Art, presso la quale seguirà i corsi di Franz Kline, che lo inizierà anche al mezzo fotografico. Per un approfondimento sulla formazione e sull'attività editoriale di Porter, oltre che sul suo rapporto con alcuni critici, fotografi e artisti dell'epoca (come, ad esempio Beaumont Newhall o Diane Arbus), si veda l'intervista della gallerista tedesca Anna Auer ad Allan Porter, *Voyager between the Art Worlds. Allan Porter in Interview with Anna Auer*, ePublishing, ESHPh European Society for the History of Photography 2012.

²⁸⁴ La rivista era pubblicata in lingua tedesca, in inglese e in francese, a seconda del paese nel quale veniva distribuita.

tedeschi Bernd e Hilla Becher, e gli americani Art Sinsabaugh ed Ed Ruscha. Nel saggio introduttivo che precede le sezioni dedicate ai singoli fotografi²⁸⁵, Allan Porter riflette sul ruolo della fotografia come mezzo di documentazione che consente di immortalare l'ambiente circostante e di ripercorrere la storia dell'architettura²⁸⁶: “essa rende possibile fissare in immagine edifici storici o moderni e il loro ambiente”²⁸⁷. La rivista si era già occupata in passato di architettura, ma l'attenzione era sempre stata rivolta a chiese o edifici di interesse storico; questo numero, per la prima volta, si confronta con l'architettura nei suoi risvolti più banali e quotidiani, noncurante dal valore storico-artistico degli edifici, e tenta di cogliere l'effetto che essa esercita sull'ambiente: “questo è uno dei compiti della fotografia per noi e per la generazione futura. [...] I fotografi le cui immagini sono qui pubblicate [...] sono in realtà i critici costruttivi del nostro tempo; tutti e quattro sono significativi e giocano un ruolo importante come creatori di documentazioni sulla nostra architettura e sul nostro ambiente”²⁸⁸.

Frederick H. Evans viene scelto in qualità di rappresentante della documentazione storica dell'ambiente urbano, nonostante Porter tenga a precisare che ci sono stati altri autori che, prima di lui o nello stesso periodo (si pensi soltanto a Marville²⁸⁹ e Atget), hanno realizzato fotografie simili, mossi dallo stesso intento di documentare e preservare la memoria del proprio *milieu* per i posteri.

Bernd e Hilla Becher sono invece selezionati perché essi sarebbero stati i primi, nel contesto fotografico internazionale, a fare dell'architettura industriale il tema pressoché esclusivo del loro lavoro: proprio come gli edifici urbani, anche le

²⁸⁵ Sezioni nelle quali al breve testo introduttivo redatto per ciascuno dei fotografi, seguono circa 8 immagini rappresentative del loro lavoro.

²⁸⁶ Nell'ambito di questa tendenza fotografica documentaria finalizzata a registrare il patrimonio architettonico, è doveroso anche citare un celebre progetto risalente al 1851, quando la Commission des Monuments Historiques francese decide di avviare quella che è ritenuta la prima campagna fotografica nata da un'iniziativa statale e non privata, la cosiddetta *Mission Héliographique*, incaricando i fotografi Édouard Baldus, Gustave Le Gray, Henry Le Secq, Auguste Mestral e Charles Nègre di produrre un inventario artistico del patrimonio archeologico e monumentale nazionale per stabilirne lo stato di degrado. Cfr. G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 66-89.

²⁸⁷ A. Porter, *Städtische Umwelt*, “Camera”, n. 6, giugno 1972, p. 3.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 23.

²⁸⁹ Charles Marville ha documentato, in qualità di fotografo ufficiale, l'architettura del centro di Parigi prima che prendano avvio i lavori di rinnovamento della città pianificati da Hausmann e iniziati nel 1860. Marville ha dato vita a un vero e proprio archivio di immagini di edifici, spesso presentando il motivo prescelto da due punti di vista differenti, secondo un approccio tipologico e classificatorio. Per un approfondimento dell'opera di Marville, si veda M.D. Thézy, *Marville, Paris*, Hazan, Paris 1994.

strutture industriali iniziano a divenire testimonianze significative della propria epoca, tali da conferire alle immagini dei Becher “un alto valore informativo ed educativo”²⁹⁰. Avremo modo di tornare su questo aspetto dell’opera becheriana e di metterlo in relazione con le tematiche affrontate da questo studio, in particolare con la nuova sensibilità, affiorata negli anni Settanta, con cui si tenta di documentare il paesaggio tedesco alterato dagli interventi dell’uomo, sempre più estesi e incontrollati²⁹¹.

Questioni del tutto affini, come vedremo più avanti, costituiranno il tema dominante della corrente americana della *New Topographics*, consolidatasi intorno metà degli anni Settanta²⁹². Alla grande mostra della Neotopografia tenutasi alla George Eastmann House di Rochester nel 1975, i Becher, è bene anticiparlo ora, prenderanno parte come unici esponenti tedeschi di una corrente di natura squisitamente americana. La presenza becheriana all’interno della *New Topographics* è perciò indice di una fortuna precoce della coppia all’interno del contesto internazionale e del suo ruolo di apripista in Germania, dove i Becher sono i primi a consapevolizzare temi cruciali che, solo pochi anni dopo, saranno avvertiti con urgenza anche dagli altri documentaristi tedeschi degli anni Settanta.

Per quanto concerne il terzo fotografo presentato dalla rivista, l’americano Art Sinsabaugh, le sue immagini panoramiche di costruzioni e strutture tipiche delle grandi città moderne (autostrade a più piani, strade colme di automobili, squallide abitazioni compresse nel tessuto urbano) sembrano voler testimoniare, avvicinandosi alle future tematiche della *New Topographics*, la noncuranza da parte dell’uomo nei confronti dell’impatto che la speculazione edilizia, la crescita incontrollata dei nuclei cittadini e il traffico esercitano sull’ambiente circostante.

Il quarto fotografo presentato nel sesto numero di “Camera” è l’americano Ed Ruscha, la cui opera è definita da Porter in termini di “critica sociale al conformismo e alla banalità della forma della vita nel Dopoguerra”²⁹³. Serie fotografiche come *Twentysix Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles*

²⁹⁰ A. Porter, *Städtische Umwelt*, cit., p. 33.

²⁹¹ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.2.

²⁹² Cfr. *infra*, Parte seconda, II.1.

²⁹³ A. Porter, *Städtische Umwelt*, cit., p. 33.

Apartments (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) o *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) documentano, nel modo più impersonale e distaccato possibile, la banalità e la standardizzazione del contesto urbano con cui l'uomo quotidianamente si confronta. A eccezione di Frederik H. Evans, portavoce di una diversa generazione, i tre approcci contemporanei alla forma documentaria presentati nella rivista rendono conto di una nuova attenzione, di un nuovo sguardo che inizia a posarsi su porzioni di realtà prima ignorate o non ritenute degne di essere registrate: anonime costruzioni industriali (Becher), nuove abitazioni e autostrade (Sinsabaugh), parcheggi auto e stazioni di benzina (Ruscha).

Anche il numero di maggio del 1973 dimostra come “Camera” prendesse parte attivamente, in quegli anni, al dibattito sulla fotografia documentaria contemporanea: *Das Dokument* (il documento) è, significativamente, il titolo del saggio introduttivo di Allan Porter, nel quale il caporedattore cerca di dare risposta a nove domande incentrate sul tema del documentario²⁹⁴, con l'intento di inquadrare una tendenza fotografica dai contorni ben poco definiti. Porter insiste, nel tentativo di tracciarne una definizione sufficientemente precisa, sull'aspetto della memoria, del fotografare oggetti, luoghi o persone al fine di preservarne il ricordo per le generazioni future: “il vero documento”, commenta Porter, “sopravvive alla situazione politica o sociale nella quale ha avuto origine, e informa le generazioni che verranno sulle cose, così come esse sono state a quel tempo”²⁹⁵. Per facilitare una chiara identificazione della categoria, Porter distingue il documentario dal reportage – con il quale talvolta viene confuso –, benché si debba tenere in conto, secondo Porter, che la linea che li separa sarebbe estremamente sottile e che i due potrebbero talvolta trovarsi a coincidere, a seconda del periodo in cui sono realizzati e delle intenzioni specifiche del fotografo.

²⁹⁴ Le nove domande formulate da Porter sono le seguenti: 1. Cos'è la fotografia documentaria? 2. Quando un reportage diventa documentazione? 3. Perché la città serve qui come rappresentante della fotografia documentaria? 4. Ognuno dei fotografi rappresentati in questo numero era consapevole che le proprie immagini erano documenti? 5. Il formato della macchina fotografica gioca un ruolo? 6. La durata delle copie gioca un ruolo? 7. Le fotografie documentarie devono essere pubblicate? 8. A cosa bisogna prestare attenzione nelle immagini documentarie? 9. È attuale la fotografia documentaria?, cfr. A. Porter, *Das Dokument*, “Camera”, n. 5, maggio 1973, pp. 3, 23, 44, 45, 46.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 23.

In questo numero di “Camera” sono stati selezionati quattro rappresentanti internazionali del panorama documentario contemporaneo: il tedesco Ulrich Mack, il francese Gilbert Abonneau e gli americani George A. Tice e Charles Harbutt²⁹⁶. Ognuno di essi ha prodotto, a suo modo, validi documenti del proprio tempo. Nonostante le differenze stilistiche e la varietà di approcci, un aspetto li accomuna: il tema della città. La città diviene *Leitmotiv* in questo numero di “Camera”, in quanto, secondo Porter, in virtù dei costanti mutamenti ai quali è sottoposta²⁹⁷, costituirebbe il soggetto ideale della fotografia documentaria, interessata a registrare e serbare memoria di quanto è minacciato dalla sparizione o dal cambiamento. Per giunta, la città è un tema con il quale si sono confrontati i grandi maestri della tradizione documentaria, come Atget, Zille, Abbott, Evans, dei quali si ricordano ancora oggi le caratteristiche vedute di Parigi, Berlino e delle città americane realizzate tra fine XIX e inizio XX secolo. La città è dunque soggetta al costante mutamento, ad assumere, con il passare del tempo, nuove configurazioni: ciò che oggi è sotto gli occhi di chiunque, “potrebbe forse già domani o fra dieci o vent’anni, o forse solo fra un secolo, non essere più disponibile”²⁹⁸. È proprio in questo senso che, secondo Allan Porter, la fotografia documentaria si rende indispensabile, ovvero per lasciare traccia, per trasmettere una testimonianza, più o meno soggettiva, dell’ambiente nel quale l’uomo ha vissuto e agito. Le stesse intenzioni fonderebbero quindi il lavoro dei quattro autori presentati in questo numero di “Camera”, ognuno dei quali consegnerebbe allo sguardo futuro una propria testimonianza dell’ambiente urbano che li circonda: George Tice coglie, nelle proprie immagini, il paesaggio della sua cittadina natale, Peterson, corrotto e plasmato, nel corso degli anni, dalla brutalità dell’uomo; Ulrich Mack documenta l’area del porto di Hamburg con le sue vecchie abitazioni che si trovano a convivere con le moderne imbarcazioni e strutture portuali; Gilbert Abonneau registra dettagli di edifici, come facciate di case o di negozi, della città di Limoges; e infine Charles

²⁹⁶ Per ognuno dei fotografi sono presentate circa 8 immagini.

²⁹⁷ “In questo tema domina l’elemento temporale. Una città è soggetta a continui cambiamenti; nel corso della storia si sono sviluppati i suoi aspetti caratteristici che possono essere facilmente fissati in immagine con l’apparecchio fotografico”. A. Porter, *Das Dokument*, cit., p. 43.

²⁹⁸ *Ibidem*.

Harbutt immortala diversi ‘tipi urbani’ del ’900 cercando di dedurre le qualità architettoniche tipiche di ogni città.

L’interesse di “Camera” per la fotografia documentaria contemporanea riaffiora nel 1975, nel numero di maggio, nel quale Allan Porter torna a riflettere sulla forma documentaria nel breve saggio introduttivo *Ein Dialog mit der Gegenwart, um die Vergangenheit zu dokumentieren* (Un dialogo con il presente per documentare il passato), e presenta il lavoro di cinque documentaristi internazionali per esemplificare differenti declinazioni della tendenza documentaria. Proprio come nei numeri precedenti, Porter insiste sulla necessità di molti fotografi contemporanei di documentare il presente – costantemente minacciato dal cambiamento – per conservare e trasmettere alle future generazioni²⁹⁹ un’immagine di “ciò che oggi è presente e domani è già passato”³⁰⁰.

Questo è il dialogo con il presente che la generazione odierna di giovani fotografi è costretta a sostenere. [...] Essi sono [...] consapevoli del significato del loro lavoro, la loro fiducia in sé è rinforzata, poiché sanno che ciò che fanno avrà un valore durevole. La maggior parte dei fotografi di cui qui si parla non agiscono in base a incarichi stabiliti, ma operano conformemente alla propria sensibilità sociologica e antropologica per il secolo in cui vivono – per il nostro tempo, semplicemente.³⁰¹

L’attenzione dei fotografi documentaristi contemporanei si rivolgerebbe dunque, secondo Porter, alla realtà che vedono ogni giorno. Proprio come i primi fotografi (Nièpce, Daguerre) e come i loro immediati successori (*Atget im primis*), essi tenterebbero di fissare nelle proprie immagini le opere dell’uomo (case, edifici, strade) con l’intenzione di fornire una testimonianza del proprio tempo: come constata Porter, “si tratta di conservare l’immagine del mondo di oggi per le generazioni a venire”³⁰². I cinque fotografi – perlopiù di origine americana – presi in esame in questo numero di “Camera”, rispecchiano quindi in modo esemplare

²⁹⁹ “Lo sviluppo del tempo e dello spazio [...] si compie in modo così accelerato che ci rimangono ancora soltanto dei documenti stampati del passato”. Porter A., *Ein Dialog mit der Gegenwart, um die Gegenwart zu dokumentieren*, “Camera”, n. 5, maggio 1976, p. 5.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 40.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 5, 40.

³⁰² *Ibidem*, p. 40.

questo forte legame con l'ambiente con il quale hanno più confidenza e ci offrono diretta testimonianza, ciascuno nelle pagine che gli sono dedicate, del proprio lavoro³⁰³.

L'americano Bob Thal si concentra sulla città di Chicago, di cui cerca di cogliere la complessità e la particolare bellezza che si sprigiona dai quartieri più trascurati, meno noti, banali: "penso che la banalità in fotografia", confessa Thal, "sia particolarmente adatta a farci conoscere le cose che formano e plasmano [...] la vita quotidiana dell'uomo"³⁰⁴.

Ugualmente attratto dagli aspetti meno eccentrici, da quei "fenomeni marginali"³⁰⁵ con cui l'uomo si trova a confrontarsi ogni giorno, è Frank Gohlke³⁰⁶ – uno dei maggiori rappresentanti della corrente americana della *New Topographics* –, che registra le conseguenze dei massicci e frequenti interventi dell'uomo sull'ambiente: i monotoni edifici industriali, le abitazioni standardizzate e le squallide costruzioni delle fotografie di Gohlke non fanno altro che confermare in quale misura l'uomo abbia alterato³⁰⁷, compromesso, plasmato a proprio piacimento il paesaggio americano.

Anche i soggetti della serie fotografica *Gesichter von Gebäuden* (volti di edifici), realizzata dal tedesco Reinhart Wolf ad Hamburg, sono, quanto meno all'apparenza³⁰⁸, assolutamente insignificanti, banali, destinati a non catturare alcuna attenzione qualora, nella realtà, vi si passasse accanto. Si tratta di

³⁰³ In questo numero di "Camera", l'introduzione di Allan Porter è accompagnata dalle cinque sezioni dedicate ai cinque fotografi: in ogni sezione compaiono alcune prime righe introduttive, scritte dalla redazione, che forniscono informazioni biografiche e generali sull'autore; segue un testo redatto dal fotografo stesso, che parla in prima persona del proprio lavoro, e infine ciascuna sezione è conclusa da una serie di immagini realizzate dal fotografo (da un minimo di 4 a un massimo di 8 immagini).

³⁰⁴ Bob Thal, "Camera", n. 5, maggio 1976, p. 11.

³⁰⁵ 'Randerscheinungen', Franz Gohlke, "Camera", n. 5, maggio 1976, p. 12.

³⁰⁶ Nelle pagine a lui dedicate in questo numero di "Camera", Gohlke ricorda il proprio debito nei confronti di Walker Evans: "Il caso fortunato è consistito nel fatto che Walker Evans ha avuto un incarico di insegnamento alla Yale University; ciò mi ha dato l'occasione di mostrargli le mie immagini, e ho trovato il suo vivo incoraggiamento". *Ibidem*.

³⁰⁷ Si tratta proprio del tema caro ai fotografi della *New Topographics*, ovvero il tema dell'alterazione del paesaggio ad opera dell'uomo, come recita il sottotitolo della storica mostra nella quale sono stati esposti i loro lavori: *New Topographics. Photographs of a Man Altered Landscape*. Cfr. *New Topographics. Photographs of a Man Altered Landscape*, a c. di Jenkins W., catalogo della mostra, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, New York, George Eastman House, Rochester 1975.

³⁰⁸ Apparentemente, perché Wolf è convinto che i suoi 'volti di edifici' non siano banali, ma sprigionino qualità surrealiste e psicologiche. Cfr. Reinhart Wolf, "Camera", n. 5, maggio 1976, p. 27.

riproduzioni a colori, rigorosamente frontali, di edifici industriali e complessi architettonici, definite dallo stesso Wolf veri e propri “documenti”³⁰⁹.

L'americano Steve Szabo è, tra i cinque fotografi, colui che maggiormente insiste sul proprio debito nei confronti della tradizione documentaria: “credo che il mio metodo di lavoro si identifichi con quello dei ‘documentaristi’ e con il concetto di fedele resoconto. Mi lascio sempre ispirare dai lavori di Frederick E. Evans, P. H. Emerson, Walker Evans, Eugène Atget. Amo anche le immagini di August Sander, Diane Arbus e Clarence John Laughlin”³¹⁰. Questo vivo interesse per la tradizione – si noti come Szabo faccia diretto riferimento a Sander, per esempio – si lascia riconoscere, in particolar modo, nelle fotografie di Szabo di granai o di modesti interni di case che si avvicinano molto agli scatti di Walker Evans degli anni '30. Di origine americana è anche il quinto e ultimo fotografo presentato in questo numero di “Camera”, Robert Stiegler, più sedotto, rispetto agli altri colleghi, da mezzi espressivi come luci, ombre, contrasti chiaro-scuro, e incline a ricercare uno stile documentario più personale, più artisticamente connotato rispetto agli altri quattro documentaristi.

È interessante inoltre evidenziare come il concetto di ‘stile’ assuma, in questo numero della rivista, una certa rilevanza e ricorra nella maggior parte dei testi redatti dagli stessi fotografi per questo numero di “Camera” – testi con i quali ciascun artista doveva spiegare ai lettori il proprio lavoro –, a ricordarci come anche la forma documentaria, ciò che si ritiene essere la tendenza fotografica più lontana dall'accogliere l'espressione soggettiva dell'autore, in realtà risente fortemente della presenza e delle scelte stilistiche del fotografo³¹¹: Thal si ritrova, infatti, ad affermare che “ogni fotografo deve esprimere nelle immagini il suo stile del tutto personale”³¹²; Wolf confessa invece lapidariamente: “in fotografia [...] il mio stile è il mio mondo, [...] il mio stile è tanto importante, o insignificante, come il tratto

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Steve Szabo, “Camera”, n. 5, maggio 1976, p. 28.

³¹¹ Cfr. *supra*, Parte prima, I.5.

³¹² Bob Thal, cit., p. 11.

della mia scrittura”³¹³; mentre Szabo annota nel proprio testo: “sono persuaso a coltivare il mio stile personale, e ciò è molto importante per me”³¹⁴.

Se i numeri di “Camera” sin qui presi in esame hanno mostrato, nel più ampio contesto della fotografia documentaria, autori di origine europea (spesso tedeschi) accanto ad autori americani³¹⁵ – talvolta, con una netta prevalenza della presenza americana, come accade nel numero di maggio del 1975 –, estremamente indicativo, invece, dello spazio concesso dalla rivista alla fotografia americana in stile documentario è il numero di maggio del 1978, con un’introduzione di Porter dal titolo eloquente: *Dokument: der amerikanische Gesichtspunkt* (Documento: il punto di vista americano).

Proprio come nel numero di maggio del 1975, in cui il concetto di ‘stile’ e la sua rilevanza sono messi in evidenza, come si è visto, dalle parole dei fotografi stessi, anche nel saggio di Porter contenuto in questa uscita del 1978 si richiama l’attenzione, sin dalle prime battute, su questo aspetto apparentemente contraddittorio della fotografia documentaria, vale a dire la ricerca di uno stile personale, di un’espressione soggettiva all’interno di un genere che si suole invece ricondurre alla sfera dell’anonimato, dell’imparzialità e dell’obiettività:

Per quel che concerne la fotografia documentaria, si può constatare un elemento di anonimato che la tendenza della fotografia di oggi sembra contraddire: nel reportage e nella fotografia d’informazione, ma anche nella fotografia manipolata, il prodotto finale – l’immagine – è molto più importante rispetto allo stile del fotografo; si pensi solo ad Atget [...]. Diversamente succede nell’opera di Renger-Patzsch, nelle cui fotografie domina lo stile. In generale, tuttavia, lo stile gioca, nella fotografia documentaria, un ruolo di secondo piano. Naturalmente, si potrebbe dire che angolatura, colore, tipo di macchina fotografica e obiettivo sono sufficienti per la

³¹³ Reinhard Wolf, cit., p. 27.

³¹⁴ Steve Szabo, cit., p. 33.

³¹⁵ È anche il caso, oltre ai numeri già presi in esame, del numero di gennaio del 1977, in cui l’intervista al fotografo tedesco degli anni ’70, Werner Mantz (condotta da Wilhelm Schürmann, uno dei Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni ’70, e accompagnata da una cerrellata di 8 immagini del maestro), convive con l’approfondimento sul fotografo documentarista americano Stephen Shore, intervistato dall’allora curatrice della sezione fotografica del MoMA, Maria Morris; intervista alla quale seguono 8 immagini rappresentative dell’opera di Shore.

creazione di un preciso stile, ma questi aspetti sono così incredibilmente sottili da non venire percepiti dai profani.³¹⁶

L'altro tema che torna a più riprese nella riflessione di Porter sul documentario, come già si è potuto riscontrare nei numeri precedenti della rivista, è legato all'idea della fotografia documentaria come testimonianza dell'ambiente nel quale si vive, della città e dei suoi edifici (un soggetto che torna con una certa frequenza), che devono essere immortalati prima che subiscano alterazioni irreversibili a causa del trascorrere del tempo o dell'incuria dell'uomo. Un edificio che possiamo ammirare oggi, potrebbe essere presto sostituito da un nuovo edificio e non lasciare alcuna traccia di sé: "poiché sono queste le circostanze", osserva Porter, "il documento visivo acquista significato, e di questo tengono conto i fotografi: essi realizzano le proprie immagini documentarie in considerazione delle generazioni future"³¹⁷.

Anche i tre fotografi americani ai quali si dà spazio in questo numero di "Camera"³¹⁸ si misurano con l'esigenza di documentare l'architettura e il contesto urbano che li circonda, malgrado le evidenti differenze stilistiche: il californiano Barnaby Evans attribuisce importanza a elementi formali quali luce, simmetria e ritmo degli elementi presenti nelle sue fotografie a colori; Bevan Davies riproduce facciate e dettagli architettonici di edifici newyorkesi con impeccabile precisione, tanto da ricordare "la chiarezza dei disegni di un'École des Beaux-Arts"³¹⁹; e infine Douglas Hill documenta con colori accesi, stridenti, mutuati dalle immagini del fotografo americano Stephen Shore³²⁰, le strutture architettoniche e le insegne pubblicitarie della zona di Los Angeles, conservando l'*élan* documentario di un Atget o di un Walker Evans³²¹.

Se questo numero di "Camera" del 1978 si è focalizzato sul contributo americano al genere fotografico documentario, il numero precedente, quello di aprile dello stesso

³¹⁶ A. Porter, *Dokument: der amerikanische Gesichtspunkt*, "Camera", n. 5, maggio 1978, p. 3.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

³¹⁸ Sono presentate dalla rivista otto immagini rappresentative per ognuno dei tre fotografi americani.

³¹⁹ *Bevan Davies*, cit., p. 23.

³²⁰ Fino al 1974 Douglas Hill aveva principalmente fotografato in bianco e nero. Un lavoro commissionatogli nel 1976 gli dà occasione di misurarsi con la fotografia a colori, ma sarà soprattutto l'opera di Stephen Shore a influenzarlo, come ammette Hill stesso: "dopo aver visto poi una mostra di Stephen Shore, mi sono deciso a indirizzare i miei lavori personali verso il colore". *Douglas Hill*, cit., p. 24.

³²¹ "L'influsso di Atget, Evans, Friedlander, Lifson e altri è rimasto inalterato", confessa Douglas Hill parlando del proprio lavoro. *Ibidem*.

anno, aveva invece cercato di informare il lettore sul ‘punto di vista’ europeo, come ben si evince dal testo introduttivo di Allan Porter, intitolato *Dokumentaristen: der europäischen Standpunkt* (Documentaristi: il punto di vista europeo).

Le osservazioni di Porter che ci apprestiamo a illustrare risultano di estrema importanza per il nostro studio finalizzato a indagare la fotografia documentaria tedesca tra 1959 e 1980 e la ripresa, da parte di quest’ultima, della fotografia della *Neue Sachlichkeit*. Tali osservazioni confermano infatti, una volta di più, come la fotografia documentaria europea degli anni Settanta, accanto alle aperture nei confronti dello stile documentario americano (sia quello di grandi maestri come Walker Evans, sia quello di autori contemporanei come Stephen Shore o Lewis Baltz), abbia inaugurato un vero e proprio fenomeno di *renaissance* dei grandi nomi della tradizione fotografica europea, compresi i protagonisti della Nuova Oggettività tedesca.

L’aspetto con il quale Porter avvia la sua riflessione riguarda l’influsso esercitato dalla fotografia americana a livello planetario: “alla fine degli anni Sessanta, la fotografia americana aveva i suoi ammiratori in tutto il mondo, in Europa e in Asia, non meno che in Sudamerica; ciò ha fatto sì che lo stile americano fosse copiato ovunque”³²². Tuttavia, malgrado questa attenzione rivolta alle tendenze fotografiche americane, Porter constata come, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, i giovani fotografi europei inizino gradualmente a maturare una nuova consapevolezza nei confronti della tradizione fotografica del proprio paese, emancipandosi gradualmente dal modello americano e riconoscendo occasioni di confronto prettamente europee:

Oggi simili tendenze sono abbastanza riconoscibili e in tutti gli angoli del vecchio continente si possono scoprire forme d’espressione fotografica autonome. Non è casuale che, in questo contesto, i grandi precursori di una cultura fotografica tipicamente europea siano stati riscoperti: Atget, Renger-Patzsch, August Sander e Felix Man sono da guardare come padri spirituali della nuova fotografia europea. Per quanto l’impulso americano sia stato importante, la fotografia europea oggi non è tuttavia più influenzata dall’America. Questa *renaissance* di una fotografia

³²² A. Porter, *Dokumentaristen: der europäischen Standpunkt*, “Camera”, n. 4, aprile 1978, p. 19.

tipicamente europea è in pieno sviluppo, sebbene essa sarà probabilmente riconosciuta da tutti soltanto nei prossimi anni Ottanta – ad eccezione di coloro che hanno un acuto interesse per le nuove tendenze.³²³

Questa stessa idea di una fotografia americana assunta a modello comparativo per la fotografia europea è esposta con altrettanta chiarezza da Porter due anni dopo, nel numero di maggio del 1980, nel suo testo introduttivo *Europa: die Zeit ist reif* (Europa: i tempi sono maturi). Anche qui Porter costanta il ruolo guida svolto dall'America sino agli anni Settanta (come si visto in precedenza, i primi musei, le prime collezioni, le prime gallerie, le prime aste, i primi corsi universitari fotografici nascono Oltreoceano³²⁴), ricordando che una parte considerevole all'interno della nuova generazione di fotografi, di direttori museali e di critici fotografici “ricevette la sua formazione in America o venne influenzata in modo decisivo dalle tendenze della fotografia americana”³²⁵.

Ciò nonostante, Porter deve riconoscere che, sul finire degli anni Settanta, si comincia a delineare una progressiva autonomia e nuova consapevolezza da parte dell'Europa nei confronti della propria tradizione fotografica³²⁶, oltre che una vera e propria “caccia alle vecchie fotografie”³²⁷:

Non ci sono assolutamente possibilità di confronto tra il patrimonio delle collezioni fotografiche europee e americane. [...] Degli inizi si possono pur sempre registrare e si basano soprattutto su sforzi individuali. Istituzioni private in Francia e Gran Bretagna allestiscono mostre del loro materiale, e anche in Germania ha luogo una *renaissance* d'interesse per la fotografia contemporanea e storica. L'influsso dell'America sulla fotografia europea è comparabile all'influsso della pittura europea

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Cfr. *supra*, Parte Prima, I.

³²⁵ A. Porter, *Europa: die Zeit ist reif*, “Camera”, maggio 1980, p. 3.

³²⁶ L'articolo di Hans Georg Puttnies, significativamente intitolato *La scoperta del volume fotografico*, informa della vendita di alcuni fotolibri tedeschi degli anni Venti e Trenta a prezzi elevatissimi all'asta di Augsburg: “Opere come *Antlitz der Zeit* di Sander e *Die Welt ist schön* di Renger-Patzsch sono oggi già rare e ricercate quanto alcune prime edizioni di Goethe, e l'asta di Augsburg ha mostrato che anche i contemporanei di questi maestri vengono a poco a poco notati”. H.G. Puttnies, *Die Entdeckung des Fotobildbandes*, “FAZ”, 20 ottobre 1977, p. 27.

³²⁷ È il titolo, indubbiamente eloquente, di un articolo apparso nella “Frankfurter Allgemeine Zeitung” nel 1975, in cui si fa riferimento alle cifre da record sfiorate all'asta nel corso di quell'anno, inducendo così una corsa alla vendita di vecchie fotografie ritrovate nelle cantine e soffitte. Cfr. F. Neugass, *Neues von Kunstmark. Die Jagd nach alten Photographien*, “FAZ”, 11 aprile 1975, p. 27.

su quella americana negli anni Quaranta e Cinquanta. [...] Sempre più frequentemente le opere di fotografia storica sono esposte, e *workshops* e simposi appartengono a poco a poco alla quotidianità fotografica. Si trovano vecchie foto in archivi sinora mai esplorati, casse in ripostigli e sottotetti vengono rovistate, e i ritrovamenti di vecchi capolavori del medium a lungo disprezzato aumentano notevolmente. Nelle aste e nelle gallerie vengono raggiunti prezzi ai quali ancora pochi anni fa nessuno avrebbe pensato. Tuttavia nel frattempo è cresciuta in Europa fino al 1980 anche una nuova generazione di direttori museali e intenditori in materia d'arte parallelamente con una nuova generazione di fotografi che assumono un posto e un significato eccezionali all'interno della storia dell'arte europea.³²⁸

Tornando al numero di “Camera” di aprile del 1978 volto ad approfondire il punto di vista europeo sul documentario, è significativo per il nostro studio il fatto che, dei quattro autori selezionati³²⁹, due siano di nazionalità tedesca e siano due dei Nuovi documentaristi tedeschi che saranno puntualmente affrontati nella seconda parte di questo lavoro³³⁰. “Camera” sembra perciò assumere un ruolo cruciale rispetto alla storia di questa nuova generazione di documentaristi tedeschi: non si può dire che la rivista svizzera abbia avuto un ruolo fondativo – questo compito, come si è visto, spetta a Klaus Honnef e alla mostra *In Deutschland* –, ma si può senz'altro riconoscerne la funzione divulgativa. “Camera” infatti, come ci confermano anche alcuni dei numeri che saranno più avanti analizzati, ha avuto un peso determinante nel promuovere questa nuova fotografia documentaria diffusasi nella BRD, nonché nell'informare e sensibilizzare il pubblico nei confronti delle tematiche trattate da questi artisti.

Del tedesco Wilhelm Schürmann³³¹ viene pubblicata, in questo numero, la serie fotografica che ha per soggetto le case belghe, quasi sempre spoglie, bidimensionali, ai limiti dell'astrazione, spesso isolate dal proprio contesto e sovrastate da un cielo monocromo, quasi bianco. Da un lato, i lavori di Schürmann esibiscono quello stile documentario freddo, distanziato, imparziale, che si ritrova

³²⁸ A. Porter, *Europa: die Zeit ist reif*, “Camera”, maggio 1980, p. 3.

³²⁹ Per ciascuno dei quattro autori sono pubblicate da un minimo di quattro a un massimo di otto fotografie che esemplifichino il loro lavoro.

³³⁰ Cfr. *infra*, Parte seconda, I.

³³¹ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.3.4.

nelle “fotografie di Albert Renger-Patzsch, Werner Mantz o Bernd e Hilla Becher”³³²; dall’altro, essi “sono documenti di una condizione interiore”, come li definisce Porter, “prove di una nuova *oggettività poetica* [*poetischen Sachlichkeit*] in fotografia”³³³. Ancora una volta, emerge quest’idea di documentario come tendenza in bilico tra due forze contrapposte: l’esigenza di produrre una fedele, oggettiva, anonima riproduzione di quanto si vuole immortalare, da una parte; e l’ineluttabile slancio verso l’individualità, verso l’espressione soggettiva dell’autore. Per quanto apparentemente inconciliabili, le due sfere sembrano tuttavia trovare una felice forma di convivenza nel lavoro di giovani documentaristi come Wilhelm Schürmann e Martin Manz³³⁴ – l’altro autore tedesco presentato dalla rivista –, le cui parole riportate da “Camera” ci danno un’idea sufficientemente chiara di quali siano gli intenti alla base del suo lavoro di quegli anni:

Le fotografie mostrano paesaggi del mio ambiente, del nostro ambiente. Qui lavoriamo, viviamo, ci divertiamo. Esso è quotidiano, ovvio, ormai non più percepito. Ritratti del paesaggio: forse essi possono dire tanto in merito all’essenza di una società quanto l’aspetto delle persone che ci vivono. Anche i paesaggi hanno lineamenti; sono forme che hanno un retroscena sociale.³³⁵

Quello di Manz è dunque un paesaggio che, attraverso la sua configurazione, parla dei suoi abitanti, della società che quotidianamente lo modifica e contribuisce a renderlo sempre più inospitale, invivibile, proprio come pochi anni prima avevano già messo in luce documentaristi americani come Lewis Baltz o Frank Gohlke.

Insieme a Schürmann e Manz, “Camera” seleziona come rappresentanti della fotografia documentaria europea il giovane inglese Keith Collie, che testimonia i lavori di restaurazione del celebre ed esclusivo Hotel Ritz di Londra, di cui riproduce con estrema precisione, e a colori, ogni singolo dettaglio degli interni lussuosi e raffinati (nicchie, colonne, scalinate, soffitti); e il francese Joachim Bonnemaison, che dedica una serie fotografica alle abitazioni francesi, di ognuna

³³² Wilhelm Schürmann, “Camera”, n. 4, aprile 1978, p. 11.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.2.5.

³³⁵ Martin Manz, “Camera”, n. 4, aprile 1978, p. 35.

delle quali offre una coppia di immagini: la prima, sempre verticale, coglie l'abitazione nel suo insieme, mentre la seconda, sempre orizzontale, mostra un dettaglio attinto dall'immagine precedente e notevolmente ingrandito. Si viene dunque a creare una sottile relazione visiva in ogni coppia di fotografie, in quanto l'immagine del dettaglio commenta e chiarisce quanto si vede nell'immagine d'insieme, e l'immagine d'insieme è invece necessaria a contestualizzare il dettaglio, che altrimenti risulterebbe “un oggetto estetico freddo con l'unico scopo di avere un effetto piacevole; non avrebbe alcun ancoraggio alla realtà, nessun contesto e nessuna referenza che lo giustifichi”³³⁶.

A concludere la riflessione di “Camera” – maturata nell'arco di tempo preso in esame da questo studio – sulla fotografia documentaria europea contemporanea è il numero di marzo del 1979, dedicato esclusivamente ad autori tedeschi: Michael Schmidt e i suoi tre giovani studenti Wilmar Koenig, Ulrich Görlich e Jürgen Frisch. Come per gli altri numeri della rivista che sono stati analizzati, anche in questo caso il breve saggio introduttivo del capo redattore, Allan Porter, intitolato *Berliner Tagebuch* (diario di Berlino), risulta di estremo interesse per comprendere l'approccio di “Camera” al tema in questione:

I fotografi residenti da molto qui [*scil.*: a Berlino] hanno ancora sangue degli anni Venti e Trenta nelle loro vene, ma nel frattempo una generazione più giovane di fotografi si trasferisce a Berlino, e ciò è molto significativo. Nel presente numero cerchiamo di mostrare le nuove tendenze della fotografia berlinese e alcuni dei talenti di rilevanza mondiale. Né loro né il loro stile sono in qualche modo isolati. I loro maestri e modelli erano realisti come Lerski, Sander, Patzsch e Mann. Sono fotografi documentari del nostro tempo e aspirano a chiarezza, evidenza e oggettività; sono invece contrari a quanto è astratto e soggettivo. [...] Una cosa simile non succede soltanto in Germania, ma proprio i fotografi berlinesi sono un tipico esempio di come la tradizione e il realismo tematico di un paese siano stati presi in consegna dai rappresentanti della giovane generazione. [...] Siamo convinti che questo numero costituirà un nuovo capitolo della fotografia moderna.³³⁷

³³⁶ Joachim Bonnemaison, *ibidem*, p. 20.

³³⁷ A. Porter, *Berliner Tagebuch*, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 3.

Dedicare un numero alla fotografia documentaria tedesca – e più specificamente berlinese – di quegli anni è avvertita come un’urgenza dalla redazione di “Camera”, che a partire dagli anni Sessanta si è distinta per la sua capacità di individuare le tendenze fotografiche più attuali e di saper prendere parte attiva al dibattito contemporaneo sul medium. Come già accaduto in altri numeri della rivista (si pensi soltanto al numero di aprile del 1978), anche qui Porter si cura di gettare un ponte tra la nuova generazione di fotografi e i grandi maestri della tradizione documentaria, richiamando l’attenzione sull’influenza esercitata dai due grandi protagonisti della *Neue Sachlichkeit*, Sander e Renger-Patzsch.

In questo recupero della fotografia degli anni Venti e Trenta il fattore storico-identitario gioca indubbiamente un ruolo tutt’altro che secondario, ma esso si associa, a nostro avviso, a un problema di natura estetico-formale, vale a dire alla necessità di un recupero, in campo artistico, di contatto con il reale. Se nel corso degli anni Cinquanta, come è già stato ricordato, la Germania del Dopoguerra ha infatti visto fiorire la *Subjektive Fotografie* di Otto Steinert con esiti spesso molto affini alle tendenze pittoriche maturate in quegli stessi anni (Espressionismo Astratto, Tachismo e pittura Informale), tra gli anni Sessanta e Settanta si fa strada un’esigenza di ritorno al reale come reazione alle passate esperienze artistiche. Non è un caso, per esempio, che un fotografo come Heinrich Riebesehl, allievo di Steinert e inizialmente incline alle soluzioni espressive della fotografia soggettiva, sposi sul finire degli anni Settanta l’esigenza di fedele e oggettiva documentazione dell’ambiente che lo circonda.

Proprio ai due grandi e stimati maestri della fotografia oggettiva, Sander e Renger-Patzsch, attinge Michael Schmidt³³⁸, che concepisce la fotografia come il mezzo più adeguato per “documentare la realtà così com’è”³³⁹, per fornire un ‘documento’ [Dokument] (termine sul quale Schmidt torna spesso) dell’epoca in cui vive. Per far ciò, egli tenta di conferire alle sue immagini il massimo grado di neutralità e obiettività possibili, si sottomette completamente di fronte al suo soggetto³⁴⁰ (la città di Berlino e i suoi abitanti) per impedirsi di compromettere

³³⁸ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.3, IV.4.

³³⁹ Michael Schmidt, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 4.

³⁴⁰ “Mi sottometto completamente alle cose che fotografo”. *Ibidem*.

l'autenticità e la credibilità delle sue immagini: “in nessun caso il documento deve essere messo in dubbio”, annuncia perentoriamente Schmidt, “né dalla nostra generazione né da quella futura”³⁴¹.

Per quanto concerne gli allievi di Schmidt, essi restano perlopiù fedeli al principio che esige una fedele e imparziale registrazione della realtà, ciascuno però cimentandosi con il brano di realtà con il quale si sente più affine: Wilmar Koenig³⁴² ha fotografato amici e conoscenti, persone del suo ambiente sociale riprese nel proprio appartamento, circondate dall'arredo e dagli oggetti che riflettono i gusti, lo status sociale e le abitudini dei proprietari; anche Ulrich Görlich e Jürgen Frisch si confrontano con il contesto sociale nel quale vivono, documentandolo nei suoi risvolti più banali e quotidiani, sempre nell'intento di fornirne una testimonianza per lo sguardo futuro.

Proprio a breve distanza di tempo dall'uscita di questo numero di “Camera” dedicato alla fotografia documentaria tedesca a Berlino, il 1 gennaio 1980 nasce la rivista di Göttingen “European Photography”, fondata ed edita dall'artista tedesco Andreas Müller-Pohle³⁴³. Per quanto la rivista sia stata partecipe e attiva, negli anni a venire, nel dibattito internazionale sul medium fotografico, la sua apparizione ai limiti dell'arco cronologico preso in esame dalla nostra trattazione (1959-1980) rende purtroppo il suo contributo alla riflessione sulla fotografia documentaria contemporanea che ci preme qui analizzare quantitativamente marginale rispetto ad altre riviste come “Camera” e “Kunstforum International”. Tuttavia, si è ritenuto proficuo prendere in considerazione due numeri in particolare di “European Photography” – uno dei quali non incluso nel nostro arco cronologico – che, per la

³⁴¹ *Ibidem*, p. 11.

³⁴² Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.6.

³⁴³ Il suo concetto di *Visualismus* (visualismo) è elaborato nel 1980 per fare riferimento a una nuova tendenza all'interno della fotografia documentaria europea, maturata negli anni Settanta e strettamente connessa agli aspetti dell'individualità, dell'interiorità e dell'espressione soggettiva dell'autore. La nozione di *Visualismus* è da vedersi contrapposta a quella di *Dokumentarismus* (documentarismo), che è invece riferibile ai lavori dei documentaristi tedeschi presi in esame in questo nostro studio. Cfr. A. Müller-Pohle, *Visualismus – ein fotografisches Konzept*, in *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum?*, a c. di Kiffel E., Internationales Fotosymposium presso Schloß Mickeln Düsseldorf 1981, Mahnert-Lueg, München 1982, pp. 35-45. In merito al concetto di Dokumentarismus, si veda A. Haus, *Dokumentarismus, Neue Sachlichkeit und Neue Sehen – Zur Entwicklung des Mediums Fotografie in den USA und Europa*, “Amerika Studien/American Studies”, vol. 26, n. 3-4, 1981, pp. 315-339. Il saggio pubblicato nel 1981 si basa su una conferenza tenuta da Andreas Haus presso l'istituto americano dell'Università di Francoforte in occasione di una giornata di studi dedicata al problema del ‘documentarismo’.

rilevanza delle questioni trattate, devono essere qui necessariamente chiamati in causa.

Il primo numero sul quale è bene soffermarsi è il quinto, che copre i mesi di ottobre, novembre e dicembre del 1980 e tratta il tema *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*. È innanzitutto bene precisare che il titolo attribuito a questo numero è stato mutuato dalla prima grande mostra all'epoca dedicata alla fotografia tedesca contemporanea (comprendente autori già affermati e giovani talenti), organizzata presso The Photographer's Gallery di Londra³⁴⁴; mostra che, dopo la prima tappa londinese, è stata esposta in numerose città europee. Il saggio contenuto nella rivista³⁴⁵, redatto da Rupert Martin che al tempo lavorava per la nota galleria di Londra, tenta di schizzare il panorama fotografico tedesco dell'epoca, concentrandosi innanzitutto sulle due principali tendenze che già negli anni Trenta del '900 il critico e filosofo tedesco Sigfried Kracauer aveva identificato: “quella realista, che culmina nella fedele restituzione della natura, e quella che ambisce a opere creative, artistiche”³⁴⁶:

Entrambi gli impulsi – da un lato, documentare il mondo di tutti i giorni, dall'altro, creare nuovi mondi visionari – sono oggi non meno attuali che negli anni Venti di questo secolo, quando fotografi come August Sander e Karl Blossfeldt sono avanzati a più importanti rappresentanti della fotografia documentaria, mentre la corrente sperimentale è stata sostenuta da artisti come Moholy-Nagy e Raoul Hausmann.³⁴⁷

Le due tendenze fotografiche, quella realista e quella artistica, sono quindi ancora nel 1980, quando Martin scrive, tanto da trovare persino una forma di ‘consacrazione’ in due mostre organizzate proprio in quegli anni: *In Deutschland* –

³⁴⁴ The Photographer's Gallery è stata la prima galleria indipendente in Gran Bretagna specificamente dedicata alla fotografia. La galleria, fondata nel 1971 dalla curatrice inglese Sue Davis, si distingue per il ruolo di primo piano svolto nella diffusione e nel riconoscimento dell'importanza della fotografia nel Regno Unito. È stata inoltre la prima galleria inglese a esibire grandi nomi della fotografia internazionale come Juergen Teller (moda), Robert Capa (fotogiornalismo), Sebastião Salgado (documentario) e Taryn Simon (arte contemporanea); e a promuovere il lavoro di fotografi inglesi come Martin Parr, Zineb Sedira e Corinne Day. La galleria conferisce inoltre annualmente il prestigioso Photography Prize ed è oggi ancora attiva nell'incoraggiare e sostenere qualsiasi forma di impegno nel campo fotografico.

³⁴⁵ Il saggio è preceduto da una breve prefazione della curatrice inglese Sue Davis.

³⁴⁶ S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, p. 36.

³⁴⁷ R. Martin, *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*, “European Photography”, n. 5, ottobre-novembre-dicembre 1980, p. 4.

*Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*³⁴⁸ che, come si è visto, è stata organizzata nel 1979 da Klaus Honnef e Wilhelm Schürmann; e *Vorstellung und Wirklichkeit – 7 Aspekte subjektiver Fotografie* (Immaginazione e realtà – 7 aspetti della fotografia soggettiva), curata da Rolf Wedewer nel 1980.

Benché le due tendenze fossero dunque ugualmente diffuse nel panorama fotografico tedesco di quegli anni, ci confronteremo esclusivamente, alla luce degli interessi di questo studio, con la riflessione di Rupert Martin sulla fotografia documentaria, evitando invece di soffermarci sulla tendenza artistico-soggettiva che non è qui oggetto di indagine. Se, in riferimento alla tendenza fotografica artistica, Martin traccia un percorso che parte dalle opere sperimentali di Moholy-Nagy e Raoul Housmann degli anni '20 e, passando per la *Subjektive Fotografie* di Otto Steinert degli anni '50, approda ai contributi fotografici più recenti³⁴⁹, per quanto concerne, invece, la fotografia documentaria, il critico esordisce, come si è visto poco sopra, con le opere di Sander e Blossfeldt, cita poi il lavoro di Bernd e Hilla Becher, i principali eredi dello *stile* documentario della *Neue Sachlichkeit*, e presenta infine i nuovi protagonisti dello scenario fotografico documentario. All'interno di questo percorso, Martin non si esime dal fare riferimento a concetti chiave come quelli di 'documento fotografico', 'oggettività' e 'punto di vista neutrale' del fotografo:

La caratteristica più importante di un documento fotografico è l'autenticità: un'immagine fotografica testimonia che l'oggetto rappresentato esiste o è esistito. Più chiara e oggettiva è la fotografia, più grande è il suo valore; per questo motivo, essa dovrebbe rimanere libera da influssi che la deformano. Per non distogliere l'attenzione dall'oggetto, il fotografo cerca di passare in secondo piano, scegliendo un punto di vista più neutrale possibile e un metodo più coerente possibile. [...] Nel lavoro scientifico-sistematico di Bernd e Hilla Becher, troviamo che le loro ampie analisi di forme architettoniche – che si estendono dai serbatoi d'acqua alle case a graticcio – siano un esempio ideale ed efficace per questo carattere spiccatamente tedesco della fotografia documentaria. Diversamente dall'Inghilterra e dall'America, questo tipo di

³⁴⁸ Cfr. *supra*, Parte prima, I.6.1.

³⁴⁹ Per quanto concerne gli esiti più recenti nel campo della fotografia artistica tedesca, Martin include i nomi di Thomas Anschütz, Heiner Blum, Verena von Gagern, André Gelpke, Ulrich Görlich (in biblico tra tendenza documentaria e tendenza artistica), Arno Jansen, Erika Kiffel e Andreas Müller-Pohle.

fotografia contiene poca critica sociale, perché la critica presuppone un impegno personale da parte del fotografo – e non è la propria personalità che interessa anzitutto ai fotografi documentaristi puri, bensì l’oggetto.³⁵⁰

I ‘fotografi documentaristi puri’ a cui allude Rupert Martin sarebbero dunque coloro in grado di mascherare la propria presenza, di ridurla al minimo, e di produrre un’immagine che sia un’oggettiva, imparziale, fedele riproduzione di quanto si vuole testimoniare. Questo è l’intento che perseguono anche i nuovi protagonisti del panorama fotografico documentario tedesco presentati da questo numero di “European Photography”: Gabriele e Helmut Nothhelfer, Heinrich Riebesehl, Wilhelm Schürmann, Hermann Stamm (quest’ultimo in bilico tra fotografia documentaria e concettuale). I primi tre autori ci interessano in modo particolare perché sono tre dei Nuovi Documentaristi tedeschi analizzati in questa nostra dissertazione: Gabriele e Helmut Nothhelfer³⁵¹ si confrontano costantemente con un unico tema: persone che partecipano a eventi pubblici (concerti, manifestazioni, feste), isolate dal resto della folla e assortite nei propri pensieri, spesso noncuranti di quanto sta accadendo intorno.

Heinrich Riebesehl³⁵², invece, avvicinosi con un certo ritardo alla corrente documentaria – prima seguace della fotografia soggettiva di Otto Steinert, presso il quale ha studiato –, si cimenta con la documentazione del paesaggio nella serie *Agrarlandschaften* del 1979, che suggella il suo definitivo passaggio allo stile documentario. Le sue sono immagini dirette e oggettive di campi arati, prati, balle di fieno, superfici naturali della sua regione, prive di quelle scene spettacolari o di quegli effetti atmosferici drammatici ricorrenti nelle fotografie di paesaggisti romantici come Ansel Adams.

Wilhelm Schürmann, già presentato nel numero di “Camera” dedicato al documentario europeo, immortalava invece edifici e abitazioni cittadine, spesso frontalmente, con una luce neutrale e una netta dominanza dei toni del grigio, intensificando così “la monotonia e la spersonalizzazione dell’architettura

³⁵⁰ R. Martin, *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*, cit., p. 4.

³⁵¹ Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.3.

³⁵² Cfr. *infra*, Parte seconda, II.3.

urbana”³⁵³. Nessuna presenza umana si rintraccia nelle fotografie di Schürmann, seppur ogni elemento dell’immagine (case, auto, insegne pubblicitarie), descritto con estrema chiarezza e precisione, ci parli delle attuali condizioni di vita dell’uomo e della società in cui vive.

Una volta conclusa la presentazione dei nuovi protagonisti del panorama fotografico tedesco contemporaneo – sia i rappresentanti della linea artistico-soggettiva che di quella documentaria –, Rupert Martin constata, ormai in chiusura del saggio, come alla fine degli anni Settanta si sia delineata in Germania una propensione a “sostituire la vecchia terminologia”³⁵⁴ fotografica con concetti nuovi, come quello di *Autorenfotografie*, introdotto da Klaus Honnef nel 1979, oppure quello di *Visualismus* coniato da Andreas Müller-Pohle nel 1980. I nuovi approcci teorici al mezzo comincerebbero gradualmente, secondo Martin, a contaminarsi e a influire sui nuovi sviluppi fotografici e sul dibattito contemporaneo, la cui vitalità si rispecchia nelle mostre e pubblicazioni di quegli anni:

Numerose mostre storiche e contemporanee hanno luogo; i fotografi e critici tedeschi iniziano ad acquisire sempre più consapevolezza del proprio passato e si sforzano di riprendere lo sviluppo interrotto dalla guerra. Solo nel 1979 si tengono almeno due mostre al riguardo: “Deutsche Fotografie nach 1945” e la ricostruzione della mostra “Film und Foto”, tenuta a Stuttgart nel 1929. Quest’ultima marca il punto culminante della fotografia tedesca dell’anteguerra ed è stata notevole soprattutto per via del suo carattere ampio e internazionale. Ci è voluto del tempo per recuperare la coscienza di sé che ha manifestato questa mostra. Che ci sia nel frattempo questa nuova fiducia in sé, ciò appare [...] in numerose mostre e pubblicazioni, [...] da valutare come espressione di una crescente attività ed entusiasmo.³⁵⁵

A rendere conto del dibattito sulla fotografia documentaria contemporanea è anche un altro numero di “European Photography”, l’uscita di aprile/maggio/giugno del 1981 che, malgrado risulti estromessa dai limiti dell’arco cronologico preso in

³⁵³ R. Martin, *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*, cit., p. 9.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁵⁵ R. Martin, *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*, cit., p. 10.

esame da questo studio, mette in gioco questioni di assoluta rilevanza, tanto da renderne qui imprescindibile un'analisi accurata.

L'importanza di questo numero della rivista è innanzitutto da ricondursi al saggio del fotografo tedesco Reinhard Matz – uno dei Nuovi documentaristi tedeschi degli anni Settanta che più avanti affronteremo³⁵⁶ – che problematizza la tradizionale concezione di fotografia documentaria come mera e oggettiva riproduzione della realtà: “non è l'oggetto in sé che si può trovare nell'immagine”, come tiene a precisare Andreas Müller-Pohle nella breve premessa editoriale al testo di Matz, bensì “una determinata visione dell'oggetto, [poiché] la fotografia non riproduce mai la realtà, bensì costituisce sempre una nuova realtà estetica”³⁵⁷. *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie* (Contro un concetto ingenuo di fotografia documentaria) è il titolo scelto da Matz per esplicitare, sin dall'inizio, la tesi sostenuta nel suo testo: contraddire l'idea in base alla quale l'occultamento della presenza dell'autore nell'immagine e la repressione di qualsiasi intento interpretativo da parte del fotografo nei confronti del soggetto che intende restituire farebbero dell'immagine fotografica una replica fedele e oggettiva del brano di realtà immortalato. “Il documentarista”, avverte Matz, “vive proprio di questa ideologia: più egli si tiene fuori dalla produzione delle sue fotografie, più esattamente – egli crede – la realtà può esprimere se stessa, in modo chiaro, evidente e obiettivo”³⁵⁸. Il fatto che la fotografia possa essere completamente spogliata di qualsiasi intenzione soggettiva o elemento estetizzante sarebbe, secondo Matz, un fraintendimento, una mera illusione, e “nella misura in cui la sua costituzione estetica della realtà non viene o non verrà riconosciuta, una fotografia rimane incompresa”³⁵⁹. Lo stesso Walker Evans, che viene oggi riconosciuto come uno dei maggiori fotografi della tradizione documentaria, era risoluto nel declinare l'appellativo di ‘fotografo documentario’, perché sapeva bene che il valore di una fotografia non poteva limitarsi in alcun modo all'atto della semplice trascrizione,

³⁵⁶ Cfr. *infra*, Parte seconda, II.5.

³⁵⁷ A. Müller-Pohle, *Editorial*, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, p. 5.

³⁵⁸ R. Matz, *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie*, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, p. 7.

³⁵⁹ *Ibidem*.

della copia della realtà. Nella misura in cui la fotografia è concepita come pratica artistica, essa chiama in causa la sfera estetica e valica l'intento di mera riproduzione:

L'aspetto decisivo di una fotografia non è il suo effetto di riconoscimento o di realtà, perché, in quanto risultato di un lavoro – che alla fine provoca sempre una trasformazione della materia prima in un prodotto mediante determinate tecniche –, una fotografia non è una vaga analogia della realtà data né parte dell'apparizione naturale della realtà, ma [è] la sua contemplazione, evidenziazione, individuazione, il suo specifico significato in seguito a un preciso interesse, a uno scopo, all'assegnazione di una funzione in un contesto sociale. Da questo punto di vista, è completamente insensato voler giudicare la relazione di una fotografia con la realtà secondo le categorie di giusto o sbagliato, preferire [una fotografia] in quanto vera e documentaria o accusarla di menzogna. Le fotografie forniscono modi di vedere la realtà e mai la realtà stessa.³⁶⁰

L'aspetto sul quale insiste Reinhard Matz è perciò l'idea di fotografia – e, più specificamente, di fotografia documentaria – come frutto di un compromesso tra la fedele riproduzione della realtà esterna che si desidera registrare, da un lato, e la sfera connessa all'intenzionalità, al punto di vista e alla concezione estetica del fotografo, dall'altro. Per tal motivo, Matz si trova ripetutamente a mettere in guardia il lettore circa il fatto che, per quanto il fine del fotografo sia di dar vita a un'immagine documentaria che testimoni una certa porzione della realtà in modo oggettivo e diretto, “gli oggetti [reali] vengono rimodellati esteticamente attraverso il processo fotografico”³⁶¹.

Quattro sono i fotografi documentari – tre tedeschi e un italiano, Gabriele Basilico – selezionati dalla rivista per rendere conto di come l'esigenza documentaria conviva accanto a strategie differenti adottate da ciascun fotografo, approcci e scelte stilistiche. Così accade nell'opera di Bernd e Hilla Becher, che documentano i reperti di archeologia industriale in via di sparizione (gasometri, silos, serbatoi per l'acqua, altiforni, miniere) nel modo più freddo e obiettivo

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

³⁶¹ *Ibidem*.

possibile, avvalendosi tuttavia di una tecnica estetizzante che prevede il ricorso al bianco-nero, condizioni di luce omogenee (cielo nuvoloso, per evitare forti contrasti chiaro-scuro), assenza di ombre, nitidezza, neutralità, soggetti in posizione centrale a occupare interamente lo spazio dell'inquadratura, e nessuna presenza umana.

Molto affine al lavoro dei Becher è la serie fotografica *Milano. Ritratti di fabbriche*³⁶² (fig. 36), realizzata da Gabriele Basilico in un'area periferica del capoluogo lombardo, di cui, tra 1978 e 1980, egli immortala sempre in rigoroso bianco e nero l'architettura industriale come emblema dell'identità stessa della città. L'affinità con la citata coppia tedesca si ravvisa nelle parole del fotografo stesso, che, riflettendo sulla serie fotografica dedicata alle fabbriche milanesi, chiama in causa un metodo che ricorda moltissimo quello becheriano:

Da un punto di vista metodologico, questo lavoro è un tentativo di documentare il volto di una città nella quale si sono impresse le tracce di un impetuoso sviluppo industriale di quasi un secolo, e nei cui muri non è inscritta soltanto la storia della classe operaia milanese, bensì anche un pezzo della storia dell'architettura. Una documentazione, quindi, che è una sorta di fusione tra catalogazione e indagine archeologica.³⁶³

Il terzo autore presentato da "European Photography" è Michael Schmidt, che, come già si è visto, descrive nelle sue fotografie in bianco e nero la città nella quale vive, Berlino, senza il timore di mostrarne gli aspetti più monotoni, quotidiani. Si tratta di immagini in cui nulla accade, prive di qualsiasi presenza umana e di quel fermento che si è soliti associare alle grandi metropoli.

Se l'uomo è escluso dalle immagini di Schmidt, diventa invece il soggetto prediletto delle fotografie del quarto autore presentato dalla rivista, Hans-Martin Küsters, che, in una forma fotografica più prossima al reportage rispetto agli altri tre

³⁶² Interessante l'analogia tra il titolo della serie di Basilico e quello della serie del fotografo tedesco Reinhart Wolf, *Gesichter von Gebäuden* (volti di edifici). La mostra in occasione della quale Basilico ha esposto per la prima volta i suoi *Ritratti di fabbriche* è stata ospitata al PAC/Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 1983. Cfr. *Gabriele Basilico. Milano. Ritratti di fabbriche*, catalogo della mostra, Spazio Oberdan, Milano, 22.10.2009–28.02.2010, Motta Editore, Milano 2009.

³⁶³ *Gabriele Basilico. Industriebauten*, "European Photography" (Contemporary Trends III: Documentary Photography), cit., p. 20.

colleghi, intende documentare i differenti tipi di comportamento degli uomini con i quali si trova a contatto nell'ambiente in cui vive; comportamenti che oscillano tra rispetto delle convenzioni e delle norme sociali, da un lato, e naturalezza e spontaneità, dall'altro.

Se dunque “European Photography”, nascendo nel 1980, offre alla nostra analisi, incentrata sul periodo 1959-1980, un contributo quantitativamente marginale – seppur decisivo, come si è potuto dimostrare con i due numeri appena analizzati –, l'altra rivista che, insieme a “Camera”, ha fornito un apporto rilevante al dibattito intorno al tema della fotografia documentaria è “Kunstforum International”, fondata nel 1972 come rivista dedicata a tutti campi della cultura visiva: pittura, scultura, fotografia, architettura, design, video. Sin dalla sua apparizione, ogni numero della rivista presenta un focus tematico ed è affidato, di volta in volta, a un curatore competente che consulta e coinvolge autori che si sono distinti nella materia in questione. Si tratta di una rivista dal carattere internazionale, come del resto dimostra la scelta delle mostre recensite, delle interviste, degli approfondimenti, mai limitati all'area tedesca. Per quanto concerne i nostri due specifici campi d'indagine individuati all'interno del generale dibattito sul tema del documentario nelle riviste di area tedesca, questi due filoni – la fotografia documentaria contemporanea e la fotografia documentaria storica – si trovano uniti, contemporaneamente chiamati in causa dai numeri 16 e 18 di “Kunstsforum International”, pubblicati nel 1976, che costituiscono le prime due parti della serie *150 Jahre Fotografie*³⁶⁴, interamente curata da Klaus Honnef e conclusa dal numero 22 della rivista, che più avanti analizzeremo. Per maggior comodità, anziché affrontare singolarmente i due numeri, prenderemo in esame l'uscita speciale di “Kunstforum International” intitolata *Die Fotografie*, che raccoglie tutta la documentazione sul tema fotografico (testi critici e immagini) presente nei numeri 16 e 18, dove si trovava invece alternata a materiale di altra natura.

L'uscita speciale della rivista è suddivisa in due parti, corrispondenti, rispettivamente, ai contenuti estratti dal numero 16 e a quelli recuperati dal numero

³⁶⁴ Il titolo di questa serie, *150 anni di fotografia*, si deve al fatto che nel 1976 fossero passati giusto 150 anni dal 1826, anno in cui Niépce ha dato vita alla prima fotografia.

18. La prima parte si apre con il saggio di Klaus Honnef, *Die Arbeit des Fotografen* (Il lavoro del fotografo), in cui il critico tedesco cerca di comprendere in cosa consista la specificità del lavoro del fotografo. Prendendo come pretesto una fotografia di Bernd e Hilla Becher che documenta un enorme serbatoio per il gas, Honnef avvia il proprio discorso finalizzato a individuare le possibilità tecniche offerte dal mezzo fotografico, pienamente esemplificate, a suo avviso, dalle opere dei due artisti tedeschi: precisione, oggettività, ricchezza di dettagli. Prendendo poi le mosse dalle riflessioni di Walter Benjamin, che aveva rivolto la propria attenzione al problema della copia e dell'infinita riproducibilità dell'immagine emerso con la comparsa del medium fotografico, Honnef insiste su un aspetto trascurato, secondo il suo parere, dal filosofo tedesco, vale a dire la possibilità, inaugurata dalla fotografia di riprodurre la realtà con una "forza probatoria e chiarezza"³⁶⁵ prima mai raggiunte a causa dell'inadeguatezza dei mezzi tecnici a disposizione. A tal proposito, la differenza, lo scarto con la pittura emerge quasi spontaneamente nelle considerazioni di Honnef, che tuttavia non esita a mettere in luce anche l'aspetto soggettivo della fotografia:

Il pittore interpreta le cose, le sottomette a un ordine che proviene dalla sua immaginazione e allo stesso tempo anche dalla sua condizione di consapevolezza. Ogni decisione, che egli prende in riferimento alla sua rappresentazione, è una decisione soggettiva. Soltanto il suo autore decide della definitiva configurazione dell'immagine compiuta. [...] Ciò non vale assolutamente per l'immagine fotografica, persino quando si mette in conto che il fotografo influisce sulla comunicazione visiva. Tuttavia questo influsso è limitato in confronto a quello del pittore, ancor più limitato: in linea di massima, egli non è importante. Certamente anche il fotografo s'impadronisce di una serie di misure che sono in grado di testimoniare la sua autorialità nell'immagine fotografica: come il pittore, egli sceglie il motivo che vuole rappresentare; regola l'angolatura dalla quale [l'oggetto] sarà fotografato [...]; pianifica in quale posto collocarlo nell'immagine e anche quale dimensione [attribuirgli]; e stabilisce infine quanto tempo deve essere esposto.³⁶⁶

³⁶⁵ *Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband*, a c. di K. Honnef, numero speciale di "Kunstforum International" che accoglie parte del n. 16 e del n. 18, 1976, p. 5.

³⁶⁶ K. Honnef, *Die Arbeit des Fotografen*, *ibidem*, p. 10.

Nonostante il riconoscimento di un ‘momento soggettivo’ in fotografia, in cui l’autore interviene nell’immagine con scelte del tutto personali (angolazione, tempo di esposizione, posizione del soggetto e sue dimensioni), gli aspetti sui quali Honnef torna con insistenza in riferimento al medium fotografico sono il suo presunto realismo, l’oggettività, l’apparente fedeltà a quanto intende riprodurre. Tali aspetti sono così fermamente sostenuti da Honnef da indurlo persino ad affermare che “le fotografie artistiche di Moholy-Nagy, per quanto interessanti, sono fallite come fotografie”³⁶⁷, e a citare invece i nomi di Heinrich Zille, Eugène Atget, August Sander, Walker Evans e Bernd e Hilla Becher – protagonisti, non a caso, della tendenza documentaria in fotografia – come esempi di autori coerenti con l’essenza del medium. In ogni caso, il fatto che Honnef faccia appello al realismo fotografico non deve trarre in inganno, in quanto il critico tedesco sa bene che “l’immagine fotografica è una traduzione della realtà”³⁶⁸, “è una nuova realtà artistica”³⁶⁹.

Come ben traspare dal paragrafo di questo saggio intitolato *Die zweite Wirklichkeit* (La seconda realtà), ciò che Honnef intende chiarire – e che, come abbiamo visto, sarà ripreso alcuni anni dopo dall’articolo di Reinhard Matz³⁷⁰ – è il fatto che la fotografia non presenta la realtà stessa, semmai crea un’immagine che ‘traduce’ la realtà, che avrà sempre una serie di limiti, quali la bidimensionalità e il fatto che sia frutto di una visione monoculare:

Nonostante la sua sorprendente fedeltà alla realtà, la sua autenticità – che finora cerca un suo pari nella storia delle arti visive –, la fotografia non è una copia della realtà, nemmeno il suo riflesso. Essa è anzi paragonata al modello, è una trasformazione visiva della realtà straordinariamente attendibile e convincente, ma con la propria legislazione. Essa riproduce sì la realtà con maggior precisione della più perfetta arte della pittura o del disegno, ma la traduce in un preciso sistema visivo che piega la riproduzione secondo le proprie regole. Queste regole [...] sono quelle che ha stabilito la tecnica. Gli influssi del processo di produzione tecnica sul suo risultato visivo

³⁶⁷ Honnef precisa inoltre: “un’opera che, in qualsiasi modo, è contraria all’essenza del suo medium – mirando, per esempio, a effetti che corrispondono meglio alla natura di un altro medium – si rivela solo raramente riuscita”. *Ibidem*, p. 18.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 14.

³⁷⁰ Cfr. R. Matz, *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie*, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), cit., pp. 6-12.

determinano il linguaggio visivo. Il linguaggio visivo della fotografia è, in virtù del suo processo di produzione, documentario, vincolato alla realtà; tuttavia essa ha così tanto una regia che, accanto alla realtà, stabilisce una realtà di seconda mano.³⁷¹

In linea di continuità con l'attenzione di Honnef per le declinazioni documentarie della fotografia, questo numero speciale di "Kunstforum International" ospita il breve testo dello storico dell'arte e curatore tedesco Lothar Romain, il quale prende in esame, senza tuttavia dilungarsi in un'analisi puntuale, le immagini di edifici e strutture industriali di Bernd e Hilla Becher, definite da Romain in termini di "documento della storia", "testimonianze di un preciso sviluppo sociale"³⁷².

A seguire le pagine dedicate ai Becher, compare l'intervista a Jürgen Wilde³⁷³, il quale si era distinto nel panorama fotografico sin dai primi anni Settanta, come si è precedentemente visto, grazie a un'attività versatile: la fondazione della Galerie Wilde insieme alla moglie Ann; l'organizzazione e curatela di mostre presso istituzioni pubbliche e private, nazionali e internazionali; il collezionismo di opere fotografiche (con particolare attenzione agli anni Venti e Trenta); e infine l'attività di editore di pubblicazioni fotografiche. Nell'intervista, accompagnata da un consistente numero di immagini, Wilde viene interrogato in merito a questioni concernenti il ruolo della fotografia nel panorama artistico dell'epoca, la presenza di gallerie, musei, critici e collezionisti interessati alla fotografia, lo stato degli studi sulla storia del medium, e le nuove tendenze in campo fotografico. La prima parte di questo volume di "Kunstforum International" si conclude infine con un vastissimo apparato iconografico, ben 104 immagini³⁷⁴ suddivise per autore (Eadweard Muybridge, Eugène Atget, Walker Evans, Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch, Gisèle Freund, Bernd e Hilla Becher): si tratta di otto grandi maestri della fotografia documentaria che, come recita la prefazione, "dimostrano una precisa posizione, che può essere definita come oggettività

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² L. Romain, *Photographie – am Beispiel von Hilla und Bernd Becher, Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband*, cit., p. 24.

³⁷³ Cfr. *Interview mit Jürgen Wilde, Ibidem*, pp. 25-39.

³⁷⁴ Anche Jürgen Wilde è stato coinvolto, in qualità di consulente, nella scelta delle immagini da riprodurre in questo numero speciale di "Kunstforum International".

[*Sachlichkeit*], precisione, vista che registra freddamente con carattere di diagnosi³⁷⁵.

Per quanto concerne, invece, la seconda parte di questo volume speciale di “Kunstforum International” dedicato alla fotografia – corrispondente ai contenuti estratti dal numero 18 della rivista –, essa si apre con un testo redatto da Klaus Honnef. Il testo, intitolato *Aspekte eines Mediums. Die fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse* (Aspetti di un medium. La fotografia agli occhi di un’analisi critica), intende riflettere, proprio come ha fatto nel saggio precedente, sulla natura e su alcuni aspetti tecnici propri del medium fotografico.

Se nel testo *Die Arbeit des Fotografen* Honnef aveva preso come pretesto per la propria riflessione le fotografie di Bernd e Hilla Becher, stavolta egli assume come punto di partenza le fotografie del francese Christian Boltanski, difficilmente inquadrabili, secondo il critico tedesco, in un genere fotografico ben definito. Ciò consente allora a Honnef di trattare, seppur sinteticamente, due forme fotografiche alle quali le opere di Boltanski sarebbero, a suo avviso, riconducibili, senza tuttavia identificarsi completamente con nessuna di esse: l’*Amateur-Fotografie*, nella quale il fotografo amatoriale fissa un preciso evento per preservarne il ricordo, poco importa se il risultato finale presenta imperfezioni tecniche e banalità estetica, ciò che conta è la documentazione dell’evento; e l’*Hobby-Fotografie*, che presta invece la massima attenzione alle problematiche di ordine tecnico, nella quale il fotografo mostra “un eccesso di calcolo e organizzazione visiva”, e compone l’immagine “sulla base di regole spesso mutuata dalla tradizione iconografica della pittura³⁷⁶. Colui che fotografa per hobby “non ha bisogno di una speciale occasione per tirar fuori la sua macchina fotografia, è invece continuamente a caccia³⁷⁷”.

Le due forme fotografiche tratteggiate da Honnef, quella amatoriale e quella hobbistica, possiederebbero a suo avviso due differenti, opposti aspetti, riscontrabili ancora una volta nell’opera di Boltanski: quello artistico, da un lato, che insiste sugli aspetti mutuati dall’arte, non meramente tecnici; e il valore documentario,

³⁷⁵ *Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband*, a c. di K. Honnef, cit., p. 5.

³⁷⁶ K. Honnef, *Aspekte eines Mediums. Die fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse, Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband*, cit., p. 165.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 166.

dall'altro, che è finalizzato a evidenziare “la qualità di testimonianza, la forza probatoria”³⁷⁸ di ciascuna fotografia. Nonostante le fotografie di Boltanski presentino dunque, accanto alla qualità artistica, un valore documentario, esse sono definite da Honneth “assolutamente fittizie”³⁷⁹, in quanto l'artista francese si avvale di attori per inscenare degli eventi quotidiani e conferire un accento documentario alle proprie opere. Egli si appropria delle forme stereotipate di una certa fotografia popolare che immortalava eventi banali e quotidiani (vacanze, gite, feste in famiglia, cerimonie), e le riproduce nel modo più fedele possibile. Boltanski diventa perciò il pretesto ideale, per Honneth, per richiamare l'attenzione sul duplice volto del medium fotografico, caratterizzato dalla convivenza di autenticità, testimonianza, fedeltà alla realtà – detto altrimenti, dell'aspetto documentario –, da una parte, e di elementi prettamente artistici, messi in scena, dall'altra, che contaminano e compromettono il valore documentario dell'immagine:

Da un lato, c'è la sua irrevocabile autenticità. Ogni fotografia, anche quella messa in posa, è una prova di un evento che è avvenuto davanti alla macchina fotografica. [...] Essa documenta, d'altronde, – secondo le parole di Roland Barthes – un ‘essere stato’. [...] Alla fine ogni fotografia consegna il pezzo di realtà passata. [...] Con ciò la fotografia traccia un ponte tra un ‘prima’ e un ‘adesso’, laddove il ‘prima’ funge sempre come documento. [...] [La fotografia] guadagna una dominante forza di persuasione e dota ciò che è fotografato di un'irrevocabile verità ed esattezza. Dall'altro lato, Boltanski segnala con sottile convinzione la problematicità della pretesa di restituire la realtà in modo autentico. [...] La realtà è allestita così perfettamente che non si può separare l'autentico dal falso, si cancellano nella fotografia i limiti tra autenticità e falsificazione”³⁸⁰.

Come già nei testi in precedenza analizzati, Honneth chiama in causa alcuni dei grandi maestri della tradizione documentaria, stavolta per ricordare il loro tentativo di emanciparsi dalla creazione di immagini artistiche, immagini, cioè, non finalizzate a documentare fedelmente la realtà:

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 169.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 170.

All'inizio inosservati e senza grande successo, fotografi come Atget, Zille, Blossfeldt, Sander, Walker Evans, Lange, e successivamente anche Stieglitz e Steichen (tra l'altro, all'inizio rappresentanti impegnati della fotografia 'impressionista', in seguito altrettanto convinti oppositori), così come i fotogiornalisti (Felix H. Man, Salomon, Umbo, Hübschmann), hanno fatto piazza pulita di queste immagini pseudo-artistiche. Essi si sono decisi a favore di una semplice, diretta rappresentazione della realtà, nella quale sapevano di poter richiamare alla mente la realtà soltanto frammentariamente.³⁸¹

A concludere, infine, questo volume speciale sulla fotografia di "Kunstforum International" compare un secondo, ancor più vasto apparato iconografico comprendente 121 immagini, non più realizzate da celebri maestri, bensì da giovani fotografi emergenti (per la maggior parte tedeschi e americani), sia documentaristi che autori riconducibili ad altre tendenze fotografiche: Lee Friedlander, Ralph Gibson, John Vink, Gabriele e Helmut Nothhelfer, Detlef Orlopp, Joe Deal, Heinrich Riebesehl, Duane Michals, Les Krims, Wilhelm Schürmann, Floris Michael Neusüss, Lucia Radochonska, Klaus Ritterbusch, Wink van Kempen.

Se i numeri 16 e 18 del 1976 – riuniti nel volume speciale qui sopra analizzato – costituiscono il primo importante confronto di "Kunstforum International" con il tema fotografico (includendo anche numerosi riferimenti alla fotografia documentaria, storica e contemporanea), i numeri 21 e 22 del 1977 ne sono, in un certo qual modo, la prosecuzione.

I due numeri del 1977 dovevano innanzitutto fungere da approfondimento della sezione fotografica presentata a Documenta 6: il numero 21 contiene una breve presentazione della sesta edizione di Documenta e le interviste a Manfred Schneckenburger, direttore artistico della manifestazione, e a Klaus Honnef ed Evelyn Weiss, i due curatori della sezione fotografica; mentre il numero 22³⁸², intitolato *150 Jahre Fotografie III – Fotografie auf der Documenta 6*, conclude invece la serie *150 Jahre Fotografie* (composta dai numeri 16, 18 e 22), interamente curata da Honnef e concepita per celebrare i 150 anni della fotografia. Del numero 22 è stata inoltre pubblicata una versione ampliata, sempre a cura di Honnef, i cui

³⁸¹ *Ibidem*, p. 173.

³⁸² *150 Jahre Fotografie*, a c. di K. Honnef, edizione estesa di "Kunstforum International" (*150 Jahre Fotografie III – Fotografie auf der Documenta 6*), n. 22, 1977.

contenuti sono stati organizzati nel volume seguendo la stessa suddivisione adottata per la presentazione delle opere nella sezione fotografica di Documenta 6³⁸³. Come si nota dall'indice del volume, infatti, al titolo *Das Spektrum der fotografischen Möglichkeiten* (Lo spettro delle possibilità fotografiche) vengono sussunte le stesse quattro categorie presentate nell'esposizione di Kassel: i pionieri del mezzo fotografico, i temi affrontati dalla fotografia, i metodi fotografici, e la riflessione critica sul medium. Ognuna delle quattro categorie è accompagnata, all'interno del volume, da una breve introduzione, da sintetiche note biografiche per ogni autore (moltissimi riconducibili alla tendenza documentaria), e da una ricca documentazione iconografica, per un totale di circa 650 immagini.

L'ultimo numero di "Kunstforum International" che, all'interno limiti cronologici qui in esame, ha preso parte al dibattito sulla fotografia documentaria, offrendo stavolta ai lettori un panorama delle sue declinazioni più contemporanee, è il numero 41 del 1980, significativamente intitolato *Dokumentarfotografie* e curato dai critici Walter Grasskamp e Klaus Honnef. Questo numero – che peraltro chiude la nostra indagine sul dibattito intorno alla fotografia documentaria contemporanea – risulta decisivo ai fini di questo studio, in quanto rappresenta l'unico caso, all'interno del periodo 1959-1980, in cui una rivista accoglie una così vasta rassegna dei fotografi documentaristi tedeschi dell'epoca, molti dei quali già selezionati da Honnef per la mostra *In Deutschland* del 1979. A eccezione dei tedeschi Adolf Lazi, Charlotte Rohrbach, Peter Keetmann, Ruth Hallensleben (tutti di una generazione precedente), e dello svedese Ben Oyne, gli altri autori dovevano dunque rendere conto degli esiti più attuali all'interno della corrente fotografica documentaria in Germania³⁸⁴: Chargesheimer, Wilhelm Schürmann, Salam (Felix

³⁸³ Cfr. *supra*, Parte prima, I.4.2.

³⁸⁴ È inoltre interessante ricordare che proprio a due di questi fotografi, Wilhelm Schürmann e Heinrich Riebesehl, esponenti di punta della fotografia documentaria tedesca contemporanea, l'anno precedente la rivista tedesca "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", aveva riservato uno spazio degno di nota all'interno del numero 6, inserendo per ciascuno di essi un'intervista a cura del critico Jörg Krichbaum³⁸⁴; interviste nelle quali i due fotografi mettono in luce aspetti decisivi del proprio lavoro, di cui torneremo a occuparci nella seconda parte di questo studio. Cfr. J. Krichbaum, *Heinrich Riebesehl. Einige Gedanken anlässlich der Fotos Heinrich Riebesehls*, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, p. 24, 42; *Wilhelm Schürmann. Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, conversazione con J. Krichbaum, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, pp. 32-49.

Borkenau), Hans W. Mende³⁸⁵, Martin Manz, Heinrich Riebesehl, Jöhannes Bönsel, Thomas Struth, Tata Ronkholz, Axel Hütte, Peter Lütekemeyer, Hermann Stamm e Renate Heyne.

Oltre al ricchissimo apparato iconografico necessario a presentare il lavoro dei 18 documentaristi, il numero 41 contiene inoltre due contributi teorici di primaria importanza: non ci soffermeremo sul testo di Klaus Honnef, che coincide con il saggio redatto per il catalogo della mostra *In Deutschland* – già analizzato in precedenza³⁸⁶ –, anche se con un titolo qui lievemente modificato (*Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neunten Ansicht über Fotografie*), ma daremo spazio al testo di Walter Grasskamp, *Ohne Worte. Zur Ästhetik der Dokumentarfotografie* (Senza parole. Sull'estetica della fotografia documentaria).

Uno degli aspetti messi in luce da Grasskamp in relazione alla fotografia documentaria è il concetto di *Anonymität* (anonimato), che sarebbe stato tematizzato, a suo avviso, dalla fotografia prima ancora che dalla letteratura³⁸⁷: il celebre fotolibro di August Sander, *Antlitz der Zeit* (1929), rappresenterebbe proprio, secondo Grasskamp, un caso esemplare in questa direzione. L'anonimato costituirebbe anche uno dei temi più attuali della fotografia documentaria, che spesso si trova a immortalare la vita nelle grandi città ormai anonime e spersonalizzate a causa dell'urbanizzazione sregolata, e in cui gli abitanti stessi, se immortalati dall'apparecchio fotografico, restano perlopiù avvolti in un alone di indecifrabilità, di anonimato.

Altro aspetto di centrale importanza richiamato da Grasskamp è il valore di testimonianza assunto dalla tendenza documentaria. Molte fotografie sono realizzate per tutt'altri scopi rispetto a quelli documentari, tuttavia esse acquisiscono con il passare del tempo un valore di testimonianza, in quanto “entra involontariamente – ma inevitabilmente – in quasi ogni fotografia un pezzo di vita quotidiana, una miniatura della storia, che già pochi anni dopo può essere di un

³⁸⁵ Cfr. H. W. Mende, *Grenzarchiv West-Berlin 1978/79*, Peperoni Book, Berlin 2010.

³⁸⁶ Cfr. *supra*, Parte prima, I.6.1.

³⁸⁷ Grasskamp cita, in campo letterario, i nomi di Franz Kafka, Bertold Brecht e Samuel Beckett (in particolare il suo romanzo *L'innominabile* del 1953). W. Grasskamp, *Ohne Worte. Zur Ästhetik der Dokumentarfotografie*, “Kunstforum International”, n. 41, 1980, p. 18.

valore incredibilmente elevato”³⁸⁸. Le stesse fotografie amatoriali che affollano gli album di famiglia assumerebbero per Grasskamp, grazie alla distanza storica, una funzione documentaria, non soltanto perché serbano il ricordo di coloro che sono scomparsi, ma anche perché forniscono informazioni sull’epoca nella quale sono state scattate (arredamento, abiti, acconciature).

Accanto all’anonimato e al documento, un elemento centrale in relazione alla fotografia documentaria riportato nel testo di Grasskamp è la storia, o meglio, la distanza storica, con la quale si misurano alcuni documentaristi degli anni Settanta come Johannes Bönsel, il quale mette a confronto fotografie d’epoca raffiguranti paesaggi naturali o scorci urbani e fotografie da lui realizzate nello stesso luogo adottando lo stesso punto di vista, la stessa distanza focale e la stessa inquadratura della foto generalmente risalente agli inizi del Novecento. L’accostamento tra fotografie passate e fotografie attuali intende documentare il cambiamento irreversibile subito nel corso degli anni dal paesaggio, in particolare la sua distruzione o la sua completa alterazione per mano dell’uomo.

Sebbene le fotografie acquisiscano spesso un valore documentario soltanto a posteriori, talvolta esse hanno sin dall’inizio il proposito di documentare qualcosa che è destinato alla sparizione: è il caso del progetto fotografico di Thomas Struth e Tata Ronkholz – a cui Grasskamp brevemente accenna –, i quali documentano con le proprie immagini, realizzate tra 1979 e 1980, l’area del porto di Düsseldorf che, di lì a poco, avrebbe dovuto subire un’irreversibile alterazione per lasciar spazio ai nuovi edifici della dieta regionale.

Questa sorta di ‘nostalgia anticipata’ nei confronti di qualcosa che non è ancora scomparso, ma di cui già si conosce l’irrimediabile e ormai prossimo destino, pervade anche un altro lavoro di Tata Ronkholz, la serie delle *Trinkhallen*³⁸⁹ (chioschi), in cui si lascia avvertire la minaccia incombente del fenomeno di ricostruzione urbana che coinvolge le città tedesche a partire dal Secondo dopoguerra e che rischia di annientare ogni traccia passata, anche i chioschi, così come li possiamo vedere nell’inventario di forme tipiche messo a punto dalla

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 23.

³⁸⁹ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.2.

fotografa. È questa forma di consapevolezza del cambiamento da parte del fotografo, unita alla sua capacità di guardare la realtà circostante con quella distanza storica che avranno le generazioni future – vale a dire con quella sorta di ‘nostalgia anticipata’ a cui si è poco sopra accennato – che conferisce alle immagini un valore documentario:

Nella fotografia documentaria può depositarsi una poesia della storia. [...] Quelle fotografie che già *al loro tempo* erano pensate come documenti e, attraverso la distanza storica, sono quasi raddoppiate nel loro valore documentario, trovano il nostro particolare interesse. Forse il loro valore si sposta soltanto: se oggi un libro con fotografie di Walker Evans appare senza didascalie, e le necessarie indicazioni vengono esiliate in una piccola appendice, diventa evidente come la distanza storica renda superflua la precisione: fra sessant’anni interesserà ancora se i chioschi della Ronkholz erano situati a Oberkassel o a Essen?³⁹⁰

Ultimo aspetto del testo di Grasskamp che riteniamo essere di estremo interesse ai fini di questa nostra trattazione concerne l’idea – già messa in luce anche da Klaus Honnef – di stile personale, di un “momento soggettivo”³⁹¹, direbbe Honnef, di una componente estetica nella fotografia documentaria:

Proprio nelle fotografie documentarie deve senz’altro stupire che, accanto all’evento documentato, si riconosca ancora, se non addirittura in prima linea, la scrittura del fotografo. [...] Il rimprovero più popolare contro la fotografia documentaria è proprio il fatto che la creazione ambiziosa riduca l’autenticità delle fotografie. Si guardino tuttavia le sequenze d’immagini che ha realizzato Walker Evans, [...] in questo modo si dimostra anche a un insospettabile testimone che creazione estetica e fedeltà socio-documentaria non si escludono, bensì non si lasciano affatto separare. Solo l’abile unione di entrambi gli aspetti produce una buona fotografia documentaria.³⁹²

L’estratto qui riportato ci permette perciò di comprendere come, anche per

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 27.

³⁹¹ Dal titolo del suo saggio: K. Honnef, *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, “Kunstforum International”, cit.

³⁹² W. Grasskamp, *Ohne Worte. Zur Ästhetik der Dokumentarfotografie*, “Kunstforum International”, n. 41, 1980, pp. 28-30.

Grasskamp, così come per Honnef, una “buona fotografia documentaria” non escluderebbe assolutamente a priori la ricerca di uno stile personale e di precisi parametri estetici, ma sarebbe comunque un elemento che agisce in comunione con la sfera dell’oggettività, della neutralità, dell’imparzialità. Come già abbiamo dimostrato affrontando i concetti di “anonimato d’autore” e di “neutralità singolare”³⁹³, i due aspetti apparentemente antitetici, firma dell’autore e distanza, potrebbero, secondo Honnef, convivere pacificamente nell’immagine documentaria, ne sarebbero anzi spesso il tratto distintivo, come del resto darebbero prova le opere di grandi maestri della fotografia in *stile* documentario come August Sander, Walker Evans o Bernd e Hilla Becher.

7.2. Intorno alla fotografia documentaria storica

Conclusa la disamina del dibattito intorno alla fotografia documentaria contemporanea accolto nelle riviste di area tedesca degli anni Sessanta e Settanta, passiamo ora a verificare l’attenzione, mostrata in quegli anni, nei confronti della fotografica documentaria storica, in particolare nei confronti dei protagonisti della *Neue Sachlichkeit*. Riteniamo efficace esordire con la rivista “Camera” che, come si è visto in precedenza, grazie soprattutto alle scelte e al contributo teorico del suo capo redattore Allan Porter, si distingue all’epoca come una delle riviste di settore più intente a individuare e presentare ai lettori le nuove tendenze fotografiche, da un lato, e i grandi maestri della fotografia, dall’altro, sempre di pari passo con una riflessione critica sui temi di volta in volta affrontati.

Da uno spoglio dei numeri pubblicati tra 1959 e 1980, si delinea con evidenza un ricorrente interesse, da parte della rivista, per i tre maggiori esponenti della Nuova oggettività tedesca (August Sander, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt), ai quali vengono dedicati brevi testi e approfondimenti, contribuendo in tal modo a quel generale fenomeno di *renaissance* della fotografia della *Neue Sachlichkeit* negli anni Sessanta e Settanta. Fenomeno, questo, al quale concorrono anche, come

³⁹³ Cfr. *infra*, Introduzione.

si è visto, le retrospettive allestite a Photokina, la riedizione degli scritti di Walter Benjamin sulla fotografia, e un diffuso interesse da parte di musei e istituzioni tedesche per i grandi nomi della tradizione fotografica del proprio paese, passati sotto silenzio per molti anni a causa della censura nazista³⁹⁴.

Il primo numero di “Camera” nel quale si riserva un discreto spazio a un protagonista della fotografia documentaria è il numero di ottobre del 1960, che dedica un approfondimento ad Albert Renger-Patzsch in occasione del conferimento al fotografo tedesco del prestigioso *Kulturpreis*. Il saggio redatto da L. Fritz Gruber³⁹⁵, fondatore della Deutsche Gesellschaft für Photographie (istituzione responsabile del conferimento annuale del premio), è accompagnato da numerose opere di Renger-Patzsch – spesso pubblicate a piena pagina – e contiene informazioni biografiche sull’autore, nonché frequenti riferimenti al suo celebre fotolibro *Die Welt ist schön* (1928).

Due anni dopo, nel 1962, “Camera” dedica il numero di ottobre interamente alla FSA (Farm Security Administration) e ai suoi cosiddetti “documenti visivi della Grande Depressione americana”³⁹⁶ in occasione della riunione dell’intera collezione fotografica della FSA-OWI (Office of War Information)³⁹⁷ nella Library of Congress di Washington. Il testo introduttivo del professore americano Robert J. Doherty³⁹⁸ traccia una breve storia della FSA e ne mette in risalto i protagonisti, i capolavori fotografici (come l’ormai nota *Migrant Mother* di Dorothea Lange) e le pubblicazioni (si pensi, per esempio, a *Now let us praise famous* di Walker Evans e James Agee), ed è seguito da un vasto apparato iconografico comprendente 40 immagini³⁹⁹.

A due soli mesi di distanza dalla pubblicazione del numero sulla FSA, “Camera” riserva l’uscita speciale di dicembre a un altro grande maestro della tradizione

³⁹⁴ Cfr. *supra*, Parte prima, I.

³⁹⁵ L.F. Gruber L.F., *Albert Renger-Patzsch*, “Camera”, n. 10, ottobre 1960, pp. 48-56.

³⁹⁶ Come afferma il titolo del saggio pubblicato nella rivista. Cfr. R.J. Doherty, *USA – FSA. Bilddokumente der großen amerikanischen Depression aus der Sammlung der Farm Security Administration*, “Camera”, n. 10, ottobre 1962, pp. 9-51.

³⁹⁷ Ufficio che ha preso il posto della FSA negli anni a venire.

³⁹⁸ Cfr. R.J. Doherty, *USA – FSA. Bilddokumente der großen amerikanischen Depression aus der Sammlung der Farm Security Administration*, cit.

³⁹⁹ Le fotografie selezionate dalla rivista sono state scattate dai seguenti autori, qui elencati in ordine di apparizione nella rivista: Russel Lee, Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rohtstein, Jack Delano, John Vachon, Marion Post Walcott, John Collier, Theodore Jung, Carl Mydans, Ben Shahn.

documentaria, il francese Eugène Atget. Il saggio redatto dal critico Jean Leroy, *Wer war Eugène Atget?*⁴⁰⁰ (Chi era Eugène Atget?), ricostruisce la vita del fotografo e cita gli eventi più rilevanti che hanno segnato la sua carriera (il suo rapporto con l'artista Man Ray, l'incontro con la fotografa americana Berenice Abbott e la commissione di alcuni lavori ricevuta dalla Bibliothèque Nationale di Paris), ed è accompagnato da una sequenza di 31 immagini che dovevano consentire anche ai lettori meno esperti di farsi un'idea dell'opera del maestro francese.

In concomitanza con l'edizione di Photokina del 1968, "Camera" pubblica, nel mese di ottobre, un approfondimento sulla decima edizione della celebre fiera di Köln, cogliendo l'occasione per celebrare sia il decimo compleanno della fiera che quello del rinomato *Kulturpreis* conferito annualmente dalla Deutsche Gesellschaft für Photographie. "Camera" seleziona alcuni dei grandi fotografi che, nel corso degli anni, hanno ottenuto il prestigioso riconoscimento dall'istituzione tedesca: tra gli autori⁴⁰¹ presentati dalla rivista figurano anche August Sander⁴⁰², premiato nel 1961, e Albert Renger-Patzsch⁴⁰³, premiato invece l'anno precedente. Di ognuno dei tredici fotografi vengono fornite informazioni biografiche, una breve sintesi degli aspetti degni di nota del loro lavoro, e alcune delle opere più rappresentative, stampate a piena pagina.

Di particolare interesse per questa riflessione sul grado di attenzione da parte delle riviste di area tedesca nei confronti della tradizione fotografica documentaria è il numero di giugno del 1971, la cui copertina accoglie il famoso scatto di August Sander, *Boxer* (1928), che ritrae, a figura intera e uno accanto all'altro, i due pugili Hin Heese e Paul Röderstein. Il numero di "Camera" di questo mese, come spiega Allan Porter stesso, "è un tipico esempio di combinazione di fotografia storica e contemporanea"⁴⁰⁴, in quanto si concentra sia sui ritratti fotografici di August

⁴⁰⁰ J. Leroy, *Wer war Eugène Atget?*, "Camera", n. 12, dicembre 1962, pp. 6-40.

⁴⁰¹ Gli autori presentati, in ordine di apparizione nella rivista, sono: Henri Cartier-Bresson, Emil Schulthess, August Sander, Alfred Eisenstaedt, Helmut Gernsheim, Man Ray, Fritz Kempe, Heinz Hajek-Halke, Hilmar Pabel, Otto Steinert, Albert Renger-Patzsch, Felix H. Man, Fritz Brill. Cfr. Porter A., *Photokina 1968*, "Camera", n. 10, ottobre 1968, pp. 31-71.

⁴⁰² August Sander, *ibidem*, pp. 42-53.

⁴⁰³ Albert Renger-Patzsch, *ibidem*, pp. 66-67.

⁴⁰⁴ A. Porter, "Descendants", *ibidem*, p. 27. In realtà, Porter fa presente che questo numero di "Camera" avrebbe dovuto trattare il tema del ritratto nella fotografia contemporanea, tuttavia, durante la selezione del

Sander e Lewis W. Hine sia sui loro cosiddetti discendenti, nelle cui opere si possono ravvisare degli elementi di continuità con il lavoro dei due illustri precursori⁴⁰⁵, innanzitutto con “l’aspetto sociologico”⁴⁰⁶ che li contraddistingue. Per ognuno degli autori selezionati dalla rivista è stato redatto un breve testo introduttivo con riferimenti biografici seguito da alcune opere significative (Sander e Hine sono rappresentati con otto immagini ciascuno), che dovevano consentire ai lettori di venire a conoscenza dei ritrattisti emergenti in area europea e cogliere l’intimo legame che li unisce ai due grandi rappresentanti della fotografia storica.

Il primo numero di “Camera” in cui fa invece la sua comparsa Karl Blossfeldt, terzo grande esponente della fotografia della *Neue Sachlichkeit* insieme ad August Sander e Renger-Patzsch, è il numero di febbraio del 1976, la cui copertina, raffigurante uno dei tipici ingrandimenti di piante blossfeldtiani, già lascia intuire l’importanza qui conferita al fotografo tedesco. Un succinto testo redatto dal critico Volker Kahmen⁴⁰⁷ ripercorre la carriera di Karl Blossfeldt ed è seguito da otto fotografie di piante – tratte dalla sua nota raccolta fotografica *Urformen der Kunst* (1928)⁴⁰⁸ –, ciascuna delle quali occupa l’intero spazio della pagina: l’impressione di monumentalità che ne deriva, sprigionata da questi soggetti vegetali ingranditi a dismisura e messi in posa di fronte all’obiettivo fotografico, sottolinea la spiazzante prossimità tra le forme naturali e le forme artistico-architettoniche. Accanto a Blossfeldt, un altro eminente maestro della tradizione fotografica documentaria è presentato in questo numero della rivista, il tedesco Heinrich Zille. Oltre alle essenziali informazioni biografiche, è riprodotta una sequenza di otto immagini di Zille raffiguranti strade, cortili, mercati e piazze di Berlino, qui definite “preziosi documenti del tempo abilmente realizzati [...] [che] del tutto spontaneamente si paragonano [...] a quelli di Atget”⁴⁰⁹.

materiale, si è reso conto che questi giovani autori avevano forti punti di contatto con August Sander e Lewis Hine, dai quali hanno recuperato soprattutto l’aspetto sociologico.

⁴⁰⁵ I cosiddetti discendenti (di differenti nazionalità) di Sander e Hine, in ordine di apparizione nella rivista, sono: Nacio Jan Brown, Joe Cameron, Sylvia Clarke-Hamilton, Jacques Evrard, Philippe Giet, Bruce Kinch, Norman Kulkin, Cristobal Melian, Jindrich Priik, Heinz Straeter, José De Sousa Vidal, Hans Zillmann, Arnold E. Zann.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Cfr. V. Kahmen, *Karl Blossfeldt*, “Camera”, n. 2, febbraio 1976, pp. 18-27.

⁴⁰⁸ Cfr. *supra*, Parte prima, II.3.

⁴⁰⁹ M. Oberli-Turner, *Heinrich Zille*, “Camera”, n. 2, febbraio 1976, p. 28.

Proprio Eugène Atget, tra l'altro, è il protagonista esclusivo del numero di marzo del 1978 – per la seconda volta, se si tiene presente l'uscita speciale nel dicembre del 1962 –. Il fascicolo che contiene il testo di Jean Leroy⁴¹⁰ già pubblicato nel 1962 e i saggi di Allan Porter⁴¹¹ e degli storici dell'arte francesi Romeo Martinez e Alain Pougetoux⁴¹², a cui fa seguito un'ampia documentazione visiva comprendente una trentina di fotografie scattate dall'artista francese.

Se il numero di giugno del 1971 testimonia, come si è visto, la crescente attenzione nei confronti dell'opera di August Sander (messa in stretta relazione con la fotografia contemporanea), e il numero di febbraio del 1976 si concentra sul lavoro di Karl Blossfeldt, il numero di agosto del 1978 è invece consacrato ad Albert Renger-Patzsch, terzo insigne rappresentante della fotografia *sachlich* tedesca degli anni '20 e '30. In copertina è pubblicata la sua celebre opera *Bügeleisen für Schuhfabrikation* e, all'interno della rivista, sono raccolti i contributi teorici di Fritz Kempe⁴¹³, Allan Porter⁴¹⁴ e Carl Georg Heise⁴¹⁵. Di quest'ultimo è qui riproposto il testo introduttivo pubblicato nella celebre raccolta fotografica di Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (1928); fotolibro che, tra l'altro, proprio nel 1978 compiva cinquant'anni dalla sua prima apparizione. Ad accompagnare i testi sono state inoltre inserite venticinque fotografie di Renger-Patzsch che dovevano offrire al lettore un corpus visivo sufficientemente rappresentativo dell'opera dell'artista tedesco.

È interessante inoltre ricordare che, proprio nel 1978, anche una rivista tedesca non specificamente fotografica come “Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst” dedica il numero di luglio/agosto di quell'anno alla fotografia e offre ai lettori un approfondimento sul lavoro di uno dei maestri della Nuova Oggettività, August Sander⁴¹⁶, concentrandosi in modo particolare sulle fotografie di operai (immortalati

⁴¹⁰ Cfr. J. Leroy, *Wer war Eugène Atget? Eine Biographie*, “Camera”, n. 3, marzo 1978, pp. 40-42.

⁴¹¹ Cfr. A. Porter, *Eugène Atget. Portale, Passagen und Porträts*, “Camera”, n. 3, marzo 1978, pp. 4-20.

⁴¹² Cfr. Martinez R., Pougetoux A., *Eugène Atget*, “Camera”, n. 3, marzo 1978, pp. 21-39.

⁴¹³ Cfr. F. Kempe, *Die Welt ist schön. Ein Masterbuch der Gegenstände*, “Camera”, n. 8, agosto 1978, pp. 4-13.

⁴¹⁴ Cfr. Porter A., *Die Welt ist schön. 25 Photographien von Albert Renger-Patzsch als Jubiläumsausgabe zum Werk Die Welt ist schön*, “Camera”, n. 8, agosto 1978, p. 3.

⁴¹⁵ *25 Photographien von Albert Renger-Patzsch*, “Camera”, n. 8, agosto 1978, pp. 14-34.

⁴¹⁶ U. Beitz, I. Höpel, C.G. Philipp, *August Sander – Fotograf (1876-1964)*, “Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst”, n. 120, luglio-agosto 1978, pp. 23-27.

nel proprio ambiente di lavoro, con i relativi arnesi alla mano) tratte dalla sua capitale opera *Menschen des XX. Jahrhunderts*. Nel testo affiorano anche, in riferimento alla fotografia che ha per soggetto le classi lavoratrici, puntuali rimandi a studi teorici recentemente pubblicati, tra i quali *Fotografie als Waffe* di Roland Günter⁴¹⁷ (1977) e *Über Fotografie*⁴¹⁸ (1978) di Susan Sontag.

L'ultima rivista tedesca che intendiamo prendere in esame per misurare l'interesse, maturato negli anni Sessanta e Settanta, nei confronti della tradizione fotografica documentaria storica è "Kritische Berichte", fondata nel 1973 e destinata a diventare, nel corso degli anni, una rivista di alto profilo con contributi teorici provenienti anche dal mondo accademico. Si tratta di una rivista non specializzata in fotografia – anche se impegnata a esplorare l'intero versante delle arti visive, incluso il medium fotografico –, perciò il suo apporto alle questioni sollevate dal nostro studio resta quantitativamente modesto rispetto a quello offerto da riviste come "Camera", ma è altrettanto indicativo di quel generale fenomeno di *renaissance* della fotografia della Nuova Oggettività.

Il primo numero di "Kritische Berichte" a concedere spazio a uno dei protagonisti della *Neue Sachlichkeit* è quello di maggio/giugno del 1975, nel quale lo storico dell'arte tedesco Herbert Molderings presenta il volume *August Sander Rheinlandschaften*⁴¹⁹, pubblicato pochi mesi prima dalla casa editrice Schirmer/Mosel con un testo introduttivo dello storico dell'arte Wolfgang Kemp. Il catalogo, che raccoglieva i paesaggi della Renania immortalati da Sander negli anni '30, diventa per Kemp il pretesto per ripercorrere le prime tappe della storia della fotografia di paesaggio⁴²⁰. Si esordisce con le prime escursioni effettuate tra 1840 e 1844 – Kemp cita fotografi come Maxime du Camp, Henry Jackson, Timothy O'Sullivan e i fratelli Bisson –, che risentono fortemente della stagione romantica incline a rappresentare una natura potente, immensa, indomabile dall'uomo. Lo studioso si sofferma poi sul nuovo modo di guardare il paesaggio inaugurato dalla

⁴¹⁷ R. Günter, *Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie*, VSA Verlag, Hamburg 1977.

⁴¹⁸ Sontag S., *On Photography* (1977), Ferrar Strass & Giroux, New York, trad. it. E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004 (1978).

⁴¹⁹ *August Sander Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*, Schirmer/Mosel, München 1975.

⁴²⁰ Cfr. H. Molderings, *August Sander. Rheinlandschaften*, "Kritische Berichte", n. 5/6, 1975, p. 122.

fotografia degli anni '20 del '900, che per la prima volta cerca di mostrarne gli aspetti ancora sconosciuti servendosi di espedienti tecnici come ingrandimenti a dismisura, prospettive inconsuete, inquadrature bizzarre (dall'alto, dal basso, ravvicinate), facendo così di soggetti irrilevanti e comuni qualcosa di assolutamente straordinario. August Sander, invece, non mira a restituire gli aspetti singolari, spiazzanti, inediti del paesaggio che ritrae, bensì gli aspetti più familiari, ordinari, rassicuranti, nel pieno rispetto della tradizione documentaria ottocentesca, adottando – proprio come fa nei ritratti – “un punto di vista scientifico”⁴²¹, analitico, e un “modo di vedere incline al confronto” [*vergleichende Anschauung*]⁴²². Così come aveva dimostrato nel suo fotolibro *Antlitz der Zeit* del 1929, anche nelle fotografie di paesaggio degli anni Trenta Sander cerca di cogliere “il tipico nell'individuale, ciò che è caratteristico di un paesaggio”⁴²³. Le fotografie di Sander mostrano, con fedele precisione e sobrietà, il volto di un paesaggio che è stato modellato, nel corso dei secoli, dalla “cooperazione tra uomo e natura”⁴²⁴: il paesaggio di Sander, infatti, non è incontaminato, selvaggio, vergine, ma trattiene le tracce della presenza dell'uomo, è da intendersi come un “paesaggio culturale [*Kulturlandschaft*]”⁴²⁵, come risultato dell'incontro e della fusione tra uomo e natura. Nonostante sia stato frequentemente messo in luce lo scarto stilistico tra il periodo in cui Sander si dedica ai ritratti e quello in cui riproduce i paesaggi⁴²⁶, ciò che Molderings invece, facendo appello alle riflessioni di Kemp, intende dimostrare, è che non esisterebbe, di fatto, una discontinuità di stile tra i due periodi⁴²⁷. In entrambi i casi, Sander insisterebbe sull'aspetto della tipicità, dei tratti caratteristici colti tanto nell'uomo quanto nel paesaggio, e cercherebbe di conferire un valore di documento alle proprie immagini: le fotografie di Sander “sono fotografie documentarie e non fotografie artistiche”, conclude Molderings, “essa appartengono a quelle foto ricordo collettive che formano la memoria visiva di una

⁴²¹ “Einen wissenschaftlichen Stadtpunkt”, *ibidem*, p. 123.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *August Sander Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*, cit., p. 44.

⁴²⁶ È probabile che sia stata la censura nazista ad averlo indotto a dedicarsi al paesaggio, un genere più ‘innocuo’ rispetto al ritratto.

⁴²⁷ Cfr. H. Molderings, *August Sander. Rheinlandschaften*, “Kritische Berichte”, cit., p. 127; *August Sander Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*, cit., p. 48.

società (in ciò consiste il loro valore d'uso)»⁴²⁸.

Un'attenzione particolare alla fotografia della *Neue Sachlichkeit* si può altresì rintracciare nel numero di febbraio/marzo del 1977 che ospita due articoli di primaria importanza per la nostra indagine: quello del critico tedesco Ulrich Keller, *Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933* (La fotografia di ritratto tedesca dal 1918 al 1933), e quello di Herbert Molderings, *Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses* (Riflessioni sulla fotografia della Nuova Oggettività e del Bauhaus). Ci sembra innanzitutto significativo il fatto che “Kritische Berichte”, rivista di arti visive che solo occasionalmente si occupa di fotografia, abbia concesso all'epoca una tale importanza alla fotografia degli anni '20 (e alla fotografia della *Neue Sachlichkeit*): ciò ci conferma, una volta di più, la dilagante diffusione di quel fenomeno di rinascita d'interesse questa tendenza fotografica, iniziato gradualmente negli anni '60 ed esploso intorno alla metà degli anni '70.

Per quanto concerne il saggio di Keller, lo studioso precisa sin dalle prime battute di aver scelto il lasso di tempo 1918-1933 in quanto esso coinciderebbe con il periodo di pieno sviluppo della “sachliche Fotografie”⁴²⁹ (fotografia oggettiva), che egli intende approfondire. Dopo una breve premessa introduttiva sulla fotografia di ritratto in Germania prima del 1918, Keller si concentra su alcuni dei principali autori che si sono cimentati con il genere del ritratto fotografico a partire dal 1918: Moholy-Nagy, che ha rivoluzionato all'epoca l'estetica fotografica grazie soprattutto al suo celebre testo *Malerei-Fotografie-Film*⁴³⁰ (1925); Helmar Lerski, che ha immortalato, con inquadrature estremamente ravvicinate, i volti di persone umili come mendicanti, lavandaie, operai, e li ha pubblicati nella raccolta *Köpfe des Alltags*⁴³¹ (1931), un inventario degli uomini tedeschi catalogati in base alle professioni, proprio come aveva fatto Sander; Erna Levandai-Dirksen, ugualmente interessata a cogliere il volto del popolo tedesco, che riproduce con estrema

⁴²⁸ H. Molderings, *August Sander. Rheinlandschaften*, “Kritische Berichte”, cit., p. 129.

⁴²⁹ U. Keller, *Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933*, “Kritische Berichte”, n. 2/3, 1977, p. 37.

⁴³⁰ Cfr. L. Moholy-Nagy, *Malerie – Fotografie – Film*, Baushausbücher 8, Albert Langen Verlag, München 1925.

⁴³¹ Cfr. H. Lerski, *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Gesehen von Helmar Lerski*, Reckendorf, Berlin 1931.

precisione. E ancora Heinrich Hoffmann, che realizza ritratti propagandistici, frutto del suo stretto rapporto con Adolf Hitler; Hugo Erfurth, i cui ritratti hanno dato vita a un pantheon delle personalità illustri del mondo della cultura, e infine August Sander. A quest'ultimo, che chiude la rassegna dei ritrattisti tedeschi tra 1918 e 1933, Keller riserva uno spazio maggiore rispetto ai colleghi⁴³², accompagnando il testo con cinque immagini stampate a piena pagina, tratte dal suo colossale progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts*, finalizzato a restituire uno spaccato della società della Repubblica di Weimar attraverso la catalogazione degli uomini in base alle professioni e alle classi sociali di appartenenza.

Per quanto concerne invece il saggio di Molderings⁴³³, esso è volto a ripercorrere gli sviluppi fotografici degli anni Venti⁴³⁴, della cosiddetta fotografia moderna⁴³⁵, individuandone i principali protagonisti. In riferimento al versante della fotografia *sachlich*, Molderings focalizza la propria attenzione soprattutto su Albert Renger-Patzsch (di cui vengono qui pubblicate numerose immagini), per poi fare brevemente cenno a Karl Blossfeldt, Aenne Biermann, Herbet Bayer e Hans Finsler.

Particolarmente utile è infine ricordare che il numero di “Kritische Berichte” di gennaio/febbraio del 1981, anche se escluso dal nostro arco cronologico, accoglie un breve saggio per informare i lettori sull'uscita, nel 1980, di una nuova edizione dell'opera *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander a cura di Gunther Sander, figlio del fotografo. Nel saggio, redatto dalla storica dell'arte Claudia Gabriele Philipp⁴³⁶, si evidenziano gli aspetti salienti affrontati nel testo introduttivo di Ulrich Keller: dalla riscoperta del fotografo tedesco nel Dopoguerra, alla sua biografia, sino all'approfondimento dei tratti stilistici e concettuali che fondano il

⁴³² Cfr. U. Keller, *Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933*, “Kritische Berichte”, n. 2/3, 1977, pp. 54-64.

⁴³³ H. Molderings, *Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses*, “Kritische Berichte”, n. 2/3, 1977, pp. 67-88.

⁴³⁴ Gli studi di Herbert Moldering sulla fotografia degli anni Venti e Trenta sono stati riuniti nella raccolta H. Molderings, *Die Moderne der Fotografie*, Philo Fine Arts, Hamburg 2008. Si ricorda anche, all'interno dell'arco di tempo da noi preso in esame, la raccolta di saggi sulla storia e l'estetica della fotografia curata da Molderings, Ulrich Keller e Winfried Ranke: U. Keller, H. Molderings, W. Ranke, *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Anabas, Wetzlar 1977.

⁴³⁵ Per un approfondimento sull'avanguardia fotografica degli anni Venti e Trenta, si veda V.D. Coke, *Avantgarde-Fotografie in Deutschland 1919-1939*, Schirmer/Mosel, München 1982, tr. it. di A. Sordini, *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, Il Saggiatore, Milano 1982.

⁴³⁶ C.G. Philipp, *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, “Kritische Berichte”, n. 1/2, 1981, pp. 62-72.

suo monumentale e incompiuto progetto di rappresentazione della società tedesca. La riedizione di *Menschen des 20. Jahrhunderts* – tema di cui torneremo a occuparci nel prossimo paragrafo – nel 1980 è un fatto di primaria importanza, in quanto essa ha senz'altro contribuito ad alimentare quel fenomeno di sopravvivenza della fotografia della *Neue Sachlichkeit* anche nel corso degli anni Ottanta e Novanta, facendone una tendenza fotografica di straordinaria attualità, come dimostreranno gli allievi di Bernd Becher alla Kunstakademie di Düsseldorf.

II. IL RECUPERO DELLA FOTOGRAFIA DELLA *NEUE SACHLICKEIT*

Il panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta è caratterizzato, come si è visto in precedenza, da novità (si pensi alla nuova concezione della fotografia che affiora in quegli anni, alla nascita di gallerie fotografiche, e alle mostre, fiere e manifestazioni d'arte sempre più frequentemente dedicate al medium fotografico), ma è altresì contraddistinto da recuperi. Come avremo infatti modo di dimostrare nei prossimi paragrafi, la fotografia tedesca nel ventennio qui preso in esame inaugura un vero e proprio fenomeno di *renaissance*, di recupero della fotografia della *Neue Sachlichkeit*.

In chiusura di questa prima parte di impianto storico, si è perciò cercato di rendere conto della fortuna critica dei tre principali esponenti della Nuova Oggettività tra il 1959 e il 1980: sono state perciò identificate le circostanze, sia espositive che editoriali, in cui August Sander, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt sono stati esibiti, interpretati, analizzati e divulgati.

Pur non avendo potuto dare conto del novero completo delle numerosissime mostre dedicate ai tre maestri (compito impossibile⁴³⁷, in quanto non soltanto ospitate nei grandi musei che si sono curati di lasciarne una documentazione, ma anche in piccole gallerie e istituzioni di rilevanza secondaria che spesso non ne

⁴³⁷ Lo stesso August Sander Archiv, per esempio, possiede un elenco attendibile di mostre dedicate ai tre autori solo a partire dalla metà degli anni Ottanta, ma se ci si confronta con una cronologia anteriore, come nel nostro caso, esso risulta perlopiù lacunoso e con informazioni talvolta prive di validità scientifica.

hanno lasciato alcuna testimonianza), si è stati però in grado di mettere in evidenza un sottobosco di piccole realtà espositive, una rete parallela e capillare sintomatica di un chiaro orientamento culturale.

1. Fortuna di August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*

Uno dei maggiori protagonisti della *Neue Sachlichkeit* soggetto a riscoperta negli anni Sessanta e Settanta è il fotografo August Sander⁴³⁸, la cui fama è principalmente da ricondursi all'attività di ritrattista della società tedesca del suo tempo, tanto da essere persino soprannominato il “Balzac della fotografia”⁴³⁹. Sander è a ragione considerato uno dei grandi maestri della fotografia documentaria, come del resto testimoniano le sue stesse parole formulate nel 1931 nel corso di una conferenza tenuta alla radio della Germania Ovest (*Westdeutscher Rundfunk*): “l'essenza dell'intera fotografia è di natura documentaria”⁴⁴⁰. La sua grande e inconclusa opera *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Uomini del XX secolo), di cui viene pubblicata nel 1929 una selezione di 60 ritratti dal titolo *Antlitz der*

⁴³⁸ August Sander nasce nel 1876 a Herdorf, nella Renania. Tra il 1900 e il 1901 Sander frequenta saltuariamente l'Accademia di pittura a Dresda, mentre a Berlino si dedica soprattutto alla fotografia d'architettura. Nel 1901 egli trova poi impiego a Linz, in Austria, come assistente nello studio fotografico Greif (il miglior studio fotografico della città), che rilevò un anno dopo assumendone la gestione. Sander si era ormai guadagnato un'autorevole reputazione come ritrattista professionista, la cui esperienza era in quegli anni perlopiù riconducibile al pittorialismo di inizio secolo. Il fotografo inizia a ottenere riconoscimenti prestigiosi alle fiere internazionali e a organizzare importanti mostre. Nel 1910 cede lo studio di Linz per trasferirsi a Köln, dove aprirà un *atelier*, che dovrà però abbandonare con lo scoppio della prima guerra mondiale. Nel 1929 esce il suo primo libro, *Antlitz der Zeit*, che provocherà la censura nazista nel 1933, inducendo Sander a dedicarsi a generi più ‘innocui’ rispetto al ritratto, come il paesaggio. Nel 1939, a causa del bombardamento della casa di Köln, Sander si trasferisce a Kuckausen, dove entra in contatto con il grande collezionista Fritz Gruber, che ne esporrà l'opera nell'ambito della fiera Photokina di Köln, nel 1951. Nel 1956 alcune sue fotografie sono esposte nella celebre mostra *The Family of Man* e nel 1956 al MoMA di New York. Nel 1961 gli sarà conferito il prestigiosissimo premio alla cultura da parte della Deutsche Gesellschaft für Photographie sollevando grande attenzione e interesse da parte di stampa e case editrici. Morirà nel 1964. Per un approfondimento biografico su August Sander, si veda G. Sander, *Aus dem Leben eines Photographen* in August Sander, *Menschen ohne Maske. Photographien 1906-1952*, catalogo della mostra, 27.11.1976–16.01.1977, Westfälischer Kunstverein, Münster, Schirmer/Mosel, München 1976, pp. 7-28.

⁴³⁹ Espressione usata da “Le Figaro” e citata in C.G. Philipp, *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, “Kritische Berichte”, n. 1/2, 1981, p. 62.

⁴⁴⁰ Conferenza tenuta alla Westdeutscher Rundfunk nel 1931, intitolata *Wesen und Werden der Photographie*.

*Zeit*⁴⁴¹ (Il volto del tempo)⁴⁴², costituisce infatti una delle maggiori opere documentarie nella storia della fotografia (fig. 4).

Prima di addentrarci nell'analisi puntuale della fortuna critica di Sander tra il 1959 e il 1980, è necessario introdurre e contestualizzare almeno alcuni aspetti dell'opera ritrattistica sanderiana che saranno oggetto di interesse e di recupero da parte della nuova generazione di documentaristi degli anni '60 e '70.

*Menschen des 20. Jahrhunderts*⁴⁴³, un progetto artistico di portata colossale, era finalizzato a dar vita a un ritratto della società di quegli anni – quella della

⁴⁴¹ Mi sembra interessante ricordare che nella biblioteca di Sander si trovavano numerose pubblicazioni che contenevano nel titolo il termine *Antlitz* o che erano strettamente connesse a tale concetto. Alcuni esempi sono: *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken* (1927) di Ernst Benckard, *Das Menschengesichts* (1929) di Max Picard, *Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine Wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwendung im Leben und in der Kunst* (1939) di Fritz Lange. Inoltre, una serie di disegni a penna del 1921 realizzata dal pittore Franz Wilhelm Seiwert – dal quale Sander fu fortemente influenzato – in cui s'intendeva offrire un'immagine della società della Repubblica di Weimar, era proprio intitolata *7 Antlitze der Zeit*. Cfr. A. Gantefürer-Trier, *Zeitgenossen*, in S. Lange (a c. di), *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, catalogo mostra, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 19.05–30.07.2000, Steidl, Göttingen 2000, p. 17.

⁴⁴² Walter Benjamin elogiò senza riserve il lavoro di Sander, criticando invece aspramente l'opera *Die Welt ist schön* di Renger-Patzsch. Le parole che Benjamin spese riguardo ad *Antlitz der Zeit* suonavano come un invito a imparare a leggere la fotografia in modo nuovo e, attraverso di essa, a decifrare il presente. Il libro di Sander è per Benjamin un libro radicale e moderno che renderebbe possibile una nuova "Alphabetisierung" (alfabetizzazione), proprio nel senso in cui l'aveva intesa Moholy-Nagy parlando della fotografia come alfabeto del futuro. Ecco l'elogio di Benjamin a Sander: "August Sander ha raccolto una serie di teste che non hanno nulla da invidiare alla poderosa galleria di fisionomie di un Ejzenštejn o di un Pudovkin, e lo ha fatto da un punto di vista scientifico. La sua opera complessiva si articola in sette gruppi che corrispondono all'ordinamento attuale della società; essa verrà pubblicata in circa quarantacinque cartelle contenenti dodici fotografie ciascuna. Finora ne è stata pubblicata una scelta di sedici riproduzioni che offrono alla riflessione un materiale inesauribile. Sander parte dal contadino, dall'uomo legato alla terra, conduce l'osservatore attraverso tutti i ceti e attraverso tutte le professioni fino ai rappresentanti della cultura più alta e giù, fino all'idiota. L'autore ha affrontato questo compito enorme non da studioso, senza il consiglio di teorici delle razze o di sociologi, bensì, come dice l'editore, "sulla base dell'osservazione immediata". Questa osservazione è stata certamente molto libera da presupposti, anzi, audace e delicata insieme, delicata nel senso della massima goethiana: "Esiste un'empiria delicata, che si identifica intimamente con l'oggetto e che così diventa vera e propria teoria". È nell'ordine delle cose che un osservatore come Döblin abbia notato precisamente i momenti scientifici di quest'opera e abbia osservato: "Come esiste un'anatomia comparata, in base alla quale soltanto si può giungere a una concezione della natura e della storia degli organi, così questo fotografo pratica una fotografia comparata e raggiunge in questo modo un punto di vista scientifico che è superiore a quello dei fotografi del particolare". Sarebbe un grave danno se la situazione economica impedisse l'ulteriore pubblicazione di questo straordinario *corpus*. A parte queste considerazioni di principio, si può rivolgere all'editore un altro incoraggiamento, più preciso. Da un momento all'altro, opere come quelle di Sander potrebbero assumere un'imprevista attualità. I mutamenti di potere, come quelli che da noi ormai s'impongono, trasformano di solito in una necessità vitale l'elaborazione e il raffinamento dell'appercezione fisiognomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere dove veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L'opera di Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi", W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., pp. 72-73.

⁴⁴³ L'opera, così come era stata originariamente concepita da Sander in un elenco risalente al 1925/27, prevedeva una ripartizione del materiale fotografico in sette gruppi: il contadino (*Der Bauer*), l'artigiano (*Der Handwerker*), la donna (*Die Frau*), le città (*Die Städte*), gli artisti (*Die Künstler*), la metropoli (*Die Großstadt*), gli ultimi uomini (*Die letzten Menschen*). Ogni gruppo tematico era poi ulteriormente ripartito in

Repubblica di Weimar in Germania⁴⁴⁴ – che immortalasse le figure tipiche di tutte le professioni e le classi sociali senza alcun ritocco o abbellimento, con assoluta precisione (figg. 6, 7, 8). A detta dello scrittore e psichiatra Alfred Döblin, che scrisse la prefazione del fotolibro *Antlitz der Zeit*, il lavoro di Sander riuscirebbe infatti a mostrarci quell'elemento universale che agisce in ogni individuo, quella forza esterna capace di “livella[re]”⁴⁴⁵ il volto, eliminare le differenze private e personali, e “rappresentare gli uomini come tipi, come rappresentanti di un gruppo specifico”⁴⁴⁶. Per questo motivo, il nome del personaggio ritratto è quasi sempre taciuto, a venire menzionata è invece la sua professione (*Pasticciere, Manovale, Ingegnere* e così via), proprio come accadrà nelle opere dei Nuovi documentaristi tedeschi, interessati a documentare, con uno stile asciutto e oggettivo, la società tedesca degli anni Settanta (si pensi soltanto a Michael Schmidt, Heinz e Beate Rose e a Wilmar Koenig, che catalogano i loro soggetti in base al mestiere esercitato)⁴⁴⁷.

L'opera sanderiana è pervasa dunque dalla volontà di fornire uno spaccato della società del tempo, da una forma di interesse sociologico ed enciclopedico che sarebbe da relazionarsi alla frequentazione, da parte del fotografo, del gruppo degli artisti progressisti di Colonia – i cosiddetti *Kölner Progressiven* – guidato da Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle e Gerd Arntz. Proprio quest'ultimo – da cui Sander fu fortemente influenzato – era stato sollecitato dal filosofo ed economista Otto Neurath, Direttore del Museo sociale ed economico di Vienna, a elaborare, partendo dai propri pittogrammi, “una sorta di alfabeto visivo” (*Isotype*), “una lingua comune”⁴⁴⁸ neutra che potesse essere utilizzata da un intero gruppo di grafici⁴⁴⁹ (fig. 9). Lo *stile personale* di Arntz doveva perciò diventare, secondo gli

cartelle e sottogruppi: il materiale era quindi gestito secondo un procedimento degno del rigore di un archivista, meticolosamente ripartito.

⁴⁴⁴ Per un approfondimento sulla relazione tra l'opera di Sander e la tradizione della fisiognomica nella Germania weimeriana, si veda A. Somaini, “Un atlante su cui esercitarsi”. *Walter Benjamin interprete di Menschen des 20. Jahrhunderts di August Sander*, “Engramma”, n. 100, ottobre 2012, pp. 288-303.

⁴⁴⁵ A. Döblin, *I volti, le immagini e la loro verità* in A. Sander, *Il volto del tempo*, Tea, Milano 1997, p. 1.

⁴⁴⁶ “Den Menschen als Typus, als Vertreter einer spezifischen Gruppe vorzustellen”, G. Conrath-Scholl (a c. di), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, Schirmer/Mosel, München 2010, p. 14.

⁴⁴⁷ Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.

⁴⁴⁸ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., pp. 160.

⁴⁴⁹ Otto Neurath ha anche dato vita a veri e propri atlanti, come *Gesellschaft und Wirtschaft* (1930), che

intendimenti di Neurath, così *impersonale* da poter essere ripreso da altri. Come non ha mancato di evidenziare Olivier Lugon, questo aspetto, in base al quale “uno stile personale viene promosso al rango di lingua collettiva, mostra fino a che punto [...] l’anonimato sia una costruzione e l’impersonalità uno *stile* da elaborare lavorandoci sopra, non uno stadio primario dell’espressione collettiva che sarebbe sufficiente ritrovare”⁴⁵⁰. Nel caso di Sander era, in un certo senso, più semplice avvicinarsi a quell’ideale di impersonalità cui Neurath anelava, in quanto lavorava con la fotografia, un medium meccanico, e non con il disegno, come Arntz. Tuttavia, come ha perfettamente messo in luce Lugon (e come già abbiamo ricordato trattando dei concetti di ‘anonimato d’autore’ e di *neutralité singulière*)⁴⁵¹, “perché le immagini vengano percepite come impersonali non basta lasciare che l’apparecchio scatti meccanicamente; bisogna restituire tale qualità attraverso dei segni. [...] L’impersonalità di Sander è in buona parte un effetto stilistico, costruito sapientemente a partire da un fascio di *segni*: rifiuto di espressioni forti nel modello, uniformità delle immagini, sistematica frontalità”⁴⁵² (le stesse soluzioni a cui ricorreranno molti dei Nuovi Documentaristi tedeschi che più avanti affronteremo).

L’intento di Sander consiste dunque nel voler svelare “come il potere collettivo della società umana, la classe sociale e il livello culturale, tra gli altri fattori, producano somiglianze di gruppo e tipologie comuni”⁴⁵³. Questo è uno degli aspetti fecondi dell’opera sanderiana che sarà guardato con estrema attenzione dalla nuova generazione di fotografi documentaristi degli anni ’60 e ’70, che tenteranno, con altrettanta precisione, di dar vita a un inventario della società sistematicamente ordinato.

I Nuovi Documentaristi tedeschi – come, del resto, già Sander alla fine degli anni Venti – avevano, in tal senso, un’illustre e consolidata tradizione alle spalle risalente al XV e XVI secolo: all’epoca era infatti consuetudine raffigurare le varie

rappresenta un interessante esempio di applicazione dell’*Isotype*.

⁴⁵⁰ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., pp. 160-162.

⁴⁵¹ Cfr. *supra*, In forma di premessa. Il dibattito sulla fotografia documentaria. Questioni di metodo e stato degli studi.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 162.

⁴⁵³ B. Newhall, R. Kramer (a c. di), *August Sander. Photographs of an epoch 1904-1959*, Aperture, New York 1980, p. 19.

classi sociali in base a gerarchie dipendenti dalle professioni esercitate. Un formato dedicato a tale scopo era lo *Ständebuch*⁴⁵⁴ o libro dei mestieri⁴⁵⁵: uno di questi era, ad esempio, *Das Ständebuch*, pubblicato nel 1568, con illustrazioni di Jost Amman e versi di Hans Sachs (fig. 10). Se si pensa al fotolibro di Sander, la somiglianza è sorprendente: entrambi mirano a rappresentare la società in base alle differenti classi sociali e contengono, in ogni pagina, un'immagine rappresentativa di un certo mestiere o rango con il nome della professione corrispondente.

Un altro libro dei mestieri che vale qui la pena ricordare è quello del pittore e incisore francese Nicolas de Larmessin, intitolato *Les costumes grotesques et les métiers*⁴⁵⁶ e realizzato intorno al 1700 (fig. 11). La raccolta contiene 97 incisioni, nelle quali ogni personaggio rappresenta una specifica professione (panettiere, macellaio, pescatore, arrotino, sarto, orafo, ebanista, profumiere, ecc.): con l'intento di rendere immediatamente comprensibile il mestiere illustrato, gli indumenti e alcune parti del corpo di ciascun personaggio sono concepiti come il frutto di un'accumulazione, di un assemblaggio di oggetti tratti dalla professione di volta in volta raffigurata. Il risultato, oltre che suggestivo (e, per certi versi, analogo alle figure cinquecentesche di Arcimboldo), possiede anche un valore documentario, in quanto si configura come un inventario completo dei mestieri dell'epoca, alcuni dei quali, con il passare dei secoli, sono scomparsi perché non più esercitati.

Un ultimo aspetto che ci pare qui interessante evidenziare, alla luce delle opere fotografiche che saranno analizzate nel capitolo dedicato alla documentazione dell'“uomo tedesco”, è la concezione e composizione delle singole immagini da parte di Sander, nelle quali il personaggio ritratto si presenta come il risultato di un montaggio di singole componenti, di segni che, alla stregua delle parole all'interno di un testo scritto, possono essere letti, decodificati, interpretati. “Tutto ciò che entra

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ In realtà, il termine mestiere è fuorviante perché questi libri includevano anche membri degli strati sociali più elevati come papa, re, imperatore, vale a dire persone che generalmente sono concepite più in termini di rango che di professione.

⁴⁵⁶ Cfr. N. De Larmessin, *Les costumes grotesques et les métiers*, Henri Veyrier, Paris 1974; N. De Larmessin, *L'arcimboldo dei mestieri: visioni fantastiche e costumi grotteschi nelle stampe di Nicolas De Larmessin*, Mazzotta, Milano 1979.

nell'immagine, o quasi", puntualizza Lugon, "deve possedere lo stesso valore segnaletico e rivelatore: [...] tutto ha funzione di attributo"⁴⁵⁷.

In primo luogo, sono la posa del personaggio e la conformazione del suo corpo⁴⁵⁸ a trattenere una serie di informazioni sul conto del personaggio. Anche gli abiti e la loro foggia ci parlano del suo mestiere o della categoria sociale alla quale appartiene (si pensi soltanto al pasticciere ritratto in cucina che indossa il camice da lavoro e con il mestolo si appresta a mescolare all'interno di una pentola, fig. 8). L'uomo è inoltre plasmato dal proprio ambiente⁴⁵⁹; per tal motivo, decisivo è anche il contesto nel quale il personaggio è collocato: Sander non si limita infatti a fotografare in *atelier* (al quale rimanda il neutrale sfondo bianco di alcune fotografie), ma si adopera per cercare di immortalare il protagonista in un contesto caratteristico, conforme a una determinata professione o status sociale. Lo stesso procedimento, come avremo modo di constatare, sarà alla base delle serie fotografiche di Stefan Moses, Candida Höfer, Michael Schmidt e Wilmar Koenig.

La composizione, la fusione degli elementi sopracitati (postura, gestualità, indumenti, contesto), condensati in ogni singola fotografia, fa dunque dei ritratti di Sander "non solo immagini caratteristiche di una persona, ma anche documenti universalmente validi di uno specifico tipo umano"⁴⁶⁰. Sarà principalmente questo interesse sociologico-tipologico dei ritratti di Sander a influenzare gli artisti delle generazioni successive e a destare grande interesse nel contesto fotografico, espositivo ed editoriale degli anni Sessanta e Settanta.

È innanzitutto bene ricordare che nel 1961 viene conferito ad August Sander il prestigioso *Kulturpreis* della Deutsche Gesellschaft für Fotografie, proprio a un anno di distanza dall'attribuzione del medesimo titolo al collega Renger-Patzsch⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 215.

⁴⁵⁸ A seconda dei casi, Sander si avvale di un'inquadratura del volto frontale, di tre quarti o di profilo e varia la ripresa del corpo, che può essere a figura intera, mezzo busto oppure fino al ginocchio.

⁴⁵⁹ "Per Sander [...] l'individuo, accanto al suo mestiere o al suo ceto sociale, è influenzato dal suo ambiente circostante e la sua fisionomia sarebbe quindi il rispecchiamento di questo *milieu* geografico", O. Lugon, *August Sander. Landschaftsphotographie*, in Susanne Lange (a c. di), *August Sander. Landschaften*, Schirmer/Mosel, München, 1999, p. 37.

⁴⁶⁰ G. Conrath-Scholl (a c. di), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 24.

⁴⁶¹ Il riconoscimento di Sander non sarà assolutamente apprezzato da Renger-Patzsch che, in quello stesso anno, pubblicherà nella rivista "Fotoprisma" il saggio *Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?* (Sui limiti del nostro mestiere. La fotografia può restituire un tipo?) che contiene ancora le tracce di quell'aspra critica che Renger-Patzsch aveva rivolto al suo collega. Qui però,

Il noto premio alla cultura, istituito soltanto tre anni prima, rendeva così omaggio, con un riconoscimento ufficiale e di respiro internazionale, al merito e al valore di Sander⁴⁶² – ancora in vita nel 1961 –, contribuendo alla sua fama e riscoperta negli anni successivi.

La fortuna critica dell'opera di August Sander, esaminata dal punto di vista delle mostre a lui dedicate, è stata inaugurata, come si è già visto, dalle retrospettive allestite alla fiera Photokina a Köln: la prima a riservare al maestro tedesco uno spazio autonomo è la seconda edizione, nel 1951⁴⁶³, alla quale faranno seguito le retrospettive organizzate nelle edizioni successive (si ricordano le già citate edizioni del 1963, 1976, 1978 e 1980)⁴⁶⁴. Photokina ha perciò giocato un ruolo di primo piano nel presentare i lavori di Sander al pubblico vasto e differenziato (specialisti, amatori e non intenditori) che all'epoca frequentava la fiera fotografica di Köln.

Non meno decisive, ai fini della riscoperta del lavoro di Sander, sono state anche, come abbiamo precedentemente osservato, le numerose mostre organizzate da Ann e Jürgen Wilde, che dell'opera dei tre maestri della *Neue Sachlichkeit* (Sander, Blossfeldt e Renger-Patzsch) avevano fatto un punto di forza della propria collezione. A partire dal 1972, anno di inaugurazione della Galerie Wilde a Köln, i due galleristi organizzano una serie di mostre per presentare l'opera di Sander, sia

Sander non è mai citato per nome e anche il contesto storico dell'opera *Menschen des 20. Jahrhunderts* è soltanto fuggevolmente accennato. In una serie di lettere, Renger-Patzsch stigmatizza Sander; critiche che già senza mezzi termini aveva formulato nei confronti di Carl Georg Heise, autore della prefazione contenuta nel fotolibro di Sander, *Antlitz der Zeit*. Renger-Patzsch non riusciva in alcun modo a ritenere il proprio collega degno del premio che lui stesso aveva ricevuto l'anno precedente, giungendo persino a rivolgersi ad alcuni influenti membri della Deutsche Gesellschaft für Photographie (responsabile dell'attribuzione dei premi) e all'allora presidente dell'associazione, Gerhard Schröder, per obiettare la scelta di conferire a Sander il prestigioso premio. Renger chiese anche a Wilhelm Schöppe, l'editore dell'influente rivista "Fotoprisma", di pubblicare il suo saggio e perfino di intercedere per una pubblicazione nelle riviste svizzere "Camera" e "DU", affinché potesse dimostrare il fallito tentativo, da parte di Sander, di rappresentare il 'tipo tedesco' degli anni '20, che avrebbe reso i tedeschi ridicoli in tutta Europa. Da sottolineare è anche il fatto che Renger-Patzsch e Sander non si fossero mai conosciuti, e se si chiama in causa anche Karl Blossfeldt, ancor più sorprendente è il fatto che i tre protagonisti della fotografia della *Neue Sachlichkeit* non si fossero mai incontrati. Cfr. B. Stiegler (a c. di), *Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Foto-grafe einen Typus wiedergeben? Texte, Kontexte, Dokumente*, in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 17*, Rombach Verlag, Freiburg 2009, pp. 91-92.

⁴⁶² Cfr. *Laudatio für Herrn Sander, Kuchhausen, anlässlich der Verleihung des Kulturpreises der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961*, "Photo-Presse", n. 26, 29 giugno 1961, p. 6.

⁴⁶³ Agli anni Cinquanta si fa anche risalire la riscoperta di August Sander a livello internazionale: nel 1955 Edward Steichen giunge da New York a Kuchhausen, dove risiedeva Sander, e acquista una discreta quantità di fotografie del maestro tedesco per il Museum of Modern Art, alcune delle quali saranno esposte anche alla storica mostra *The Family of Man* curata da Steichen. Cfr. C.G. Philipp, *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, "Kritische Berichte", cit., p. 66.

⁴⁶⁴ Cfr. *supra*, Parte prima, I.4.1.

negli spazi della propria galleria che presso altre istituzioni pubbliche o private, in Germania e all'estero.

La prima mostra monografica su Sander è ospitata dalla Galerie Wilde nel maggio del 1972 (un evento che riscuote un enorme successo), e a questa fanno seguito, sempre negli spazi della galleria, alcune esibizioni collettive in cui le opere di Sander sono affiancate a quelle di altri fotografi della galleria (settembre-ottobre 1973, gennaio 1974, dicembre 1975, aprile-giugno 1976), e la mostra monografica tenutasi da marzo a maggio del 1980⁴⁶⁵.

Di particolare interesse, ai fini di questa indagine, è inoltre la mostra *August Sander. Menschen des XX. Jahrhunderts*, curata da Herbert Molderings presso la Westfälischer Kunstverein di Münster: dal 27 novembre 1976 al 16 gennaio 1977⁴⁶⁶ sono state esposte le 540 fotografie concepite da August Sander per dar vita a un ritratto corale della Germania della Repubblica di Weimar. L'esposizione pubblica di una così ingente quantità di materiale è stata resa possibile grazie al figlio del fotografo, Gunther Sander, il quale, dopo la morte del padre nel 1964, ha ricostruito e ordinato per la prima volta, a partire da appunti e annotazioni private, l'immenso e caotico corpus di opere. Il figlio di Sander, all'epoca della mostra ormai settantenne, si occupa ancora oggi di amministrare l'eredità lasciatagli dal padre (circa 10000 negativi sopravvissuti alla guerra e alla confisca voluta dai nazisti) e ha contribuito, nel corso degli anni, a una serie di mostre e pubblicazioni che hanno consolidato la fama di August Sander. La mostra di Münster è stata inoltre accompagnata dal catalogo *Menschen ohne Maske*, edito da Schirmer/Mosel (riedizione dell'omonimo volume apparso nel 1971), contenente un lungo e dettagliato testo di Gunther Sander⁴⁶⁷ che ricostruisce la biografia del padre, e un ricchissimo apparato iconografico con immagini tratte dall'opera *Menschen des 20. Jahrhunderts*.

⁴⁶⁵ Per un elenco completo delle mostre, monografiche e collettive, in cui vengono esposte le opere di August Sander, si veda *Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert*, a c. di I. Graeve, A. e J. Wilde, cit., pp. 254-263.

⁴⁶⁶ Cfr. invito all'inaugurazione della mostra.

⁴⁶⁷ G. Sander, *Aus dem Leben eines Photographen* in August Sander, *Menschen ohne Maske. Photographien 1906-1952*, cit., pp. 7-28.

È del 1977 il bellissimo cortometraggio *Hommage à August Sander*, realizzato del regista tedesco Pavel Schnabel. Il documentario, della durata di 22 minuti, è girato nella Westerwald, dove August Sander era solito recarsi per trovare soggetti da ritrarre. Nel documentario vengono intervistati anziani contadini che da giovani avevano posato per Sander: i contadini ricordano il loro incontro con il fotografo, la relazione personale che quest'ultimo è riuscito a instaurare con ciascuno di loro, e mostrano i luoghi che hanno fatto da cornice ai loro ritratti. Il cortometraggio, presentato per la prima volta – e premiato – all'International Shortfilm Festival di Oberhausen nel 1977, restituisce un ricordo corale e toccante del grande fotografo, le cui opere, già all'epoca, erano vendute all'asta a cifre vertiginose. Le scene girate durante l'elegante asta tenutasi da Sotheby a Londra, dalle quali il film prende avvio e con le quali si conclude, ce ne danno un'idea sufficientemente precisa e ci permettono di intuire quanto il lavoro di Sander, nel corso degli anni Settanta, capitalizzasse l'attenzione di collezionisti, critici, galleristi e istituzioni museali.

Per quanto concerne, invece, la fortuna critica di Sander nelle pubblicazioni comparse tra anni Sessanta e Settanta in Germania, essa si deve innanzitutto far risalire al numero 225 della rivista svizzera "DU", uscito nel novembre del 1959 e intitolato *Deutsche Menschen*. Il fascicolo conteneva un breve testo introduttivo redatto dallo storico e scrittore tedesco Golo Mann, figlio del celebre Premio Nobel Thomas Mann, un consistente numero di ritratti realizzati da Sander, e l'introduzione originale di Alfred Döblin⁴⁶⁸ al fotolibro *Antlitz der Zeit* del 1929.

Tre anni dopo, nel 1962, viene pubblicato dalla casa editrice Siegbert Mohn il volume *Deutschenspiegel*⁴⁶⁹, in cui lo storico dell'arte tedesco Heinrich Lützelzer ripercorre le tappe principali della vita e della carriera di August Sander (gli anni della giovinezza, la conduzione di un proprio atelier a Linz, i premi e riconoscimenti pubblici, la pubblicazione di *Antlitz der Zeit* e la censura messa in atto dal Terzo Reich), per poi soffermarsi sulla concezione e la struttura della monumentale opera sanderiana *Menschen des 20. Jahrhunderts*, di cui vengono pubblicate 80 immagini.

⁴⁶⁸ A. Döblin, *Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit*, in Sander A., *Antlitz der Zeit*, Kurt Wolf Verlag, München 1929, pp. 5-15.

⁴⁶⁹ A. Sander, *Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts*, Siegbert Mohn, Gütersloh 1962.

Nel 1971 viene dato alle stampe il libro *Menschen ohne Maske*, edito dalla Bucher Verlag, la cui riedizione, come già anticipato, sarà pubblicata in occasione della grande mostra di Münster del 1977. La rilevanza di questo volume è principalmente da ricondursi al testo di Gunther Sander, che ricostruisce con dovizia di dettagli la biografia e la carriera del padre, arricchendo il suo contributo con fotografie storiche (foto di famiglia, foto del maestro al lavoro nel proprio studio o in laboratorio) e grazie a copie di documenti inediti (attestati, premi, manifesti delle prime mostre).

Risale invece al 1975 l'uscita del volume *August Sander Rheinlandschaften*⁴⁷⁰, pubblicato dalla casa editrice Schirmer/Mosel e, come si è visto poco sopra⁴⁷¹, presentato da Herbert Molderings nella rivista "Kritische Berichte", nel numero di maggio-giugno del 1975. Come sottolinea anche l'articolo di Molderings, il catalogo sui paesaggi della Renania fotografati da Sander è altrettanto rilevante per lo studio della ricezione dell'opera ritrattistica del maestro tedesco: nel saggio introduttivo, infatti, lo storico dell'arte Wolfgang Kemp cerca di dimostrare la continuità stilistica tra i ritratti degli anni '20 e '30 e i paesaggi della Renania degli anni '30, evidenziandone, in entrambi i casi, il valore documentario e la ricerca della tipicità, colti tanto nel volto dell'uomo quanto nel volto del paesaggio.

Infine, ultima pubblicazione che testimonia la ricezione dell'opera ritrattistica di August Sander tra 1959 e 1980 è la nuova edizione dell'opera *Menschen des 20. Jahrhunderts*, comparsa nel 1980 e curata da Gunther Sander. Il testo introduttivo di Ulrich Keller, denso di rimandi e ben documentato, traccia le linee essenziali della storia della fotografia ritrattistica (dalla metà dell''800 con le fotografie di Nadar sino agli scatti di Diane Arbus della fine degli anni '60 del secolo successivo), citandone i maggiori esponenti e le principali tendenze; inserisce una dettagliata biografia di Sander; e approfondisce gli aspetti stilistici e concettuali che fondano il suo celebre inventario della società tedesca. Ad arricchire il valore del testo sono anche i frequenti rimandi ad altre opere o personalità che si sono cimentate negli anni a venire con il genere del ritratto, mosse, proprio come Sander, dall'intento di

⁴⁷⁰ *August Sander Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*, Schirmer/Mosel, München 1975.

⁴⁷¹ Cfr. *supra*, Parte prima, I.7.2.

catalogare gli uomini in base alla professione esercitata o al ruolo ricoperto nella società, come farà il fotografo inglese Irving Penn, che nel 1960 pubblicherà una raccolta dal titolo *Small Trades*⁴⁷² (fig. 12) oppure come accade nell'opera *Paare* del 1972 dei fotografi tedeschi Beate e Heinz Rose⁴⁷³.

L'opera ritrattistica di August Sander, dagli anni '80 sino a oggi, si è dimostrata fonte inesauribile di suggestioni e modello insuperato per i rappresentanti della cosiddetta 'Scuola di Düsseldorf' (si pensi, per esempio, ai ritratti di Thomas Ruff⁴⁷⁴), dove Bernd Becher ha trasmesso ai propri allievi un patrimonio visivo perlopiù incentrato sul lavoro di noti documentaristi come Atget, Evans, Renger-Patzsch e Sander.

2. Fortuna di Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön* (1928) e *Ruhrgebiet-Landschaften* (1927-1935)

Il secondo fotografo della *Neue Sachlichkeit* la cui opera, negli anni Sessanta e Settanta, è soggetta a un vero e proprio fenomeno di recupero è Albert Renger-Patzsch⁴⁷⁵. Proprio come Sander, anche Renger-Patzsch è annoverato tra i più grandi maestri della tradizione fotografica documentaria, alla quale le sue stesse dichiarazioni inequivocabilmente lo riconducono: una "foto dovrebbe essere un documento", dichiara il fotografo in una lettera privata a Fritz Kempe nel 1963, "se

⁴⁷² Cfr. *Irving Penn. Small Trades*, a c. di Heckert V.A., Lacoste A., catalogo della mostra, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 09.09.2009–10.01.2010, Getty Publications, Los Angeles 2009.

⁴⁷³ Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.5.

⁴⁷⁴ Cfr. P. Drück, *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Dietrich Reimer, 2004.

⁴⁷⁵ Albert Renger-Patzsch è nato nel 1897 a Würzburg, in Baviera. Dopo la prima guerra mondiale, egli frequenta un semestre alla facoltà di chimica, che abbandona per condurre la sezione di fotografia nella casa editrice Folkwang. Nel 1925 avvia un proprio atelier di fotografia a Bad Harzburg. Alla fine degli anni '20 si trasferisce a Essen dove sarà sedotto dal ritmo e la serialità di silos, ciminiere e case operaie e dal paesaggio della Ruhr. Nel 1960 viene premiato con il prestigioso Kulturpreis conferitogli dalla Deutschen Gesellschaft für Photographie. Morirà nel 1966, all'età di settant'anni. Cfr. F. Kempe, *Die Welt ist schön. Ein Masterbuch der Gegenstände*, in *Albert Renger-Patzsch 100 Photographs–Photographien–Photographies*, catalogo mostra itinerante a partire dalla galleria Schürmann&Kicken di Köln, Schürmann & Kicken Books, Köln/Boston 1979, pp. 8-9.

non lo è, allora essa appartiene alla spazzatura, alla quale appartiene, in genere, il 99,99999% di tutta la produzione fotografica”⁴⁷⁶.

Renger-Patzsch ha sempre fermamente creduto nel valore documentario della fotografia, condannando qualsiasi sterile tentativo di emulazione nei confronti della pittura, nonostante la sua più celebre raccolta fotografica, *Die Welt ist schön*⁴⁷⁷ (Il mondo è bello) (figg. 13, 14), pubblicata nel 1928, sia pervasa da una costante oscillazione tra intenti documentari e fascino per la bellezza ornamentale, tra registrazione oggettiva e interesse esteticamente motivato⁴⁷⁸. Il noto fotolibro⁴⁷⁹ di Renger-Patzsch è oggi considerato manifesto della fotografia della *Neue Sachlichkeit*, acclamato quale simbolo del *revival* del realismo nelle pubblicazioni dedicate alla fotografia degli anni '20 e divenuto un conteso oggetto da collezione a partire dagli anni Sessanta.

Accanto a *Die Welt ist schön*, che è da ritenersi l'opera di Renger-Patzsch che più ha inciso sul panorama fotografico tedesco degli anni a venire, una fonte di ispirazione per molti documentaristi tedeschi degli anni Sessanta e Settanta (si pensi soltanto a Bernd e Hilla Becher e a Joachim Schumacher) sono state le fotografie

⁴⁷⁶ A. Renger-Patzsch, Lettera a Fritz Kempe, 1963, citata in F. Kempe, *Albert Renger-Patzsch, Mensch und Werk*, in *Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge*, a c. di Steinert O., catalogo della mostra, Ruhrland- und Heimatmuseum, Essen, 21.12.1966–22.01.1967, Industriedruck AG, Essen-Werden 1966, s.p.

⁴⁷⁷ Il fotolibro *Die Welt ist schön* è stato pubblicato nel dicembre del 1928 dalla casa editrice Kurt Wolff Verlag, alla quale si deve la scelta del titolo. Il fotografo aveva suggerito di denominare il libro *Die Dinge* (*Le cose*), ma la proposta aveva incontrato il netto rifiuto dell'editore, che lo considerava inadatto al vasto pubblico. È stato proprio il titolo imposto da quest'ultimo ad aver dato adito a un fraintendimento circa gli intenti del fotografo, come Renger-Patzsch stesso non ha mancato di sottolineare rivendicando il carattere didattico del testo (che lui definisce un “abecedario”) di contro all'*allure* filosofica che, a suo avviso, esprimerebbe il titolo voluto dall'editore. ‘Le cose’ che Renger-Patzsch fotografa e inserisce in *Die Welt ist schön* dovevano infatti avere uno scopo pedagogico, dovevano cioè mirare a educare il pubblico, a insegnargli a vedere il mondo. Si ritiene anche plausibile che Carl Georg Heise, autore del testo introduttivo contenuto nel fotolibro, fosse il vero responsabile del titolo *Die Welt ist schön*. Virginia Heckert ha infatti rinvenuto una lista di alcuni titoli proposti da Heise al fotografo: *Augen-Fibel* (Manuale dell'occhio), *Die kleine und die grosse Welt* (Il piccolo e il grande mondo), *Hundert Wunder* (Cento meraviglie), *Schau-Kunst* (Arte visiva). cfr. U. Rüter, *The Reception of Albert Renger-Patzsch's Die Welt ist schön*, in “History of Photography”, vol. 21, n. 3, Taylor & Francis, London/Washington 1997, pp. 182-186.

⁴⁷⁸ La dialettica tra oggettività e astrazione nel lavoro di Renger-Patzsch è stata affrontata nel saggio di T. Janzen. Cfr. T. Janzen, *Albert Renger-Patzsch's Early Work. Object and Abstraction*, in “History of Photography”, vol. 21, n. 3, Taylor & Francis, London/Washington 1997, pp. 182-186.

⁴⁷⁹ Il fotolibro comprende un testo introduttivo redatto da Carl Georg Heise, direttore del museo di storia dell'arte e della cultura di Lubeca, e 100 fotografie in bianco e nero, suddivise per categorie: Piante (*Pflanzen*), animali e uomini (*Tiere und Menschen*), paesaggio (*Landschaft*), materiale (*Material*), architettura (*Architektur*), tecnica (*Technik*), mondo alla rinfusa (*Bunte Welt*), simbolo (*Symbol*). Per una maggiore conoscenza della vasta e diversificata produzione fotografica di Renger-Patzsch (fotografia di paesaggio, fotografia d'architettura, fotografia industriale, ritratti, fotografia di piante e animali ecc.), si veda C. Pflingsten, *Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzsch*, Verlag M. Wehle, Witterschlick/Bonn 1992.

scattate da Renger-Patzsch nella regione della Ruhr⁴⁸⁰, di cui egli ha immortalato il paesaggio, gli edifici tipici, le case, le strade e l'architettura industriale.

Se si confrontano le fotografie contenute in *Die Welt ist schön* e quelle del *Ruhrgebiet*, l'impressione che se ne ricava è che le prime siano, in un certo qual modo, "zeitlos"⁴⁸¹ (senza tempo), come le ha definite Klaus Honnef, estromesse dal flusso temporale, senza riferimento a uno specifico momento storico; mentre nelle seconde "il tempo ha letteralmente e categoricamente lasciato le sue tracce, [...] vi si è annidato"⁴⁸². Il *Ruhrgebiet* appare in queste foto così come era all'epoca in cui Renger-Patzsch lo ha immortalato: i muri anneriti dall'aria satura di polvere di carbone e dalle esalazioni tipiche dei distretti industriali, le *réclames*, le file di case stipate l'una accanto all'altra, i vicoli ciechi e la chiesa di paese che si erge tra gli agglomerati di case. Le fotografie di Renger-Patzsch diventano perciò documenti, valide testimonianze di una determinata fase dell'industrializzazione e di una precisa pianificazione urbana che hanno caratterizzato la Germania di fine anni Venti e inizio anni Trenta⁴⁸³, proprio come i ritratti di August Sander hanno saputo cogliere il volto e la struttura della società tedesca di quegli stessi anni. Tanto Renger-Patzsch quanto Sander hanno funto da "sismografo"⁴⁸⁴, per recuperare la calzante espressione impiegata da Klaus Honnef, hanno preservato per lo sguardo futuro i tratti caratteristici e irripetibili della loro epoca.

Come si è accennato in precedenza, a Renger-Patzsch è stato conferito nel 1960 il rinomato *Kulturpreis* della Deutsche Gesellschaft für Fotografie – che l'anno successivo sarà consegnato anche a Sander – suggellando così ufficialmente e incrementando la notorietà del maestro sulla scena fotografica internazionale. Del conferimento del premio se ne darà tempestivamente notizia nelle riviste di settore

⁴⁸⁰ Albert Renger-Patzsch. *Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935*, a c. di Wilde A. e J., DuMont, Köln 1982.

⁴⁸¹ Albert Renger-Patzsch. *Industrielandchaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt. Fotografien 1925-1960*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 14.01-13.02.1977, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977, p. 28.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ Cfr. *ibidem*, p. 29.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 30.

di quegli anni, interessate a informare il pubblico sulle più recenti assegnazioni di premi e onorificenze⁴⁸⁵.

Proprio come è accaduto per August Sander, anche per Renger-Patzsch il fenomeno di riscoperta del suo lavoro è stato inaugurato dalla fiera Photokina di Köln: la monumentale mostra retrospettiva organizzata per l'edizione del 1960 presentava infatti un consistente gruppo di opere del maestro, e ad esse farà seguito l'esposizione delle sue fotografie nelle edizioni del 1963, 1978 e 1980.

Saranno inoltre Ann e Jürgen Wilde a contribuire in modo determinante alla riscoperta dell'opera di Renger-Patzsch a partire dagli anni Settanta, così come è stato per Sander: i due collezionisti hanno infatti acquistato l'intero lascito di Renger-Patzsch nel 1975, e hanno organizzato una serie di mostre per far conoscere al pubblico il suo lavoro, sia negli spazi della propria galleria che presso altri musei e istituzioni nazionali e internazionali. La prima mostra monografica presso la Galerie Wilde, dal titolo *Albert Renger-Patzsch – Ruhrgebiet*, ha luogo tra ottobre e novembre del 1974, e a questa farà seguito la mostra monografica *Bäume* (che esibiva fotografie di alberi) nel 1980. Le opere di Renger-Patzsch saranno inoltre presentate in occasione di alcune mostre collettive organizzate dalla galleria (settembre-ottobre 1973, gennaio 1974, aprile-giugno 1976), generalmente esponendo i suoi lavori insieme a quelli degli altri protagonisti della *Neue Sahlichkeit*⁴⁸⁶.

Di particolare interesse per questa analisi è anche la mostra *Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge*⁴⁸⁷, curata da Otto Steinert e ospitata al Ruhrland- und Heimatmuseum di Essen dal 21 dicembre al 22 gennaio del 1967. Non è casuale il fatto che la mostra retrospettiva sia stata organizzata proprio a Essen, dove il fotografo ha vissuto dal 1928 al 1944, collaborando anche con le principali istituzioni artistiche della città, ovvero il Folkwang Museum e la Folkwangschule di Essen. Il testo introduttivo nel catalogo della mostra è firmato da Fritz Kempe che si

⁴⁸⁵ Cfr. *Kulturpreis der DGPh 1960*, "Photo-Presse", n. 38, 22 settembre 1960, p. 4; *Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961*, "Photo-Presse", n. 22, 1 giugno 1961, p. 14; A. Gewehr, *Gedanken aus Anlaß der Verleihung der Kulturpreises*, "Photo-Presse", n. 32, 10 agosto 1961, pp. 7-8.

⁴⁸⁶ Per un elenco completo delle mostre, monografiche e collettive, in cui vengono esposte le opere di Albert Renger-Patzsch, si veda *Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert*, a c. di I. Graeve, A. e J. Wilde, cit., pp. 254-263.

⁴⁸⁷ *Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge*, a c. di Steinert O., cit.

è curato di ricordare gli aspetti salienti della vita e della carriera di Renger-Patzsch, riflettendo anche sulle personalità che ne hanno influenzato l'opera (tra le quali Kempe non manca di citare Eugène Atget), e su come il lavoro di Renger-Patzsch abbia lasciato un segno permanente nelle opere di alcuni dei suoi colleghi degli anni Trenta (come Arvid Gutschow e Alfred Ehrhardt⁴⁸⁸).

Un'altra tappa decisiva per la fortuna critica di Renger-Patzsch tra anni Sessanta e Settanta è senz'altro la mostra organizzata da Klaus Honnef presso il Rheinisches Landesmuseum di Bonn nel gennaio del 1977, intitolata *Industrielandtschaft – Industriearchitektur – Industrieprodukt*⁴⁸⁹ e finalizzata a presentare le fotografie di Renger-Patzsch realizzate tra 1925 e 1960 che hanno soggetti desunti dalla sfera industriale. Una delle novità proposte in questa occasione, e nel relativo catalogo, consiste nel fatto che le fotografie del *Ruhrgebiet*, per la prima volta, sono presentate al pubblico in stretta relazione l'una con l'altra, come un ciclo unitario. Il testo introduttivo di Klaus Honnef, oltre a giustificare tale scelta e a soffermarsi sugli elementi distintivi delle foto del *Ruhrgebiet* rispetto al resto della produzione di Renger-Patzsch, riflette sulla fotografia come “fenomeno dialettico”⁴⁹⁰, che implica la precisa, sobria, fedele riproduzione della realtà, ma che, al tempo stesso, si fa portatrice della prospettiva personale del fotografo. L'individualità del fotografo, la sua visione soggettiva della realtà che lo circonda, non può essere estromessa, secondo Honnef, dal processo fotografico, per quanto quest'ultimo si fondi sui principi di autenticità, precisione e oggettività [Sachlichkeit]: “le due componenti non possono essere separate l'una dall'altra, esse sono strettamente unite, sono i due lati della stessa medaglia”⁴⁹¹. Questo presupposto è ciò che consente a Honnef di parlare di Renger-Patzsch – ma anche di altri fotografi fuggevolmente citati nel testo come Atget, Zille, Sander o Blossfeldt –, in termini di “autore”⁴⁹² [Autor], vale a dire di colui che, benché mosso dall'intento di restituire

⁴⁸⁸ Per un approfondimento sull'opera di Alfred Ehrhardt, si veda in particolare C. Stahl, *Alfred Ehrhardt. Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2007.

⁴⁸⁹ Albert Renger-Patzsch. *Industrielandtschaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt. Fotografien 1925-1960*, a c. di Honnef K., cit. Si veda anche la recensione della mostra K. Honnef, *Tagebuch*, “Kunstforum International”, n. 19, 1977, pp. 270-272.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 14.

un'immagine diretta e oggettiva dell'ambiente in cui vive, non si esime dal lasciare una traccia, dall'infondere nell'immagine la propria visione e la propria posizione nei confronti di quel preciso brano di realtà che ha deciso di arrestare in immagine⁴⁹³.

Nello stesso anno della grande esibizione di Bonn, e più precisamente dal 7 al 29 maggio 1977, viene presentata al pubblico una mostra monografica su Renger-Patzsch presso la Städtische Galerie Haus Seel di Siegen. L'evento, come si puntualizza nel catalogo, è stata resa possibile grazie al prestito di opere da parte della collezione fotografica del Museum Folkwang di Essen e grazie all'appoggio di Otto Steinert. Il brevissimo saggio introduttivo (una sola pagina), redatto da Bernd Lohse, dopo aver precisato che il capolavoro del fotografo, *Die Welt ist schön*, è ormai diventato in quegli anni “un ambito oggetto da collezione”⁴⁹⁴, riflette sulla compresenza nel lavoro di Renger-Patzsch di due aspetti generalmente collocati agli antipodi della pratica fotografica: il desiderio di documentare gli oggetti in modo assolutamente non partecipe, distaccato, privo di pathos, da un lato, e il riconoscimento, da parte del maestro, “che una parte soggettiva del fotografo è sempre contenuta nel funzionamento meccanico del procedimento”⁴⁹⁵. Questa osservazione di Lohse anticipa, per certi versi, le considerazioni di Klaus Honnef sulla *Autorenfotografie*, alla quale, come abbiamo visto in precedenza, egli riconduce anche Renger-Patzsch.

Sempre al 1977 risale la mostra *Albert Renger-Patzsch – Fotograf der Neuen Sachlichkeit*, presentata dall'11 agosto all'1 ottobre alla Galerie Taube di Berlino⁴⁹⁶ e dal 6 novembre al 4 dicembre al Städtisches Neusprachliches Gymnasium di Viersen⁴⁹⁷. In quest'occasione, sono esibite 52 opere suddivise in otto differenti

⁴⁹³ La riflessione di Klaus Honnef sulla fotografia d'autore (*Autorenfotografie*) sarà, come già si è visto, formulata nel saggio pubblicato nel catalogo della mostra *In Deutschland* nel 1979. Cfr. *supra*, Parte prima, I.5.

⁴⁹⁴ Introduzione di Bernd Lohse, in *Albert Renger-Patzsch*, catalogo della mostra, Städtische Galerie Haus Seel, Siegen, 07.05.–29.05.1977, Städtische Galerie Haus Seel, Siegen 1977, s.p.

⁴⁹⁵ Estratto dal discorso di ringraziamento di Renger-Patzsch pronunciato in occasione dell'acquisizione del Kulturpreis della Deutsche Gesellschaft für Photographie nel 1960, *ibidem*.

⁴⁹⁶ *Albert Renger-Patzsch. Fotograf der Neuen Sachlichkeit*, catalogo della mostra, Galerie Taube, Berlin, 11.08.–01.10.1977, Galerie Taube, Berlin 1977.

⁴⁹⁷ *Albert Renger-Patzsch. Fotograf der Neuen Sachlichkeit*, catalogo della mostra, Städtische Neusprachliches Gymnasium, Viersen-Dülken, 06.11.–04.12.1977, Kulturamt der Stadt Viersen, Viersen 1977.

sezioni a seconda del tema trattato: piante, alberi, strade, paesaggio industriale, architettura industriale, impianti industriali, complessi residenziali nel *Ruhrgebiet* e utensili. Nel catalogo di piccolo formato è stato inoltre pubblicato un breve testo del fotografo risalente al 1927, *Neue Blickpunkte der Kamera* (Nuovi punti di vista della macchina fotografica), in cui Renger-Patzsch cerca di dimostrare, con fervore e ferma convinzione, come “il segreto di una buona fotografia si fond[i] sul suo realismo”⁴⁹⁸, e sollecita infine con toni enfatici: “lasciamo l’arte agli artisti e cerchiamo con i mezzi della fotografia di produrre fotografie che possano esistere grazie alle loro qualità fotografiche, senza prendere in prestito [alcunché] dall’arte”⁴⁹⁹.

L’anno successivo, nel 1978, viene organizzata la mostra itinerante *Albert Renger-Patzsch – 100 Photographs/Photographien/Photographies 1928*⁵⁰⁰, presentata per quasi un anno alla Galerie Schürmann&Kicken di Köln (gennaio-dicembre 1978) e, dopo la tappa parigina a Beaubourg, viene esposta nel 1979 di nuovo in Germania, prima alla Kunsthalle di Bielefeld e, successivamente, alla Neue Sammlung di München. La mostra doveva celebrare i 50 anni dall’uscita del fotolibro *Die Welt ist schön*, pubblicato nel 1928: a questo scopo, si è deciso di inserire nel catalogo un contributo di Fritz Kempe⁵⁰¹ che, oltre a ripercorrere la biografia del fotografo, delinea i tratti essenziali della raccolta fotografica divenuta il manifesto della fotografia della *Neue Sachlichkeit*, e si è inoltre ripubblicato il saggio introduttivo a *Die Welt ist schön* scritto da Carl Georg Heise, seguito dalle 100 fotografie che componevano il fotolibro di Renger-Patzsch.

Dal 17 febbraio al 16 aprile 1979 viene invece allestita una mostra monografica presso la stazione di Rolandseck, dove vengono esposte 37 opere del protagonista della *Neue Sachlichkeit*. Il testo introduttivo di Volker Kahmen pubblicato in catalogo, dopo aver fuggevolmente citato le principali coordinate di riferimento per orientarsi nella vasta e diversificata opera di Renger-Patzsch (innanzitutto il suo

⁴⁹⁸ A. Renger-Patzsch, *Neue Blickpunkte der Kamera* (1927), *ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Albert Renger-Patzsch 100 Photographs–Photographien–Photographies*, catalogo della mostra itinerante a partire dalla galleria Schürmann&Kicken, Köln, Beaubourg, Paris, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Neue Sammlung, München, Schürmann & Kicken Books, Köln/Boston 1979.

⁵⁰¹ F. Kempe, *Die Welt ist schön. Ein Mastebuch der Gegenstände*, *ibidem*, pp. 7-9.

celebre fotolibro *Die Welt ist schön*), si sofferma sul suo realismo fotografico, sempre difeso con tenacia dal fotografo, di cui viene citata la seguente dichiarazione: “mi sembra che il compito odierno della fotografia risieda nell’esatta riproduzione della forma, nell’inventariatura e nella creazione di documenti”⁵⁰².

Il realismo di Renger-Patzsch viene tuttavia menzionato da Kahmen soltanto per essere, in un certo qual modo, contraddetto, o meglio per specificare come l’ostinata ricerca di oggettività nel lavoro del maestro tedesco si associ a quella che lo studioso chiama una “visione artistica”⁵⁰³ (concetto sorprendentemente molto affine a quanto Honnef⁵⁰⁴ ha inteso con la sua *Autorenfotografie*), in base alla quale l’esatta restituzione delle forme si affiancherebbe a una prospettiva di natura soggettiva, a un modo del tutto personale, da parte del fotografo, di guardare gli oggetti e l’ambiente che lo circondano:

Il modo di vedere di Renger-Patzsch e dunque anche il suo stile non sono infatti *sachlich*, bensì *neusachlich*. In un esempio concreto ciò significa: ogni cosa soggiace alla stessa prospettiva soggettiva del fotografo; ciò vuol dire, però, che tutte le cose sono rese simili l’una all’altra, sia essa una testa di cristo, una parte di macchina, una pianta, una ciminiera, le mani di un vasaio, una grondaia, un orango.⁵⁰⁵

3. Fortuna di Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst* (1928)

L’ultimo grande protagonista della stagione *sachlich*⁵⁰⁶ in fotografia di cui ci curiamo di indagare la fortuna critica negli anni Sessanta e Settanta è Karl Blossfeldt⁵⁰⁷.

⁵⁰² A. Renger-Patzsch citato in V. Kahmen, *Albert Renger-Patzsch*, in *Albert Renger-Patzsch*, a c. di Kahmen V., Heusch G., catalogo della mostra, Bahnhof Rolandseck, Rolandseck, 17.02.–16.04.1979, Edition Bahnhof Rolandseck, Rolandseck 1979, p. 3.

⁵⁰³ V. Kahmen, *Albert Renger-Patzsch*, *ibidem*, p. 4.

⁵⁰⁴ Non è casuale che Kahmen citi più volte il saggio di Honnef contenuto nel catalogo della mostra di Bonn del 1978 dedicata a Renger-Patzsch; testo in cui Honnef già accenna a quell’idea di ‘visione’ e ‘prospettiva personale’ che convive accanto all’esigenza di realismo e oggettività (idea poi ripresa e sviluppata nel 1979 in occasione della mostra *In Deutschland*).

⁵⁰⁵ V. Kahmen, *Albert Renger-Patzsch*, *ibidem*, p. 4.

⁵⁰⁶ Benché egli abbia riscosso apprezzamento tra gli ambienti artistici più all’avanguardia a quel tempo (Surrealismo e Nuova Visione), il suo lavoro si fonda su premesse radicate nel clima ottocentesco dello *Jugendstil* e sulla filosofia della natura di Goethe, nonché sull’estetica di Gottfried Semper e Ernst Haeckel

Con l'uscita nel 1928 del suo primo fotolibro, *Urformen der Kunst*⁵⁰⁸ (Forme originarie dell'arte), il lavoro di Blossfeldt suscita un così vivo interesse nella critica⁵⁰⁹ e nel panorama artistico del tempo che le sue immagini cessano di circolare esclusivamente sotto forma di diapositive nelle aule dell'Accademia d'arte di Berlino, dove egli insegnava.

Urformen der Kunst (fig. 15) raccoglie 120 fotografie e nasce dalla predilezione di Blossfeldt, ai limiti dell'ossessione, per un unico soggetto: la pianta. Nella realtà dei fatti, tuttavia, le sue fotografie ci presentano più delle piante artefatte, stilizzate, rigidamente concepite, che non piante viventi⁵¹⁰. Le immagini di Blossfeldt sono realizzate secondo uno standard figurativo che prevede, nella quasi totalità dei casi, un soggetto vegetale in bianco e nero, centrale, frontale, disposto verticalmente su un fondo neutro, bianco o grigio. Da un punto di vista iconografico, il fotografo ha certamente fatto riferimento ai cataloghi di piante medicinali e ai libri di botanica

(si pensi alle sue *Kunstformen der Natur*). Per uno studio delle influenze ottocentesche sull'opera di Blossfeldt e della fotografia di piante a lui contemporanea, cfr. G. Mattenklott (a c. di), *Karl Blossfeldt 1865-1932. Das fotografische Werk*, Schirmer/Mosel, München 1981.

⁵⁰⁷ Blossfeldt nasce nel 1862 a Schielo, nella regione Sachsen-Anhalt, in un paese di campagna nel quale l'artista ha modo di disegnare e modellare piante e animali. La sua formazione comprende un apprendistato artigianale, una borsa di perfezionamento in disegno e un'istruzione musicale. Sarà profondamente influenzato dal suo insegnante della scuola di arti decorative, Moritz Meurer (1839-1916), il quale aveva intrapreso un progetto di elaborazione di grandi cataloghi di vegetali che gli allievi potessero usare come modelli ornamentali durante le lezioni. Blossfeldt seguirà Meurer a Roma nel 1890 in qualità di assistente: si occuperà, in collaborazione con gli altri assistenti borsisti, di collezionare, disegnare e fotografare sistematicamente le piante trovate a Roma e dintorni. Nel 1896 Meurer deve fare ritorno a Berlino e il lavoro di catalogazione delle piante viene sospeso. Blossfeldt diventerà nel 1899 professore di modellismo alla Scuola di Arti Decorative di Charlottenbourg. Karl Nierendorf, banchiere originario di Köln, trasferitosi a Berlino e divenuto proprietario di una galleria, scoprirà il talento del fotografo, il quale terrà la sua prima mostra nel 1925 proprio presso la Galerie Nierendorf. Seguirà la pubblicazione delle due grandi raccolte fotografiche *Urformen der Kunst*, nel 1928, e *Wundergarten der Natur* nel 1932, anno della morte del fotografo. Cfr. R. Sachsse, *Karl Blossfeldt: Modelleur, Photograph, Pflanzensammler*, in *Karl Blossfeldt. Photographs 1865-1932*, Taschen, Köln 1996, p. 15.

⁵⁰⁸ Il volume di Blossfeldt è riconducibile a un clima di rinnovato e neoromantico interesse per la natura e a un contesto di grandi progressi compiuti nell'ottica grazie a microscopi, telescopi, radiografie, filmati accelerati e rallenti, che costituiscono canali d'accesso privilegiati alla natura. La scienza e le sue immagini oggettive del mondo prospettano quindi, negli anni Venti del Novecento, possibilità figurative sorprendenti nell'immaginario quotidiano di artisti, scienziati, architetti, disegnatori e decoratori.

⁵⁰⁹ Cfr. W. Benjamin, *Neues von Blumen*, recensione a *Urformen der Kunst* in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1928.

⁵¹⁰ Come è stato notato, le fotografie erano ottenute in seguito a una lunga preparazione dei soggetti in studio e con un tempo di posa molto lungo richiesto dall'apparecchio fotografico costruito appositamente da Blossfeldt, il quale non esitava a intervenire e ad apportare modifiche sulle fotografie stesse, in modo da accentuare simmetrie e regolarità. Cfr. E. Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano 2006, p. 15.

medievali, ma anche agli erbari del XVII e XVIII secolo che necessitavano di un fondo uniforme per identificare le varie piante e confrontarle l'una con l'altra⁵¹¹.

Le piante di Blossfeldt, così rappresentate, sembrano smarrire i propri connotati per ridursi a pure forme geometriche, a tipi standardizzati che si ripetono nella serie mostrando le infinite variazioni dei motivi tipici della natura⁵¹². Quest'ultimo aspetto ci interessa in modo particolare se pensiamo, per esempio, alle architetture industriali fotografate dai Becher, ai personaggi che compaiono nelle immagini di Stefan Moses oppure alle coppie tedesche immortalate da Heinz e Beate Rose: i soggetti appaiono, anche in questi casi, non riconducibili al contesto geografico di appartenenza, ai limiti dell'astrazione (nel caso dei Becher), e sono sempre ripresi frontalmente, al centro dell'inquadratura, in rigoroso bianco e nero e con uno sfondo quasi sempre neutro.

Le piante selezionate e fotografate da Blossfeldt – e ciò si potrebbe dire, del resto, anche delle strutture industriali becheriane – vanno così a comporre una sorta di atlante *Mnemosyne* di warburghiana memoria⁵¹³ nel quale si producono analogie inattese, corrispondenze tra il mondo vegetale e, ad esempio, quello della danza (fig. 16) o dell'architettura (fig. 17). Quest'ultima, in particolare, è continuamente chiamata in causa in relazione all'opera blossfeldtiana: Werner Lindner ha dimostrato nel proprio libro *Bauten der Technik* (1927)⁵¹⁴ le affinità formali tra edifici architettonici e l'equiseto di Blossfeldt, mentre l'articolo di Robert Breuer dedicato a *Urformen der Kunst* che appare nella rivista "Uhu" (1926) è

⁵¹¹ Per tal motivo, Blossfeldt può dirsi in totale opposizione con la propria epoca, caratterizzata da un "horror vacui": basti pensare alle stanze abbondantemente ammobiliate, alle pareti decorate, alle pagine di riviste, giornali e libri illustrate o colme di motivi ornamentali che circolavano in quegli anni. Cfr. R. Sachsse, *Karl Blossfeldt: Modelleur, Photograph, Planzensammler*, cit., p. 12.

⁵¹² Particolarmente interessante, soprattutto alla luce di un discorso sul montaggio, è il caso degli *Arbeitscollagen* che ci consentono di gettare uno sguardo sull'intera produzione blossfeldtiana. Si tratta di 61 cartoni di circa 50 x 65,5 cm sui quali Blossfeldt ha radunato i negativi, differenti per dimensioni e colore, di piante morfologicamente affini. Questo inventario botanico è caratterizzato da una struttura a griglia, modulare, la quale si presta in modo esemplare al confronto tipologico. La stessa struttura tornerà frequentemente negli anni '60 e '70, basti pensare alle architetture industriali di Bernd e Hilla Becher, all'*Atlas* di Gerhard Richter, alle *Photo Grids* di Sol LeWitt o alle foto di Christian Boltanski, per citare solo alcuni esempi. Cfr. A. e J. Wilde (a c. di), *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Schirmer/Mosel, München 2000.

⁵¹³ "Per quanto le forme visibili possano essere diverse, e differenti i materiali [...], occorre saperli guardare come altrettante variazioni di un tema, in sé mai dato, che ne costituisce l'*Urform*, l'origine in senso non cronologico, bensì costitutivo", (A. Pinotti, *Pazienza del dissimile e sguardo pontefice*, in «Aut Aut», 348, *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, ottobre-dicembre 2010, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 73).

⁵¹⁴ W. Lindner, *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin 1927.

significativamente intitolato *Grüner Architektur*⁵¹⁵ (Architettura verde). Non è inoltre un caso che il libro di Blossfeldt sia stato pubblicato proprio dalla rinomata casa editrice Ernst Wasmuth Verlag, specializzata in testi di architettura. A insistere sul parallelo natura-architettura sarà proprio Blossfeldt stesso nella prefazione a *Wundergarten der Natur* nel 1932:

La pianta è da valutare completamente come struttura artistico-architettonica. [...] Essa produce secondo le stesse leggi statiche che anche ogni architetto deve osservare.⁵¹⁶

Le infinite suggestioni, i rimandi ad altre discipline e la carica innovativa dell'opera di Blossfeldt sono stati particolarmente apprezzati nel corso degli anni Sessanta e Settanta. Nonostante il suo lavoro non vanti un'esposizione così frequente e intensa, tra 1959 e 1980, come quella degli altri suoi due colleghi, esso è comunque soggetto a quel fenomeno di generale riscoperta della fotografia della *Neue Sachlichkeit* di cui si è trattato in precedenza.

Proprio come per Sander e Renger-Patzsch, anche per Blossfeldt il successo postumo si registra grazie alla presentazione delle sue opere a Photokina, di cui si ricordano, in particolare, le edizioni del 1963 e del 1980.

I collezionisti Ann e Jürgen Wilde hanno contribuito in modo non meno decisivo, così come hanno fatto per gli altri due grandi maestri della Nuova Oggettività, alla riscoperta e promozione del suo lavoro: nel 1974 i due coniugi acquistano l'intero archivio di negativi di Karl Blossfeldt e, a partire da quel momento, si occuperanno di presentarne l'opera negli spazi della propria galleria (aprile-giugno 1976, giugno-luglio del 1978⁵¹⁷). Numerose saranno però soprattutto le mostre organizzate presso altre gallerie, musei o istituzioni internazionali, come

⁵¹⁵ R. Breuer, *Grüne Architektur*, "Uhu", 2 Jg., Heft 9, giugno 1926. Nello stesso anno escono: T. Schmitz, *Architektur der Pflanze*, "Illustrierte Reichsbanner-Zeitung", 31 luglio 1926 e *Die Architektur der Pflanze*, "Das Illustrierte Blatt", 7 agosto 1926.

⁵¹⁶ "Die Pflanze ist als ein durchaus künstlerisch-architektonischer Aufbau zu bewerten [...]. Sie baut nach denselben statischen Gesetzen, die auch jeder Baumeister beachten muß", K. Blossfeldt, *Zu meinem Bildern*, prefazione a *Wundergarten der Natur*, Berlin-Friedenau, Verlag für Kunstwissenschaft, 1932.

⁵¹⁷ Della mostra di Blossfeldt presso la galleria Wilde se ne dà prontamente notizia in un articolo pubblicato nel quotidiano di Köln, il "Kölner Stadt-Anzeiger". Cfr. *Galerie Wilde: Fotograf Karl Blossfeldt. Modell Pflanze*, "Kölner Stadt-Anzeiger", 10-11 giugno 1978.

la Galerie t'venster di Rotterdam (dicembre-gennaio 1975), la Bibliothèque Nationale di Paris (aprile-giugno 1976), la Sander Gallery di Washington (marzo 1977), il Museum of Modern Art di Oxford (aprile-maggio 1978), il Museum des 20. Jahrhunderts di Wien (novembre-dicembre 1978) e The Photographer's Gallery di London (gennaio-febbraio 1979)⁵¹⁸.

La grande mostra monografica dedicata a Karl Blossfeldt che merita un'attenzione particolare in questa analisi è *Karl Blossfeldt. Fotografien 1900-1932*, curata da Klaus Honnef. L'esibizione ha avuto luogo al Rheinisches Landesmuseum di Bonn dal 19 maggio al 20 giugno del 1976⁵¹⁹ e ha presentato ben 200 fotografie del protagonista della *Neue Sachlichkeit*. Il saggio introduttivo di Honnef nel catalogo è indicativo di come la presenza di un suo contributo teorico fosse una consuetudine nelle pubblicazioni che accompagnavano le mostre fotografiche organizzate al Rheinisches Landesmuseum di Bonn nel corso degli anni Settanta (si pensi soltanto alle mostre retrospettive dedicate a Heinrich Zille, Bernd e Hilla Becher, Renger-Patzsch, Gisèle Freund, Germaine Krull, Werner Mantz, Eugène Atget).

Dopo aver messo in luce i momenti pregnanti della vita e della carriera di Blossfeldt, Honnef si sofferma a riflettere su alcuni aspetti del suo lavoro, quali il suo interesse per l'architettura – che si riflette nella scelta dei soggetti vegetali da fotografare –, la relazione tra forme artistiche e forme naturali, la tecnica e le scelte stilistiche da lui adottate, e la sua affinità con l'opera di altri fotografi documentari⁵²⁰. Infine, Honnef insiste sul valore documentario, di testimonianza delle opere di Karl Blossfeldt: “la singola fotografia mostra una pianta o una parte di una pianta in un determinato momento della sua crescita; la forza di testimonianza della singola immagine è il fatto di documentare l'“essere stato qui e

⁵¹⁸ Per un elenco completo delle mostre, monografiche e collettive, in cui vengono esposte le opere di Karl Blossfeldt, si veda *Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert*, a c. di I. Graeve, A. e J. Wilde, cit., pp. 254-263.

⁵¹⁹ La mostra di Honnef viene accolta subito positivamente dalla stampa. Cfr. *Urformen der Kunst*, “FAZ”, 14 giugno 1976, p. 17.

⁵²⁰ “Heinrich Zille, Eugène Atget, Erich Salomon, Gisèle Freund, Bernhard Becher...tutti utilizzano la tecnica esclusivamente nella misura in cui essa è necessaria a richiamare alla mente i fatti visivi selezionati”, *Karl Blossfeldt. Fotografien 1900-1932*, a c. di Honnef K., cit., p. 16.

così' [Da- und so-gewesenseins] di un minuscolo momento”⁵²¹. Il saggio di Honnef è poi seguito da alcuni testi di primaria importanza risalenti alla fine degli anni Venti e inizio anni Trenta, ripubblicati in quest'occasione con l'intento di fornire una riflessione di ampio respiro sull'opera del fotografo tedesco: la prefazione originale del gallerista Karl Nierendorf a *Urformen der Kunst* del 1928, la recensione scritta da Walter Benjamin in occasione della pubblicazione di *Urformen der Kunst*⁵²², e la prefazione redatta da Blossfeldt stesso per la sua seconda raccolta fotografica, *Wundergarten der Natur*, apparsa nel 1932.

Pur situandosi oltre i limiti della cronologia presa in esame dalla presente trattazione, ci sembra inoltre doveroso fare cenno al volume *Karl Blossfeldt 1865-1932. Das fotografische Werk*, pubblicato nel 1981 dalla grande casa editrice di München, la Schirmer/Mosel. Il libro contiene un saggio dello studioso Gert Mattenklott, ricco di suggestioni e denso rimandi, come dimostrano i paragrafi volti ad approfondire il lavoro blossfeldtiano in relazione, per esempio, alla tradizione dei campionari (*Musterbücher*); all'estetica di Semper, Haeckel e Meurer; alla cosiddetta 'biosofia' di Ernst Fuhrmann; e alla fotografia della *Neue Sachlichkeit* e del Surrealismo. La pubblicazione contiene inoltre una dettagliata bibliografia su Blossfeldt, un apparato iconografico comprendente 240 immagini, e i testi scritti dal fotografo per *Urformen der Kunst* e *Wundergarten der Natur*.

Il volume è subito accolto positivamente dalla stampa: l'articolo di Manfred Sack pubblicato in “Die Zeit” cita con toni entusiastici il contributo di Mattenklott, definendolo in termini di “saggio che allunga il passo, che informa in modo ricco, ben scritto”⁵²³. Michael Schwarze, giornalista della “Frankfurter Allgemeine Zeitung”⁵²⁴, menziona fuggevolmente il libro fresco di stampa, e anche l'articolo di Helmut Heissenbüttel apparso nel “Feuilleton”⁵²⁵ pubblicizza il volume soltanto nelle poche righe di chiusura, ma è evidente come molte delle considerazioni

⁵²¹ *Ibidem*, p. 17.

⁵²² W. Benjamin, *Neues von Blumen*, recensione a *Urformen der Kunst* in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1928.

⁵²³ M. Sack, *Gesichter von Pflanzen. Karl Blossfeldt Fotos*, “Die Zeit”, 11 settembre 1981.

⁵²⁴ Cfr. M. Schwarze, *Banalität, Natur der Kunst? Das Werk des Fotografen Karl Blossfeldt*, “FAZ”, 1 agosto 1981.

⁵²⁵ H. Heissenbüttel, *Die Zeichen der Natur als Fotos. Zum fotografischen Werk Karl Blossfeldts*, “Feuilleton”, 12-13 settembre 1981.

esprese dai due autori sull'opera Karl Blossfeldt siano rese possibili grazie alle conquiste teoriche e alle ricerche di Mattenklott.

PARTE SECONDA
I NUOVI DOCUMENTARISTI TEDESCHI

I. I NUOVI DOCUMENTARISTI TEDESCHI: NEUE NEUSACHLICHKEIT?

La seconda parte di questo studio dedicato allo stile documentario e alle forme di sopravvivenza della fotografia della *Neue Sachlichkeit* nel panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta è finalizzata a indagare l'opera dei cosiddetti *neuen Dokumentaristen*, espressione formulata dallo studioso tedesco Jörn Glasenapp nel suo testo *Die deutsche Nachkriegsfotografie*⁵²⁶ (La fotografia tedesca del Dopoguerra) del 2008. Tale espressione non intende alludere né a un movimento né a un gruppo propriamente definito, bensì tenta di delineare una generale tendenza fotografica che accomuna il lavoro di alcuni fotografi tedeschi – differenti per generazione e di formazione diversa –, mossi dal desiderio di documentare la realtà che li circonda con il massimo grado di neutralità, precisione e sobrietà.

Non trattandosi dunque di un gruppo o di un movimento veri e propri, la scelta dei Nuovi Documentaristi da inserire in questa analisi non ha potuto fare appello a una rosa di nomi dai confini già tracciati, ma si è principalmente richiamata a quella lista di autori presentati nella mostra *In Deutschland* (1979), di cui si è parlato in precedenza⁵²⁷. Le scelte del curatore, Honnef, non sono state tuttavia adottate pedissequamente e in modo acritico, bensì sono state valutate e soppesate accuratamente. Si è per esempio deciso di estromettere da questa analisi tre fotografi presenti alla mostra di Bonn: Ulrich Görlich, Hans-Martin Küsters e Hartmut Neubauer. Per quanto concerne Görlich, a causa delle defezioni

⁵²⁶ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 317.

⁵²⁷ Cfr. *supra*, Parte prima, I.6.1.

bibliografiche, non ci è stato possibile reperire materiale che andasse oltre le poche righe di approfondimento contenute nel catalogo di Honnef; mentre nel caso di Küsters e Neubauer, si è scelto di non prendere in esame il loro lavoro, perché, in rapporto a quello degli altri dieci colleghi, risulta più prossimo alla forma del reportage, è incline cioè a cogliere la realtà nel suo svolgimento, a registrarla in modo più immediato e spesso con un maggior grado di coinvolgimento rispetto a quello degli altri documentaristi accolti nel presente studio.

Si è inoltre ritenuto opportuno integrare le scelte di Honnef con alcuni autori, la cui opera risulta del tutto coerente con le questioni affrontate da questa trattazione⁵²⁸: Chargesheimer, Bernd e Hilla Becher⁵²⁹, Reinhard Matz, Gabriele e Helmut Nothhelfer⁵³⁰, Max Regenber, Joachim Schumacher, Heinz e Beate Rose. La nostra selezione di nomi, lungi dall'essere arbitraria, oltre che fondarsi su un generale principio di coerenza stilistica che attraversa i lavori fotografici presi in esame e su un approccio condiviso da parte degli autori al medium fotografico, ha trovato anche parzialmente conferma nel testo di Glasenapp, che nella categoria dei Nuovi Documentaristi tedeschi annovera anche alcuni dei nomi sopracitati.

Alla luce dei molteplici punti di contatto, stilistici o tematici, tra la fotografia della Nuova Oggettività e quella dei Nuovi Documentaristi tedeschi, a Jörn Glasenapp è parso efficace adottare la formula “Neo-Neusachlichkeit”⁵³¹ per riferirsi alla tendenza fotografica documentaria diffusasi nella Germania degli anni Settanta, mentre alla studiosa Martina Dobbe è sorto spontaneo domandarsi “Neue Neusachlichkeit?”⁵³², riflettendo sul lavoro dei Becher in un suo saggio del 2001 – e lo stesso quesito potrebbe ragionevolmente essere esteso anche ai loro colleghi documentaristi attivi in quegli stessi anni. L'affinità messa in risalto dalla letteratura

⁵²⁸ Alcuni fotografi sono stati esclusi dalla mostra di Bonn per motivi contingenti, come nel caso di Reinhard Matz, escluso perché, a detta del fotografo, non sarebbe stato in buoni rapporti con il curatore, oppure in quello di Max Regenber che invece, stando alle parole di quest'ultimo, avrebbe declinato l'invito a partecipare alla mostra perché ancora agli inizi della propria carriera e non ancora pronto a presentare pubblicamente il proprio lavoro. Conversazione con Reinhard Matz, 22.05.2013; conversazione con Max Regenber, 24.05.2013.

⁵²⁹ I Becher erano indirettamente presenti alla mostra di Bonn attraverso il lavoro dei loro quattro studenti più promettenti (Höfer, Hütte, Ronkholz, Struth), la cui opera era fortemente condizionata dall'insegnamento della coppia.

⁵³⁰ Come si è visto in precedenza, i Nothhelfer erano stati invitati a partecipare alla mostra organizzata da Honnef e Schürmann a Bonn, ma hanno declinato l'invito. Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.3.

⁵³¹ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 315.

⁵³² *Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser*, a c. di M. Dobbe, catalogo della mostra, cit., p. 40.

critica tra queste due tendenze fotografiche ‘oggettive’ (quella degli anni Venti e Trenta, da un lato, e quella degli anni Sessanta e Settanta, dall’altro) riguarderebbe prevalentemente il comune approccio enciclopedico e tipologico, il lavoro seriale⁵³³, la sistematicità e il rigore della documentazione, la tendenza a inventariare e catalogare i propri soggetti secondo la logica dell’archivio⁵³⁴ e la propensione a pubblicare le serie fotografiche in forma di fotolibro⁵³⁵.

Recuperando e facendo propri i suddetti aspetti, la fotografia dei Nuovi documentaristi tedeschi – come, del resto, avremo occasione di dimostrare analizzando le singole opere – è divenuta a ragione la principale erede di quello ‘stile documentario’ inaugurato in Germania dalla *Neue Sachlichkeit*, senza la quale questa nuova generazione di artisti non avrebbe presumibilmente avuto ragion d’essere.

Nei prossimi paragrafi, il lavoro dei Nuovi Documentaristi sarà affrontato in base a tre categorie principali: la documentazione del paesaggio (paesaggio rurale e paesaggio industriale della *Ruhr*), la documentazione della città (un contesto urbano che è avvertito come privo di identità, dominato dai risultati fallimentari della ricostruzione frettolosa e mal pianificata del Secondo dopoguerra e da quel senso di *inospatialità* descritto dal filosofo Alexander Mitscherlich nel 1965), e la

⁵³³ Cfr. *Monets Vermächtnis. Serie, Ordnung und Obsession*, a c. di Schneede U.M., catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 28.09.2001–06.01.2002, Cantz, Ostfildern 2001.

⁵³⁴ Per un approfondimento sul tema, si vedano in particolare *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, a c. di Schaffner I., catalogo della mostra, Haus der Kunst, München, 03.08.–12.10.1997, Prestel, München 1997; *The Archive. Documents of Contemporary Art*, a c. di Merewether C., Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge (Ma) 2006; Enwezor O., *Archive Fever. Uses of Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York, and Steidl Publishers, Göttingen 2008; Spieker S., *The Big Archive. Art from the Burocracy*, The MIT Press, Cambridge (Ma), London 2008; *Universal Archive. The condition of the document and the modern photographic utopia*, a. di Ribalta J., catalogo della mostra, MACBA, 23.10.2008–06.01.2009, Museu Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporanea, Lisbona, 09.03.–03.05.2009, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcellona 2008; *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, a c. di Ebeling M.K., Kadmos, Berlin 2009.

⁵³⁵ Il fotolibro (*Fotobuch*, in tedesco) gioca indubbiamente un ruolo di prim’ordine, sia per la fotografia della *Neue Sachlichkeit* che per quella dei Nuovi Documentaristi tedeschi, come dimostra la voluminosa pubblicazione di Thomas Wiegand, *Deutschland im Fotobuch*, una rassegna di ben 287 fotolibri dedicati alla Germania, che accoglie i celebri fotolibri dei maestri della Nuova Oggettività, e fotolibri di alcuni dei documentaristi tedeschi degli anni Sessanta e Settanta presi in esame da questo studio. Cfr. T. Wiegand, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Steidl, Göttingen 2011. Per un approfondimento sul tema del fotolibro, si vedano anche *The Open Book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, a c. di A. Roth, Hasselblad Center, Göteborg 2004; M. Paar, G. Badger, *The Photobook: A History volume I* (2004), Phaidon, London 2010; Paar M., Badger G., *The Photobook: A History volume II* (2006), Phaidon, London/New York 2010; Moeglin-Delcroix A., *Esthétique du livre d’artiste 1960-1980. Une introduction à l’art contemporain* (1997), Le Mot et le Reste, Marseille 2012.

documentazione dell'‘uomo tedesco’, condotta seguendo un criterio tipologico basato sulla catalogazione degli uomini come rappresentanti di un ‘tipo sociale’, in linea di continuità con l’opera sanderiana.

II. DOCUMENTARE IL PAESAGGIO, IL *RUHRGEBIET*, I MONUMENTI INDUSTRIALI

Alcuni dei Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni Sessanta e Settanta hanno incentrato il proprio lavoro sulla documentazione del paesaggio rurale tedesco (si pensi al paesaggio rurale fotografato da Heinrich Riebesehl) e del territorio della Ruhr (il cosiddetto *Ruhrgebiet*), disseminato di edifici industriali.

Il *Ruhrgebiet* è stato fotografato ininterrottamente nel corso dei decenni: a partire dal 1860, infatti, l’industria pesante della Ruhr si serve del potenziale offerto dalla fotografia per documentare i lavoratori, i macchinari e le strutture attive nella zona e conservare le immagini nei propri archivi; mentre le istituzioni pubbliche commissionano fotografie con scopi promozionali, per offrire, cioè, un ritratto lusinghiero della regione⁵³⁶. Qualunque sia lo scopo specifico che induce a fotografare il *Ruhrgebiet*, si sfrutta sempre il potenziale documentario offerto dalla fotografia per tramandare la storia e la realtà sociale e lavorativa della regione alle generazioni future. La topografia e il lavoro nell’industria sono divenuti i temi centrali della tradizione visiva della Ruhr e, con il passare degli anni, è nata una vera e propria iconografia della regione che vede l’industria fare la sua comparsa come sfondo teatrale⁵³⁷. Queste fotografie seguono sempre uno stesso modello: “un impianto industriale sullo sfondo funge da punto di fuga e da orizzonte di uno spazio chiaramente strutturato”⁵³⁸. La convivenza tra l’impianto industriale sullo sfondo – torri estrattive, gasometri, silos, serbatoi per l’acqua, ciminiere fumanti – e ciò che compare in primo piano (spesso uomini che passeggiano) doveva alludere a

⁵³⁶ Cfr. *Ruhrblicke. Ein fotografieprojekt der Sparkasse-Finanzgruppe*, a c. di Weski T., Kramer H., catalogo della mostra, Zeche Zollverein, Essen, 24.04.–24.10.2010, Walther König, Köln 2010, p. 12.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁵³⁸ *Ibidem*.

un'idilliaca coesistenza di industria e natura, lavoro e tempo libero, macchina e uomo. Un altro *topos* che, con il passare del tempo, si diffonde nelle fotografie della Ruhr affonda le proprie radici nel mito del *Ruhrgebiet* come centro propulsore, cellula germinale dalla quale avrebbe avuto origine la società industriale tedesca: ciò ha sollecitato la produzione d'immagini in cui gli impianti industriali si trovano in un'inafferrabile distanza e appaiono come dei giganti⁵³⁹, presenze minacciose situate ai margini della città, che incombono all'orizzonte, in un clima che ricorda non poco lo scenario futuristico mostrato da Fritz Lang in *Metropolis* (1927).

La rappresentazione della Ruhr oscilla, nel corso degli anni, tra l'immagine di un paesaggio pensato in termini classico-romantici, come *locus amoenus*, e un'immagine che lascia invece trapelare un'amara rassegnazione, una presa di coscienza della graduale scomparsa delle aree verdi, dell'aria salubre e di un intimo rapporto con la natura a causa degli interventi sconsiderati dell'uomo sull'ambiente⁵⁴⁰. In questo secondo caso, che risente fortemente dell'influenza della fotografia americana della *New Topographics*, si tramanda un'idea del *Ruhrgebiet* come paesaggio inospitale, terra di nessuno, "Niemandland"⁵⁴¹, un ibrido miscuglio tra periferia e zone centrali.

A partire dalla fine degli anni Venti del '900 molti scrittori e fotografi fanno del *Ruhrgebiet* il soggetto del proprio lavoro, come Albert Renger-Patzsch che, tra 1927 e 1935, si trasferisce nella zona della Ruhr e la fotografa con estrema precisione oppure Heinrich Hauser, che con il suo volume *Schwarzes Revier*⁵⁴², pubblicato nel 1930, riscuote un discreto successo nel panorama letterario dell'epoca.

Negli anni Cinquanta l'iconografia e i *topoi* della fotografia del *Ruhrgebiet* restano sostanzialmente inalterati e le pubblicazioni fotografiche si richiamano frequentemente sia alla tradizione della fotografia della *Neue Sachlichkeit* che allo

⁵³⁹ Come, del resto, dimostra la scelta di titoli di raccolte fotografiche come quella di E. Angenendt, *Der Gigant an der Ruhr*, Albertus Verlag, Berlin 1928.

⁵⁴⁰ Non è casuale la pubblicazione, negli anni Settanta, di scritti che denunciano la crescente distruzione del paesaggio. A tal riguardo, si veda, ad esempio, H. Wichmann, *Ohne Vergangenheit kein Zukunft. Bilderfolgen über die wachsende Zerstörung unserer Kulturlandschaft in Stadt und Land*, Auer, Donauwörth 1976.

⁵⁴¹ *Ruhrblicke. Ein fotografiejektor der Sparkasse-Finanzgruppe*, a c. di Weski T., Kramer H., catalogo della mostra, cit., p. 22.

⁵⁴² Come progetto fotografico, invece, il libro non riscuote successo. Cfr. H. Hauser, *Schwarzes Revier*, S. Fischer, Berlin 1930.

stile della cosiddetta *Subjektive Fotografie* in voga in quegli anni. È del 1958 il volume illustrato *Im Ruhrgebiet*⁵⁴³, con fotografie di Chargesheimer e un testo redatto dallo scrittore Heinrich Böll: l'interesse, in questo caso, consiste nel mostrare la vita degli uomini nella regione della Ruhr, il duro lavoro fisico, la pesante quotidianità e i piccoli piaceri concessi nel limitato tempo libero. Nelle immagini di Chargesheimer riaffiora chiaramente un *cliché* diffuso nella rappresentazione del *Ruhrgebiet*, in base al quale quest'ultimo appare cupo, tetro, senza cielo, una caotica combinazione di città, paesaggio, industria, vapori e nocive esalazioni; una rappresentazione così lugubre da risultare persino irrealistica e da aver attirato aspre critiche e indignazione da parte delle autorità cittadine e della stampa locale. L'anno successivo, viene dato alle stampe il volume illustrato *Ruhrgebiet – Porträt ohne Pathos*⁵⁴⁴, il cui proposito era di restituire un'immagine realistica della regione. A conti fatti, il suo autore, il fotogiornalista Fritz Fenzl, dà vita a fotografie patetiche, toccanti, volutamente sfocate e con inquadrature audaci, dipingendo il *Ruhrgebiet* come un confuso agglomerato industriale immerso nel fumo e nella polvere.

Risalgono invece agli anni Sessanta le fotografie scattate da Horst Lang, che negli anni Cinquanta aveva fatto la conoscenza di Albert Renger-Patzsch ed era rimasto profondamente colpito dal suo lavoro: si dedicherà allora, negli anni successivi, alla documentazione del paesaggio industriale della Ruhr, a caccia dei motivi già immortalati dal suo 'maestro', anche se mai raggiungendo la finezza descrittiva e il rigore di Renger-Patzsch. Horst Lang fotografa con precisione e freddezza, senza tuttavia eguagliare il gelido distacco e l'accurata resa del dettaglio che contraddistinguono la fotografia della *Neue Sachlichkeit*. Lang, attivo come fotografo presso la polizia di Essen, resterà perlopiù sconosciuto fino agli anni Novanta, quando sarà riscoperto da Bernd e Hilla Becher, che ne renderanno nota l'opera⁵⁴⁵.

⁵⁴³ H. Böll, Chargesheimer, *Im Ruhrgebiet*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 1958.

⁵⁴⁴ F. Fenzl, *Ruhrgebiet. Porträt ohne Pathos*, Europa Contact Ges. F. Intereuropäische Beziehungen, Stuttgart/Berlin 1959.

⁵⁴⁵ Cfr. A. Rossmann, *Als der Pott noch kochte... Ein Lebenswerk wird geboren: über den Photographen Horst Lang* in H. Lang, *Als der Pott noch kochte... Photographien aus dem Ruhrgebiet*, Schirmer/Mosel, München 2000, pp. 7-13.

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, alcuni dei cosiddetti Nuovi Documentaristi tedeschi si sono curati di consegnare ai posteri un ritratto del *Ruhrgebiet* che fosse fedele, diretto e obiettivo. Prima di approfondirne l'opera, ci pare interessante ricordare che, a partire dagli inizi degli anni Ottanta, vengono intrapresi una serie di progetti da parte dei musei della regione della Ruhr per sollecitare le nuove generazioni di fotografi a fornire un'immagine nuova, non convenzionale della regione, spesso in associazione con università e accademie d'arte. Nel 1981, per esempio, il Museum Folkwang di Essen organizza una mostra dal titolo *Wie lebt man im Ruhrgebiet*⁵⁴⁶ (Come si vive nella regione della Ruhr), in cui vengono esposte fotografie di giovani fotografi, sia professionisti che amatori, che documentano le diverse forme di vita nelle città della Ruhr. Sei anni più tardi il Museum Folkwang e il Ruhrlandmuseum di Essen allestiscono la mostra *Endlich so wie überall?*⁵⁴⁷ (Alla fine è come dappertutto?) che intende riflettere sullo sviluppo che ha avuto luogo nella regione negli ultimi anni: i centri cittadini spopolati (Joachim Schumacher), le forme tipiche dell'architettura della Ruhr (Thomas Struth), i luoghi consacrati al tempo libero (Joachim Brohm), il traffico nelle città (Wolfgang Staiger), e infine come gli uomini trascorrono la vita quotidiana (Rudi Meisel), dove avviene la loro formazione (Wolf Haug), e dove essi lavorano (Timm Rautert). Un confronto tra il paesaggio postindustriale della Ruhr e quello della regione francese Lorena è invece offerto dalla mostra *Vis-à-vis*⁵⁴⁸, allestita nel 1994 al Ruhrlandmuseum di Essen, con opere di giovani fotografi come Gosbert Adler, Joachim Brohm, Andreas Gursky e Joachim Schumacher. Nel 1998 è sempre il Ruhrlandmuseum a occuparsi di organizzare la mostra *Als der Himmel blau wurde. Bilder aus den 60er Jahren*⁵⁴⁹ (Quando il cielo era blu. Immagini degli anni Sessanta), nella quale si affrontano, attraverso fotografie scattate nella zona della

⁵⁴⁶ *Wie lebt man im Ruhrgebiet. Bewohner fotografierten – Bilder von Amateuren und Profis*, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Folkwang Museum, Essen, 18.12.1981–24.01.1982, Museum Folkwang, Essen 1981.

⁵⁴⁷ *Endlich so wie überall? Bilder und Text aus dem Ruhrgebiet*, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 01.01–31.12.1987, Schriftreihe der Kulturstiftung Ruhr, Band 3, Museum Folkwang, Essen 1987.

⁵⁴⁸ *Vis-à-vis. Fotografien aus Lothringen und dem Ruhrgebiet*, catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 18.03.–05.06.1994, Ruhrlandmuseum, Essen 1994.

⁵⁴⁹ *Als der Himmel blau wurde. Bilder aus den 60er Jahren*, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 09.10.1998 – 07.02.1999, Pomp, Bottrop 1998.

Ruhr negli anni Sessanta, svariati aspetti che caratterizzavano il luogo nel corso di quel decennio, come la configurazione delle città, il tempo libero, la cultura, la società e i rapporti umani. L'anno successivo, il Rheinisches Industriemuseum di Oberhausen ospita la mostra "*Schön ist es auch anderswo...*" *Fotografien von Ruhrgebiet 1989-99* ("È bello anche altrove..." Fotografie della regione della Ruhr 1989-99) che espone le opere di alcuni fotografi contemporanei provenienti dalla regione della Ruhr, presentata come luogo inospitale, terra di nessuno, popolata da rottami, discariche e industrie. La prima imponente mostra che si è invece fatta carico di riunire le fotografie della Ruhr dagli albori sino al presente ha avuto luogo al Ruhrlandmuseum di Essen nel 2000, denominata *Schwarzweiß und Farbe. Das Ruhrgebiet in der Fotografie*⁵⁵⁰ (Bianco e nero e colore. La regione della Ruhr nella fotografia): in questa occasione si è cercato di risalire all'origine di ciascuna immagine esposta e di ricostruire il suo ruolo nella strategia di comunicazione visiva della regione. Il successore del Ruhrlandmuseum, il Ruhr Museum, prosegue nel 2010 la serie di mostre finalizzate a ripercorrere, attraverso un inventario d'immagini in stile documentario, le principali fasi di sviluppo del *Ruhrgebiet*, e presenta al pubblico *Alles wieder anders*⁵⁵¹, una selezione di fotografie che registrano i cambiamenti occorsi nella regione a partire dagli anni Settanta – affrontando i temi dell'abitazione, della città, del lavoro, dell'istruzione e del paesaggio –, attingendo prevalentemente alla grande quantità di materiale conservato nei propri archivi. Nello stesso anno, la Zeche Zollverein di Essen ospita la mostra *Ruhrblicke*⁵⁵² (nata da un progetto commissionato dallo Sparkassen-Finanzgruppe), che chiede ad alcuni artisti contemporanei di documentare un aspetto a propria scelta legato alla regione della Ruhr. Ciascuno di questi artisti (Bernd e Hilla Becher, Laurenz Berges, Joachim Brohm, Hans-Peter Feldmann, Andreas Gursky, Jitka Hanzalova, Candida Höfer, Matthias Koch, Elisabeth Neudörfl, Jörg Sasse, Thomas Struth) ha perciò offerto, nelle proprie fotografie, una

⁵⁵⁰ *Schwarzweiß und Farbe. Das Ruhrgebiet in der Fotografie*, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 25.06.–15.10.2000, Pomp, Bottrop 2000.

⁵⁵¹ *Alles weder anders. Fotografien aus der Zeit des Strukturwandels*, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhr Museum, Essen, 26.09.–16.02.2011, Cantz, Ostfildern 2010.

⁵⁵² *Ruhrblicke. Ein fotografieprojekt der Sparkasse-Finanzgruppe*, a c. di Weski T., Kramer H., catalogo della mostra, cit.

personale declinazione della realtà contemporanea del *Ruhrgebiet*. A confermare il grande interesse dei fotografi contemporanei nei confronti del tema della Ruhr è, infine, il vasto progetto *Pixelprojekt Ruhrgebiet*⁵⁵³, avviato nel 2003 su iniziativa di 26 fotografi: si tratta di una banca dati informatizzata che raccoglie i lavori di circa 300 fotografi contemporanei (sia tedeschi che stranieri) che hanno documentato la regione della Ruhr nelle sue molteplici sfaccettature. Dal punto di vista tematico, tale archivio virtuale di immagini è strutturato in base ai settori uomini/sociale, paesaggio/ecologia, città/architettura, arte/cultura, lavoro/produzione, sport. Il progetto è promosso dalla regione Nordrhein-Westfalen ed è sviluppato in cooperazione con il Ruhr-Museum di Essen e il Deutsche Werkbund.

1. Il volto anonimo del paesaggio: il modello americano di *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (1975)

Approfondire il tema della documentazione del paesaggio nella fotografia tedesca degli anni Sessanta e Settanta presuppone innanzitutto una doverosa premessa in merito a una tendenza fotografica che ha preso piede in America intorno alla metà degli anni Settanta e che, negli anni successivi, si è propagata anche in area europea. Tale tendenza, che assunto il carattere di vero e proprio movimento, ha trovato una forma di legittimazione nell'ormai leggendaria mostra americana *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, ospitata all'International Museum of Photography and Film presso la George Eastman House⁵⁵⁴ di Rochester, New York, nell'ottobre del 1975. La mostra costituisce soltanto una tappa all'interno della serie di esposizioni dedicate alle tendenze

⁵⁵³ <http://www.pixelprojekt-ruhrgebiet.de>

⁵⁵⁴ Tre sono le istituzioni di Rochester che contribuiscono ad alimentare il dibattito sulla fotografia mediante mostre, pubblicazioni e corsi per la formazione: la George Eastman House, fondata nel 1947 dalla compagnia Kodak, il visual Studies Workshop (VSW), un programma diretto da artisti e introdotto nel 1968 dal fotografo, curatore e autore Nathan Lyons, e il Rochester Institute of Technology (RIT). Personalità di grande talento hanno preso parte alle attività della George Eastman House, come il direttore Beaumont Newhall, in carica fino al 1971, al quale sono succeduti Van Deren Coke (1971-72) e Robert Doherty (1972-1979). Cfr. *New Topographics. Texte und Rezeption*, catalogo della mostra, Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, 11.11.2010–09.01.2011, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 21.01.–27.03.2011, Fotohof edition, Salzburg 2010, p. 17.

fotografiche contemporanee presentate dalla George Eastman House a partire dagli anni Sessanta, tra le quali *Contemporary Photographers: Towards a Social Landscape* (1966)⁵⁵⁵, *Persistence of Vision* (1967), *Vision and Expression* (1969) e *The Extended Document* (1975)⁵⁵⁶.

Nella fotografia americana degli anni Sessanta e Settanta, il paesaggio, o meglio il cosiddetto *social landscape* (paesaggio sociale), era diventato un tema particolarmente visitato e aveva trovato il punto massimo di espressione nel lavoro di un gruppo di fotografi americani ribattezzato, proprio facendo riferimento al titolo dell'omonima mostra, *New Topographics* o Neotopografia. La rappresentazione del *paesaggio sociale* è, in realtà, qualcosa di più e di diverso rispetto a una mera riproduzione di una delimitata porzione di territorio, come ha precisato la studiosa tedesca Gisela Parak nel suo testo *The American Social Landscape. Dokumentar fotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*:

Il concetto di paesaggio, come anche quello d'immagine di un paesaggio [...], supera di gran lunga questa definizione di una dettagliata descrizione topografica, perché *paesaggio* non significa soltanto lo spazio organizzato fisicamente, che viene plasmato dagli usi culturali – come per esempio l'uso agricolo –, bensì funge nello stesso tempo come idea dello spazio. Quest'idea è [...] connotata nazionalmente e formata dalla specifiche storie politiche, economiche, culturali e sociali di un paese. [...] In questo senso, il paesaggio sociale fotografato, come immagine-finestra incorniciata, come frammento catturato, cerca di fissare una prospettiva sul mondo con il quale ci si è imbattuti e sulla società.⁵⁵⁷

Il *social landscape* – definito anche *cultural landscape* o, in tedesco, *Kulturlandschaft*⁵⁵⁸ (paesaggio culturale) – è un concetto centrale per la fotografia della Neotopografia, ma affiora una ventina di anni prima della mostra di Rochester del 1975: negli anni Cinquanta, infatti, era nato un vero e proprio ambito di studi in America (*Cultural Landscape Studies*), interessato a confrontarsi con il paesaggio

⁵⁵⁵ *Contemporary Photographers: Towards a Social Landscape*, a c. di Lyons N., catalogo della mostra, George Eastman House, Rochester, dicembre 1966, Horizon Press, New York 1966.

⁵⁵⁶ *The Extended Document*, a c. di W. Jenkins, catalogo della mostra, cit.

⁵⁵⁷ G. Parak, *The American Social Landscape. Dokumentarphotographie im Wandel des 20. Jahrhunderts*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2009, p. 5.

⁵⁵⁸ J. Galandi-Pascual, *Zur Konstruktion amerikanischer Landschaft*, Modo, Freiburg 2010, p. 110.

americano contemporaneo in rapida trasformazione, un paesaggio nel quale “città e campagna non rappresentano [...] [più] degli opposti, bensì motivi con pari diritti”⁵⁵⁹. I fotografi della *New Topographics*, sulla scia di questa crescente sensibilità, di questo nuovo modo di percepire e osservare il paesaggio, decidono di restituire, con il proprio lavoro, un ritratto del “paesaggio urbanizzato”⁵⁶⁰ degli anni Settanta con assoluta obiettività e precisione, come ha messo in luce la studiosa tedesca Julia Galandi-Pascual:

Nelle fotografie della *New Topographics* non c'è alcun paesaggio vergine, alcuna zona naturale da vedere, bensì un paesaggio che, nel corso degli anni, è stato plasmato dagli sviluppi sociali ed economici quanto dalla colonizzazione, dal traffico o dagli ordinamenti politici che mutano.⁵⁶¹

Le opere esposte alla mostra *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (figg. 18-27) registravano le conseguenze più vistose del graduale passaggio, in America, da una cultura urbano-industriale a un'economia basata sui servizi che ha portato alla nascita e proliferazione di magazzini suburbani e di interi quartieri di case prefabbricate e standardizzate. Si tratta di un'America caratterizzata da ripetizione, serialità, uniformazione, e dalla rapida costruzione di nuovi e squallidi edifici in cui le persone vivono nel comfort ma in un'atmosfera di desolante alienazione. La fotografia della *New Topographics* è riuscita a cogliere in modo esemplare i tratti distintivi dello *Zeitgeist* americano e a risultare così convincente da rimodellare la fotografia di paesaggio (non solo americana ma anche europea), e da indirizzarla verso una rappresentazione della realtà quotidiana cruda, diretta, oggettiva, priva di qualsiasi emozione⁵⁶². Il gelido approccio della Neotopografia è stato condiviso e riproposto da molti fotografi documentaristi di quegli anni e degli anni a venire, interessati a mostrare l'impatto dei frequenti

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² Cfr. G. Mora, *The Last Photographic Heroes. American Photographers of the Sixties and Seventies*, cit., pp. 154-165.

interventi dell'uomo sull'ambiente e ad attirare l'attenzione pubblica sul nuovo volto del territorio, ormai piatto, monotono, scialbo.

Ci sembra particolarmente interessante e produttivo prendere qui in esame alcuni aspetti legati al lavoro dei fotografi della *New Topographics* in quanto molti di essi rivelano forti punti di contatto con la fotografia dei Nuovi Documentaristi tedeschi che ci curiamo di analizzare in questo studio. L'affinità tra i protagonisti della *New Topographics* e i Nuovi Documentaristi tedeschi, lungi dall'aver il carattere di mera supposizione, trova infatti conferma in due fattori in particolare: in primo luogo, la fondazione nel 1976, da parte del fotografo Michael Schmidt, della cosiddetta *Werkstatt für Photographie* (officina per la fotografia) presso la Volkshochschule di Berlin Kreuzberg. Sotto la direzione di Schmidt, profondamente interessato alla fotografia americana, la *Werkstatt für Photographie* diventa uno dei luoghi di spicco per l'insegnamento e il dibattito sulla fotografia artistica in Germania, distinguendosi non solo per l'offerta formativa, ma anche per le mostre e le conferenze che vi sono organizzate e alle quali partecipano anche fotografi americani come Robert Adams, Lewis Baltz e Stephen Shore, rappresentanti, per l'appunto, della *New Topographics*⁵⁶³. In secondo luogo, tra i dieci fotografi partecipanti alla mostra di Rochester (Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.) figurano due presenze tedesche, Bernd e Hilla Becher, il cui lavoro viene selezionato dal curatore William Jenkins proprio alla luce delle evidenti analogie stilistiche e della loro vicinanza alle tematiche affrontate dagli altri artisti americani. Se si considera che Bernd e Hilla Becher rappresentano il caso più celebre di una più generale tendenza documentaria tedesca parimenti interessata a registrare i cambiamenti in atto nella società, nella città e nel paesaggio tedeschi, e il ruolo giocato in questo processo dagli interventi dell'uomo sull'ambiente, il passo che ci consente di gettare un ponte tra la corrente della *New Topographics* e la fotografia documentaria tedesca degli anni Settanta è perciò

⁵⁶³ Cfr. *Zeitgenössische Deutsche Fotografie. Stipendiaten der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1982-2002*, a c. di U. Eskildsen, cit., p. 15, p. 34; *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts*, a c. di T. Weski, H. Liesbrock, cit., p. 36; T. Weski, *Too old to rock'n roll: too young to die. Eine subjektive Betrachtung deutscher Fotografie in den letzten beiden Dekaden*, cit., pp. 110-111.

breve. Vediamo dunque nel dettaglio i tratti caratterizzanti della Neotopografia per meglio comprendere le analogie con i Nuovi Documentaristi tedeschi e l'apertura, da parte di quest'ultimi, nei confronti della fotografia americana.

Uno degli aspetti che s'impone subito all'attenzione analizzando le opere della *New Topographics* è la mortificazione, da parte dei suoi protagonisti, di qualsiasi pretesa di carattere estetico nelle loro opere; aspetto, questo, che risulta evidente sin dalla concezione del catalogo della mostra⁵⁶⁴: un libro in broccia di 48 pagine che mancava persino di un'immagine di copertina. Il volumetto era composto dalle biografie degli artisti presenti in mostra (ognuna della lunghezza di una pagina), disposte in una sequenza alfabetica e seguite da tre immagini per ciascun autore. L'unico contributo teorico presente in catalogo è la breve introduzione di tre pagine scritta dal curatore William Jenkins. Una volta terminata la mostra alla George Eastman House, sono state previste soltanto due tappe espositive – Princeton University Art Museum e Ortis Art Institute a Los Angeles – e, nel complesso, si può dire che la mostra abbia raccolto una timida risposta da parte della stampa. Ciò che dunque sorge spontaneo domandarsi è come una mostra apparentemente senza pretese come quella della *New Topographics* possa aver avuto un'eco tale negli anni a venire da indurre persino a progettare una sua precisa ricostruzione a più di trent'anni di distanza.

Saranno le ricerche della studiosa americana Britt Salvesen e del *team* della George Eastman House a condurre al 'rilancio' della mostra nel giugno del 2009, presentandola nuovamente a Rochester e, un paio di mesi dopo, in sedi espositive americane di particolare prestigio come il Los Angeles County Museum (LACMA) o il San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). La mostra sarà poi esportata anche in Europa, dove esordirà con la Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum nel 2010, per poi essere esposta in istituzioni come la Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur di Köln, il Preus Museum di Horten, Norway, e il Fotomuseum di Rotterdam, e concluderà infine il tour con il

⁵⁶⁴ *The New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, a c. di Jenkins W., catalogo della mostra International Museum of Photography and Film at George Eastman House, Rochester, New York, ottobre 1975, Princeton University Art Museum, Princeton, Ortis Art Institute, Los Angeles, International Museum of Photography, Rochester, New York 1975.

Fine Arts Museum di Bilbao⁵⁶⁵. A conti fatti, la grande risonanza che il fenomeno della *New Topographics* ha saputo esercitare nel corso degli anni è da ricondursi, come vedremo, alla rottura stilistica con la fotografia sino ad allora dominante, e in secondo luogo, ma non meno importante, la *New Topographics* ha saputo fungere da valido contrappunto alla concezione dominante dell'*american way of life*, offrendo una nuova e arguta definizione del paesaggio americano degli anni Settanta.

“Non c’è dubbio che al centro di questa mostra si trovi il problema dello stile”⁵⁶⁶, esordisce William Jenkins con tono epigrafico nell’introduzione nel catalogo della mostra. Il fatto che i fotografi presentati manifestino nelle proprie opere neutralità, passività, precisione e riducano al minimo qualsiasi emozione, non significa affatto che essi non avessero uno stile. Alla base delle loro immagini, che pretendono di essere asettiche, sobrie, senza stile, c’è comunque “una decisione stilistica”⁵⁶⁷; la decisione, cioè, di avvalersi di un linguaggio austero, impassibile, che ostenti – quanto meno all’apparenza – una presa di distanza da parte dell’autore nei confronti di quanto è rappresentato. Jenkins parla di questo peculiare approccio stilistico in termini di “problema dello stile”, in quanto la Neotopografia solleva una serie di intricate questioni; le stesse, in realtà, che affiorano in merito alle scelte stilistiche dei documentaristi tedeschi di quegli stessi anni e in merito alla fotografia documentaria *tout court*: una fotografia può essere neutrale? Esiste una fotografia senza stile? È possibile rimuovere la presenza dell’autore dall’immagine fotografica? E infine, una fotografia documentaria è tale soltanto a condizione che non si avverta la presenza del suo autore?

Strategie stilistiche di cui si avvale la Neotopografia americana – la serialità, la classificazione tipologica, la griglia, la luce fredda che definisce il più minuscolo dettaglio⁵⁶⁸, inquadrature frontali, inquadrature dall’alto recuperate dalla fotografia

⁵⁶⁵ S. Pepper, *New Topographics*. *An examination of the questions the exhibition raised and its influence in modern photographic practice*, tesi di dottorato, University of Wales, Newport 2011.

⁵⁶⁶ *New Topographics. Texte und Rezeption*, catalogo della mostra, cit., p. 9.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁶⁸ La luce fredda, brillante, che restituisce il singolo dettaglio, e il desiderio di restituire la forma in modo oggettivo, rendono possibile ravvisare “una connessione tra la *New Topographics* [...] e la *Neue Sachlichkeit* o Nuova Oggettività, fotografia degli anni Venti e Trenta”, M. Rawlinson, *Disconsolate and inconsolable. Neutrality and New Topographics*, in Foster-Rice G., Rohrbach J., *Reframing the New Topographics*, Center

aerea, dai disegni di architettura o dalla cartografia⁵⁶⁹ – non sono altro che mezzi per dar vita a un commento freddo e distante agli eventi contemporanei, per cercare di allontanare la presenza dell'autore dall'immagine. Gli artisti della *New Topographics* intendono produrre validi documenti della propria epoca, non opere d'arte sulle quali grava la forza espressiva dell'autore, e assumono il ruolo di cronisti del proprio tempo, come riconosce Jenkins in chiusura del proprio saggio: “Se la *New Topographics* ha uno scopo centrale, questo [...] consiste semplicemente nel mostrare quale significato abbia fare una fotografia documentaria”⁵⁷⁰. Il “punto di vista che si estende attraverso questa mostra”, ci ricordano le parole del curatore, “è antropologico anziché critico, scientifico anziché artistico”⁵⁷¹. Le dichiarazioni personali di alcuni degli artisti della mostra newyorkese confermano pienamente le argomentazioni di Jenkins: Nicholas Nixon fa appello alla capacità della fotografia di descrivere “qualcosa di essenziale con chiarezza, sobrietà e forza”⁵⁷², Lewis Baltz annuncia lapidariamente che “il documento fotografico ideale apparirebbe senza autore e senza arte”⁵⁷³, mentre Joe Deal confessa il suo “desiderio di minor influenza personale e maggior uniformità”⁵⁷⁴.

Jenkins riconduce questa ossessiva ricerca di anonimato e fredda neutralità a quella concezione fotografica inaugurata dall'artista americano Ed Ruscha agli inizi degli anni Sessanta. I fotolibri di Ruscha – si pensi soltanto a *Twentysix Gasoline Stations* (1962) – sono caratterizzati da uno stile così asciutto e inespressivo da risultare monotono, banale⁵⁷⁵. La fotografia della *New Topographics* condivide perciò con Ed Ruscha il rigore stilistico, ma presenta anche un analogo interesse per il motivo architettonico. L'architettura, infatti, gioca un ruolo di primo piano nella

for American Places, Chicago 2011, p. 133.

⁵⁶⁹ Per un confronto tra la fotografia della *New Topographics* e la fotografia aerea, la cartografia e discipline per mappare il territorio, si veda il saggio di K. Sichel, *Deadpan Geometries. Mapping, aerial photography, and the american landscape*, *ibidem*, pp. 87-105.

⁵⁷⁰ *New Topographics. Texte und Rezeption*, catalogo della mostra, cit., p. 13.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 10.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁷⁵ Per un approfondimento sulla fotografia di Ed Ruscha, si veda *Ed Ruscha and Photography*, a c. di Wolf S., catalogo della mostra, The Whitney Museum of American Art, New York, 24.06.–26.09.2004, Steidl, Göttingen 2004.

mostra di Rochester, in quanto l'interesse della *New Topographics* si rivolge al paesaggio inteso come ambiente costruito, alterato dall'uomo, popolato dalla presenza dei suoi manufatti. Se quindi l'addensamento di grattacieli nelle vedute della città di Boston di Nicholas Nixon e gli edifici industriali in Pennsylvania immortalati da Bernd e Hilla Becher sono forse gli esempi più eclatanti dei drastici interventi dell'uomo sull'ambiente, anche gli altri artisti presenti in mostra si concentrano sul soggetto architettonico, spesso introducendo motivi non ancora esplorati in fotografia: case prefabbricate, parcheggi per *roulotte*, centri commerciali, *motels* situati ai bordi di strade statali, squallidi caseggiati.

Le fotografie di Ed Ruscha e quelle della *New Topographics* sembrano avere un punto di riferimento comune: le cosiddette *real estate photographs*⁵⁷⁶, le fotografie di beni immobiliari. "L'industria immobiliare", infatti, come ha ben messo in luce la studiosa americana Britt Salvesen, "ha conquistato un valore culturale ed economico prima che la *New Topographics* avesse luogo nel 1975"⁵⁷⁷. I beni immobiliari, infatti, avevano già fatto la loro comparsa alcuni anni prima nell'arte concettuale, nella quale la fotografia si trova a svolgere un ruolo cruciale. La figura che, a tal proposito, si deve inevitabilmente citare è Ed Ruscha, che tra 1962 e 1978 pubblica ben sedici fotolibri, alcuni dei quali affrontano direttamente il tema dei beni immobiliari: *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), e *Real Estate Opportunities* (1970).

Un altro artista del panorama artistico concettuale della metà degli anni Sessanta che si è richiamato esplicitamente alle fotografie di beni immobiliari è Dan Graham, che nel suo progetto *Homes for America* del 1966-67 fotografa le forme ripetitive, monotone, standardizzate dell'architettura suburbana, proprio come queste apparivano nelle immagini pubblicate sui giornali o sui cartelloni pubblicitari disseminati per la città.

⁵⁷⁶ Per un approfondimento sulle relazioni tra la fotografia della *New Topographics* e la fotografia di beni immobiliari, si veda il saggio di B. Salvesen, "Real Estate Opportunities". *Commercial photography as conceptual source in New Topographics*, in Foster-Rice G., Rohrbach J., *Reframing the New Topographics*, Center for American Places, Chicago 2011, pp. 71-85.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 73.

Degno di nota in relazione alle *real estate photographs* è anche il progetto di un terzo artista concettuale, Hans Haacke, le cui ricerche condotte presso la New York Public Library sono confluite nel suo *Manhattan Real Estate Holdings* del 1971, in cui l'artista, facendo leva su un'estetica assolutamente neutrale e combinando fotografie in bianco e nero, testi, mappe e grafici, mette a punto una precisa documentazione finalizzata a segnalare gli individui e le società che controllano e sfruttano a proprio vantaggio il mercato immobiliare dei bassifondi newyorkesi.

Negli anni Sessanta e Settanta artisti concettuali come Ruscha, Graham e Haacke, tra gli altri, si sono perciò avvalsi della fotografia come mezzo puramente illustrativo, piegato a uno scopo predefinito (spesso di critica), e hanno prodotto immagini banali, insignificanti, talvolta esteticamente sgradevoli. Ciò che è dunque interessante notare è l'emergere, in campo artistico, di un certo interesse per i beni immobiliari e per le sue convenzioni rappresentative già a partire dagli anni Sessanta. Le fotografie della *New Topographics* sembrano proprio impadronirsi di quello stile neutro, inespressivo così frequente nelle immagini di beni immobiliari⁵⁷⁸ – già recuperato da una certa Arte Concettuale degli anni Sessanta – e rifuggire la monumentalità delle fotografie di paesaggio di Ansel Adams o la misticità di quelle di Minor White per risultare “monotone, scialbe, brutte e noiose”⁵⁷⁹.

Nonostante le opere della *New Topographics* risultino a un primo sguardo dirette, oggettive, sterili dal punto di vista espressivo, e benché gli autori cerchino di astenersi da qualsiasi dichiarazione d'intenti, da facili esaltazioni o drastiche condanne⁵⁸⁰, a conti fatti, la maggior parte di essi comunica apertamente un senso di disappunto, di tristezza, persino di rabbia nei confronti della progressiva alterazione del paesaggio a causa degli interventi dell'uomo. Le fotografie esposte alla mostra

⁵⁷⁸ Per quanto le fotografie della *New Topographics* siano apparentemente molto simili alle immagini di beni immobiliari – in particolare dal punto di vista stilistico –, la sostanziale differenza con le fotografie della *New Topographics* risiederebbe perlopiù nella qualità di quest'ultime e nella maestria tecnica dei suoi autori. Cfr. *Ibidem*, p. 81.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁸⁰ Alcuni degli artisti della *New Topographics* assumono un atteggiamento di critica e netto rifiuto nei confronti dei cambiamenti in atto nel paesaggio contemporaneo, come Adams o Baltz, mentre altri sono più inclini a evocare sentimenti di accettazione o, talvolta, di celebrazione, come Shore o Schott. Cfr. F. Dunaway, *Beyond Wilderness. Robert Adams, New Topographics, and the aesthetics of ecological citizenship*, in Foster-Rice G., Rohrbach J., *Reframing the New Topographics*, Center for American Places, Chicago 2011, p. 15.

di Rochester invitano l'osservatore a prendere atto dei cambiamenti occorsi nel paesaggio contemporaneo⁵⁸¹ (sollevando la delicata questione della responsabilità, senza mai cadere nell'accusa) e a riflettere sulla differenza, suggerita da Frank Gohlke, tra "il mondo che si vorrebbe vedere e quello che si deve guardare"⁵⁸².

Come si è precedentemente anticipato, la fotografia della *New Topographics* ha riscosso un successo inaspettato, esercitando un influsso inaspettato sulla fotografia di paesaggio americana ed europea (Gran Bretagna, Francia, Italia, Olanda, Germania e Austria)⁵⁸³ degli anni a venire. La fotografia documentaria tedesca della seconda metà degli anni Settanta è senz'altro uno dei casi più evidenti all'interno di quel generale fenomeno di ricezione della Neotopografia americana. Da quest'ultima, i Nuovi Documentaristi tedeschi recuperano, offrendone una propria versione, l'idea di registrare le trasformazioni in atto nel paesaggio, il cosiddetto *Kulturlandschaft*⁵⁸⁴, spesso rivolgendo la propria attenzione a motivi banali, zone marginali e aree industriali che si estendono a spese del paesaggio circostante. Così come gli artisti americani esposti alla mostra di Rochester avevano gettato uno sguardo nuovo, inedito, sul paesaggio americano, lontano dalle vedute sublimi di una natura vergine e incontaminata, anche i documentaristi tedeschi di quegli anni

⁵⁸¹ Proprio in relazione alla tematica del cambiamento che ha luogo nel paesaggio contemporaneo e allo sguardo freddo, impassibile con cui esso viene registrato, la fotografia della *New Topographics* è stata associata ad alcuni films di Michelangelo Antonioni e di Jean-Luc Godard degli anni Sessanta. Spesso ambientati nell'anonima periferia del Secondo dopoguerra europeo, tra aree desolate e grandi edifici residenziali recentemente costruiti, i films dei due registi esplorano la trasformazione in atto nella società europea sulla scia del modello americano, la vita nelle aree suburbane, l'edilizia popolare, l'impatto che tutto ciò ha sul paesaggio. Cfr. L. Dryansky, *Images of thought. The films of Antonioni and Godard, and the New Topographics movement*, *ibidem*, pp. 107-120.

⁵⁸² Intervista a Frank Gohlke, giugno 2007, in T. Jurovics, *Same as it ever was. Re-reading New Topographics*, *ibidem*, p. 12.

⁵⁸³ Cfr. G. Hofer, *Zivilisationslandschaften. Zur Rezeption von New Topographics im deutschsprachigen Raum*, in *New Topographics. Texte und Rezeption*, catalogo della mostra, cit., p. 126.

⁵⁸⁴ Particolarmente interessante, a proposito della ricorrenza del concetto di *Kulturlandschaft* nella fotografia tedesca di fine anni Settanta, è il lavoro del fotografo tedesco Joachim Thode: nel 1979 egli presenta una mostra presso la Galerie Giannozzo, nella Berlino Ovest, dal titolo *Kulturlandschaft*. Nell'estate del 1980 (grazie a una borsa di studio offertagli dal ministero della cultura della regione Schleswig-Holstein), Thode intraprende un viaggio nella Bundesrepublik finalizzato a registrare, con oggettività e precisione, 'il paesaggio culturale' che lo circonda, proseguendo così l'esplorazione di un tema che già era stato al centro di una sua mostra dell'anno precedente. Il risultato dell'impresa è confluito in una pubblicazione, *Kulturlandschaftsgeographie. Eine Reise durch Deutschland*, che raccoglie una selezione delle più di cento fotografie scattate durante il viaggio, e che documenta visivamente un paesaggio plasmato da forze naturali e da forze antropologiche, dalla natura e dall'uomo. Cfr. Joachim Thode, *Kulturlandschaft*, a c. di Freitag E., catalogo della mostra, Galerie Giannozzo, Berlin-West, 1979; Joachim Thode, *Kulturlandschaftsgeographie. Eine Reise durch Deutschland*, a c. di Jensen J.C., Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1981. Si veda anche la recensione della mostra di Thode tenutasi alla Galleria Giannozzo nel 1979, "Kultur" der Landschaft. *Der Mensch gestaltet die Erdoberfläche*, "Filter", n. 10, 1979, p. 19.

tematizzano, avvalendosi di uno stile neutro, inespressivo, sobrio, anonimo, l'ambiente alterato, costruito, distrutto dall'intervento umano. Fotografi come Heinrich Riebesehl o Michael Schmidt, per citare soltanto due casi esemplari tra quelli che più avanti analizzeremo, si dedicano, proprio come i loro colleghi americani, a documentare con assoluta obiettività e distacco il paesaggio circostante (l'ambiente urbano berlinese per Schmidt e il paesaggio rurale della regione Niedersachsen per Riebesehl), nel quale s'inscrivono le tracce della situazione socio-politica, della cultura, della mentalità e dell'azione dell'uomo. Per questo motivo, la studiosa tedesca Gabriele Hofer può affermare senza esitazione che "Heinrich Riebesehl è considerato oggi, accanto a Michael Schmidt, il *pendant* tedesco della giovane generazione di fotografi degli anni Settanta che, in America, lavorano topograficamente"⁵⁸⁵.

L'anello di congiunzione tra la fotografia americana e quella tedesca, nel corso degli anni Settanta, è rappresentato innanzitutto dalla già citata *Werkstatt für Photographie* berlinese, fondata nel 1976 e diretta proprio da Michael Schmidt, notoriamente interessato all'avanguardia fotografica americana. I suoi interessi si riflettono nell'offerta di mostre, conferenze e lezioni tenute alla *Werkstatt für Photographie*: nel 1978 Schmidt organizza una mostra collettiva con lavori di Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke e Stephen Shore, che, secondo il curatore tedesco Janos Frecot, sarebbe riuscita a portare a Berlino una parte consistente della mostra *New Topographics* di Rochester"⁵⁸⁶. L'anno successivo, Schmidt presenta una mostra personale di Robert Adams e, nel 1980, le due personali di Stephen Shore e Lewis Baltz. La *Werkstatt für Photographie* ospitava inoltre seminari e conferenze, alle quali talvolta prendevano parte protagonisti del panorama fotografico americano come Lewis Baltz (1980 e 1982) e Joe Deal (1981)⁵⁸⁷: l'officina per la fotografia di Schmidt diviene così, alla fine degli anni Settanta, un importante forum finalizzato al dibattito e all'esposizione della fotografia

⁵⁸⁵ G. Hofer, *Zivilisationslandschaften. Zur Rezeption von New Topographics im deutschsprachigen Raum*, cit., p. 131.

⁵⁸⁶ Michael Schmidt. *Berlin nach 45*, a c. di Eskildsen U., Steidl, Göttingen 2005, p. 6.

⁵⁸⁷ G. Hofer, *Zivilisationslandschaften. Zur Rezeption von New Topographics im deutschsprachigen Raum*, p. 131.

contemporanea internazionale e una forma di contatto con la scena fotografica americana.

Il ruolo di mediatori tra la fotografia tedesca e i più recenti sviluppi fotografici americani è giocato anche, negli anni Settanta, da Bernd e Hilla Becher, gli unici autori non americani presenti nella mostra di Rochester del 1975. I Becher erano già da alcuni anni molto amici del fotografo americano Stephen Shore⁵⁸⁸, divenuto, a partire dal 1971, uno dei maggiori esponenti della fotografia artistica a colori insieme a William Eggleston e William Christenberry. Hilla Becher aveva conosciuto Shore a New York nel 1973 ed era rimasta immediatamente colpita dal suo lavoro⁵⁸⁹. I Becher, docenti del corso di fotografia presso l'Accademia di Düsseldorf dal 1976, molto attratti dalla fotografia americana, mostrano a lezione le fotografie di Shore e di alcuni altri protagonisti delle tendenze fotografiche più attuali in America, mettendone soprattutto in evidenza il linguaggio chiaro, oggettivo, diretto, e l'impostazione concettuale. Shore inizia così gradualmente a giocare un ruolo di primo piano anche in Germania e a influenzare la nuova generazione di fotografi tedeschi: nel 1977 gli viene persino dedicata una mostra personale alla Kunsthalle di Düsseldorf⁵⁹⁰; nello stesso anno alcune delle sue opere tratte dalla serie *Uncommon Places*⁵⁹¹ saranno esposte a Documenta 6 a Kassel⁵⁹²; e il suo lavoro sarà inoltre mostrato nelle edizioni di Photokina del 1978 e del 1980. L'influenza esercitata nella Germania degli anni Settanta, non solo da Stephen Shore ma in generale dalla fotografia di paesaggio americana, è testimoniata anche dalla grande mostra presentata nel 1978 alla Neue Sammlung di München, *Amerikanische Landschaftsphotographie 1860-1978*⁵⁹³, che ha ripercorso gli sviluppi della fotografia di paesaggio americana dagli albori sino alle più attuali

⁵⁸⁸ Per un approfondimento su Stephen Shore, si veda soprattutto M. Fried, C. Lange, J. Sternfeld, *Stephen Shore*, Phaidon, London/New York 2007.

⁵⁸⁹ Per un approfondimento sul rapporto tra Stephen Shore, Bernd e Hilla Becher e gli studenti della Scuola di Düsseldorf, si veda *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, a c. di Lippert W., Schaden C., catalogo della mostra, Quadriennale 2010, Düsseldorf, 11.09.2010–16.01.2011, NRW-Forum, Düsseldorf 2010.

⁵⁹⁰ S. Shore, *Fotografien*, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 19.04.–22.05.1977, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1977.

⁵⁹¹ La raccolta di fotografie di Stephen Shore scattate tra il 1973 e il 1981 viene pubblicata nel 1982. Cfr. S. Shore, *Uncommon Places*, Aperture, New York 1982.

⁵⁹² Sia a Düsseldorf che a Kassel la presentazione dei lavori di Shore si deve all'intervento dei Becher.

⁵⁹³ *Amerikanische Landschaftsphotographie 1860-1978*, a c. di Sembach K.J., catalogo della mostra, Neue Sammlung, München, 08.06.–13.08.1978, Neue Sammlung, München 1978.

tendenze. Tra gli autori contemporanei, oltre a Shore, sono presenti in quell'occasione anche Robert Adams, Joe Deal e Frank Gohlke, rappresentanti della *New Topographics*, e i protagonisti della *New Color Photography*, William Eggleston, William Christenberry e Joe Maloney.

2. L'archeologia industriale di Bernd e Hilla Becher

La sopravvivenza delle forme della *Neue Sachlichkeit* è resa possibile, a partire dagli anni '60, dal lavoro dei due fotografi tedeschi Bernhard e Hilla Becher, la cui collaborazione ha inizio nel 1959. Il *corpus* fotografico dei Becher, fondato sui temi dell'archivio, della documentazione seriale e della classificazione tipologica, costituisce uno dei massimi esempi di recupero e di personale declinazione di quello stile documentario inaugurato in Germania dalla Nuova Oggettività. A partire dal 1959, i Becher avviano un progetto di sistematica documentazione fotografica di reperti di archeologia industriale, considerati come “sculture anonime”⁵⁹⁴ e organizzati per tipologie⁵⁹⁵: silos, gasometri, altiforni, miniere, torri di estrazione, serbatoi per l'acqua. La loro indagine documentaria⁵⁹⁶, iniziata nella regione della Ruhr, si è estesa alle aree industriali di altri paesi europei e successivamente agli Stati Uniti. Gli edifici vengono fotografati seguendo un metodo sistematico, rigoroso, intransigente, che prevede l'oggetto al centro dell'immagine, sistematicamente frontale, in assenza di figure umane e in condizioni di luce particolari (figg. 28, 29). Una volta fotografati, gli edifici vengono poi catalogati

⁵⁹⁴ Cfr. *Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernd und Hilla Becher*, catalogo della mostra, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 24.01.–09.03.1969, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969.

⁵⁹⁵ A tal proposito, si vedano *Bernd und Hilla Becher. Typologie, Typologien, Typologies*, a c. di Bußmann K., catalogo della mostra, XLIV Biennale di Venezia, 28.05.–30.09.1990, Schirmer/Mosel, München 1990; *Bernd und Hilla Becher. Typologien. Industrieller Bauten*, catalogo della mostra, K20/K21 Kunstsammlungen im Ständehaus, Düsseldorf, 29.11.2003–12.04.2004, Schirmer/Mosel, München 2003.

⁵⁹⁶ Il rigore del progetto di documentazione fotografica dei reperti di archeologia industriale condotto dai Becher ha fatto sì che le loro fotografie venissero impiegate come illustrazioni in pubblicazioni dedicate al tema industriale. Cfr. *Bernd und Hilla Becher. Die Architektur der Förder- und Wassertürme. Industriearchitektur der 19. Jahrhunderts*, Studien zur Kunst der Neunzehnten Jahrhunderts 13, Prestel, München 1971; Becher B. e H., Conrad H.G., Neumann E.G., *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende*, Prestel, München 1977.

sulla base di specifici criteri, quali forma, funzione, materiali e data di costruzione. Per meglio contestualizzare questo fenomeno di recupero e rivisitazione della *Neue Sachlichkeit* nella fotografia di Bernd e Hilla Becher, ci sembra innanzitutto necessario riflettere sulla formazione e il retaggio culturale dei due artisti.

Bernhard Becher è nato nel 1931 a Siegen⁵⁹⁷, una delle più antiche regioni industriali della Germania. In quest'area, generazioni di famiglie sono state coinvolte nell'industria mineraria e lo stesso Bernd Becher è cresciuto nelle immediate vicinanze di stabilimenti industriali. All'età di sedici anni, inizia un apprendistato come decoratore (concluso nel 1950) e frequenta un corso di pittura a Siegen con l'intenzione di diventare un illustratore di libri. Nel 1953 s'iscrive all'Accademia di Arti Visive a Stuttgart, per poi trasferirsi nel 1957 all'Accademia di Düsseldorf. Il soggetto prediletto dei suoi primi lavori artistici (disegni, litografie, gouaches) consisteva in quel repertorio di forme con il quale Bernd Becher aveva familiarizzato sin dall'infanzia, vale a dire edifici connessi al mondo dell'industria. Sin dai suoi primi disegni, è evidente l'intento di dar vita a un'esatta e dettagliata descrizione dell'oggetto, spogliata di qualsiasi rimando alla sfera soggettiva. Con la chiusura e la demolizione di alcuni impianti industriali nella Siegerland – processo che era stato avviato nel 1953 –, inizia a farsi strada in Bernd Becher il desiderio di documentare gli edifici industriali destinati all'imminente scomparsa. Nel 1957 egli scatta quindi alcune fotografie della miniera nei pressi di Siegen e, tra il 1957 e il 1958, dà vita ad alcuni *fotocollages*, dei *tableaux* composti da differenti scatti fotografici, fortemente ispirato, in questo lavoro, dai *collages* di Paul Citroen che aveva avuto occasione di vedere nella grande mostra sul Dadaismo tenutasi presso la Düsseldorf Kunstverein nel 1958. Così ha inizio l'attività fotografica di Bernd Becher.

Hilla Wobeser, invece, nasce a Potsdam nel 1934⁵⁹⁸. Diversamente da Bernd Becher, Hilla si dedica alla fotografia sin da quando ha tredici anni; passione che certamente aveva ereditato dalla madre, fotografa a Berlino. Nel 1951 Hilla

⁵⁹⁷ Per un approfondimento biografico su Bernd Becher si veda in particolare S. Lange, *Bernd und Hilla Becher: Was wir tun, ist letztlich Geschichte erzählen...Einführung in Leben und Werk*, Schirmer/Mosel, München 2005, tr. inglese di J. Gaines, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, The MIT Press, London 2007.

⁵⁹⁸ Per un approfondimento biografico su Hilla Becher, si veda in particolare *ibidem*.

Wobeser intraprende un apprendistato di tre anni in uno studio fotografico di Potsdam, dove avrà modo di imparare ogni aspetto della pratica fotografica. Qui Hilla ottiene anche l'incarico di realizzare una documentazione di un impianto di riparazione ferroviaria e di parti metalliche e ricambi per i vagoni ferroviari. Hilla resta affascinata dalle qualità visive di questi oggetti metallici e anche negli anni successivi continuerà a fotografare elementi provenienti dal mondo dell'industria. Nel 1957 si trova a Düsseldorf, impiegata come fotografa in un'agenzia pubblicitaria con la quale anche Bernd Becher all'epoca collaborava. L'anno successivo, Hilla Wobeser s'iscrive all'Accademia di Düsseldorf: è qui che inizia la collaborazione tra Hilla e Bernd Becher, i quali si sposteranno nel 1961, anno in cui entrambi portano a compimento gli studi all'accademia. Nel 1976 Bernd Becher diventa professore all'Accademia di Düsseldorf, dove anche Hilla Becher terrà alcune lezioni, trasmettendo un bagaglio di conoscenze perlopiù incentrate sulla tradizione fotografica documentaria.

I Becher non sono certamente stati i primi artisti a guardare con attenzione agli edifici industriali. In questo, anzi, avevano alle spalle una florida tradizione iconografica, pittorica⁵⁹⁹ (Adolph Menzel, Carl Grossberg, Richard Gessner e Conrad Felixmüller), grafica⁶⁰⁰ e fotografica, sviluppatasi in Germania sin dal secolo precedente. Da un punto di vista strettamente fotografico, una certa predisposizione alla documentazione architettonica si era profilata intorno alla metà dell'Ottocento, momento in cui si inizia ad avvertire l'esigenza di documentare, oltre che la bellezza, la fatiscenza del patrimonio architettonico, anche con intenti di catalogazione. In tal senso, il lavoro del fotografo francese Eugène Atget⁶⁰¹ (fig. 30)

⁵⁹⁹ Cfr. D. Krauß, A. Zeising, *Das Industriebild in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in *Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, a c. di Steinhauser M., Hemken K.U., catalogo della mostra, Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Bochum, Richter, Düsseldorf 1994, pp. 85-90.

⁶⁰⁰ Cfr. B. Lenk, *Industrie in den graphischen Medien des 19. Jahrhunderts*, *ibidem*, pp. 91-98.

⁶⁰¹ Per una riflessione sul lavoro del fotografo francese si rimanda ai classici volumi editi dal MoMA di New York: *Eugène Atget. Das alte Frankreich*, a c. di J. Szarkowski, M.M. Hamburg, vol. I, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1981; *Eugène Atget. Das alte Paris*, a c. di J. Szarkowski, M.M. Hamburg, vol. II, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1982; *Eugène Atget. Schlösser und Gärten des Ancien Régime*, a c. di J. Szarkowski, M.M. Hamburg, vol. III, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1984; *Eugène Atget. Das neue Jahrhundert*, a c. di J. Szarkowski, M.M. Hamburg, vol. IV, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1985. Si rimanda anche alla recente e approfondita raccolta di studi contenuti nel catalogo della mostra *Atget. Une Rétrospective*, a c. di Petit B., catalogo della mostra, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 27.03.-01.07.2007, Martin-Gropius-

prodotto a cavallo tra '800 e '900 può essere considerato rappresentativo di un'intera generazione interessata a documentare le trasformazioni urbane e il patrimonio architettonico; generazione che i Becher hanno guardato con estrema attenzione. Atget ha registrato con sistematicità ogni aspetto di Parigi, anche edifici e aree degradate che di lì a poco sarebbero scomparsi. Proprio in questo senso, proprio perché mosso dall'esigenza di catalogare e archiviare per preservare il ricordo di qualcosa che è destinato irrimediabilmente a scomparire, il lavoro di Atget prefigura quello che sarà il proposito dei Becher⁶⁰², intenzionati a serbare memoria degli impianti industriali in via di demolizione con un linguaggio che si situa tra il documento e l'arte. I Becher stessi, del resto, hanno definito Atget, insieme al fotografo americano Walker Evans (figg. 31, 33) e ai tre grandi protagonisti della *Neue Sachlichkeit* (Sander⁶⁰³, Renger-Patzsch⁶⁰⁴ e Blossfeldt), come uno dei fotografi che hanno maggiormente studiato e ammirato⁶⁰⁵.

Per quanto concerne l'aspetto stilistico, i Becher, come accennato poco sopra, si avvalgono di una precisa grammatica visiva che prevede il sistematico ricorso al bianco-nero⁶⁰⁶, condizioni di luce omogenee (con un cielo nuvoloso, per evitare forti contrasti chiaro-scuro), assenza di ombre, nitidezza, neutralità, serialità,

Bau, Berlin, 28.09.2007–06.01.2008, Bibliothèque Nationale Paris, Paris 2007.

⁶⁰² Cfr. M. Steinhäuser, *Traditionslinien. Zu Bernd und Hilla Bechers Industriephotographie*, *ibidem*, p. 10.

⁶⁰³ In riferimento all'influsso esercitato da August Sander all'inizio degli anni '60, in un'intervista con James Lingwood, Hilla Becher ricorda: "Non aveva una posizione, doveva essere riscoperto, era a malepena conosciuto. Bernd ha trovato un libro di Sander in una vecchia libreria. Successivamente un articolo apparso in "Du", ed è stata una fantastica rivelazione per il modo in cui egli ha ritratto le persone, in quel modo in cui noi avremmo ritratto gli oggetti. Sander li ha incoraggiati ad assumere il proprio ruolo. Forse anche gli oggetti e gli stabilimenti che fotografiamo sono altrettanto capaci di rappresentare il proprio ruolo", *The Music of the Blast Furnaces. Bernd and Hilla Becher in conversation with James Lingwood*, in S. Lange, *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*, cit., p. 195.

⁶⁰⁴ Nell'intervista di Heinz-Norbert Jocks, Hilla Becher, rispondendo alla domanda "Con quali fotografi si confronta?", riconosce un ruolo di primo piano ad Albert Renger-Patzsch: "Se sono stata influenzata da qualcuno, allora è Renger-Patzsch, per la composizione delle sue immagini e la relativa oggettività. Tutti gli altri fotografi che amo, tra i quali innanzitutto August Sander, Atget, Walker Evans, e quelli del secolo precedente come i pionieri americani Watkins, Sullivan e Muybridge che ho conosciuto solo negli anni '70". B. e H. Becher, *Die Geburt des fotografischen Blicks aus dem Geist der Historie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 172, settembre-ottobre 2004, pp. 160-161.

⁶⁰⁵ Per esempio, nell'intervista di Heinz-Norbert Jocks, alla domanda "Quali fotografi sono stati importanti per voi?", Bernd Becher ha risposto: "Sono stato affascinato da Atget, August Sander, Walker Evans e dai fotografi industriali anonimi [...]. L'anonimato della rappresentazione esatta, la precisione, mi hanno impressionato. Nel caso di Atget, sono restato stupefatto dal suo atteggiamento. [...] Con Sander è stato l'aspetto storico. Il Terzo Reich. La Prima guerra mondiale. Gli anni Venti e Trenta. Egli ha ritratto tipi di persone in una certa epoca", *ibidem*, p. 212.

⁶⁰⁶ La scelta di limitarsi al bianco-nero era, in primo luogo, dettata da motivi tecnici, perché quando i Becher danno avvio al progetto di documentazione, fotografie a colori nella qualità da loro desiderata non erano ancora sostanzialmente possibili e la carta per la stampa a colori non possedeva ancora una qualità tale da garantire l'inalterabilità dei colori nel tempo.

soggetti in posizione centrale a occupare interamente lo spazio dell'inquadratura, nessuna presenza umana. Questa regia perfettamente orchestrata non sarebbe altro che un espediente di cui i Becher si avvalgono per 'simulare' una documentazione, come ha messo in luce anche la studiosa tedesca Martina Dobbe:

La documentazione nel lavoro dei Becher significa, nello stesso tempo, costruzione ed effettivamente mira alla costruzione di una documentazione, o meglio del documentario.⁶⁰⁷

Fotografando sempre nelle medesime condizioni di luce, in bianco-nero, posizionando l'oggetto sempre al centro dell'inquadratura, adottando sempre lo stesso tipo di carta per la stampa fotografica e scegliendo le stesse dimensioni per ogni fotografia stampata – vale a dire adottando sempre gli stessi rigidi parametri –, i Becher legittimano l'idea del confronto, garantiscono cioè che tutti gli oggetti fotografati, per quanto dissimili, siano comparabili, assicurando così l'omogeneità della serie fotografica⁶⁰⁸.

L'organizzazione e presentazione del materiale fotografico avviene sulla base delle proprietà strutturali e funzionali di ogni oggetto industriale: ciò rende possibile un raggruppamento del materiale in base a dei gruppi (silos, gasometri, altiforni, miniere, ecc.)⁶⁰⁹. Ciascun gruppo è, a sua volta, ulteriormente suddiviso in famiglie

⁶⁰⁷ Bernd und Hilla Becher. *Fachwerkhäuser*, a c. di M. Dobbe, catalogo della mostra, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, maggio 2001, Schriftenreihe, vol. 1, Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2001, p. 20.

⁶⁰⁸ Per questo stesso motivo, i Becher hanno adottato soltanto tre forme di rappresentazione dell'oggetto: la prima prevede una presentazione del motivo prescelto nella sua interezza, a occupare l'intera inquadratura; la seconda forma di rappresentazione si basa su riprese di dettagli dell'oggetto; la terza, invece, consiste nel catturare l'oggetto nel suo contesto spaziale, urbano o naturale. Talvolta i Becher producono serie di tre, quattro, sei oppure otto differenti punti di vista dello stesso oggetto, il quale viene presentato, oltre che frontalmente, anche nella sua tridimensionalità.

⁶⁰⁹ Le mostre stesse si basano sulla presentazione di una o più tipologie di oggetti industriali. Si ricordano soltanto, a titolo d'esempio, Bernd und Hilla Becher. *Fachwerkhäuser des siegener Industriegebietes*, Schirmer/Mosel, München 1977; Bernd und Hilla Becher. *Fördertürme, Chevalements, Mineheads*, Schirmer/Mosel, München 1985; Bernd und Hilla Becher. *Wassertürme*, Schirmer/Mosel, München 1988; Bernd und Hilla Becher. *Hochöfen*, Schirmer/Mosel, München 1990; Bernd und Hilla Becher. *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, Schirmer/Mosel, München 1991; Bernd und Hilla Becher. *Gasbehälter*, Schirmer/Mosel, München 1993; Bernd und Hilla Becher. *Fabrikhallen*, catalogo della mostra, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 11.12.1994–29.01.1995, Schirmer/Mosel, München 1994; Bernd und Hilla Becher. *Zeche Hannibal*, catalogo della mostra, 13.05.–09.07.2000, Huis Marseille, Fondazione per la Fotografia, Amsterdam, Schirmer/Mosel, München 2000; Bernd und Hilla Becher. *Bergwerke und Hütten*, a c. di Liesbrock H., catalogo della mostra, Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Bottrop, 07.02.–02.05.2010, Schirmer/Mosel, München 2010.

di oggetti, a seconda delle identità locali dipendenti, per esempio, dai materiali utilizzati nella costruzione. Ne deriva che ogni paese o regione possiede le proprie tipologie di gasometri, di miniere, di torri estrattive e così via, in quanto molteplici fattori come la conformazione di un territorio, la dislocazione dei minerali e il tipo di minerali coinvolti, contribuiscono a plasmare lo *stile* di una struttura industriale. Eppure, nonostante l'organizzazione del materiale si fondi sulle differenze determinate dai diversi contesti storici e topografici di appartenenza di ciascun oggetto fotografato, nelle immagini dei Becher queste diversità sono in un certo qual modo celate, attenuate grazie ai ferrei parametri adottati nella documentazione che consentono ai Becher di spostare l'accento sulla comparabilità morfologica e tipologica, sulle somiglianze tra gli oggetti, e non sulle differenze: a questo mira "la 'finzione', o meglio, la 'costruzione' della documentazione"⁶¹⁰ becheriana.

Sul tratto ambivalente del progetto di documentazione seriale dei reperti di archeologia industriale di Bernd e Hilla Becher, sulla sua oscillazione tra rigore documentario e costruzione artistica, ha riflettuto anche lo storico dell'arte Thierry De Duve, che nel 1993 ha introdotto il concetto di "genere monumentario"⁶¹¹ per definire il lavoro dei due fotografi. Stando a quanto spiega De Duve, i soggetti fotografati dai Becher (gasometri, silos, serbatoi per l'acqua, altiforni, miniere) non potrebbero essere considerati, a suo avviso, propriamente dei monumenti⁶¹², e non potrebbero nemmeno dirsi meri documenti⁶¹³ di reali impianti industriali. La caratterizzazione di monumenti in relazione agli oggetti registrati dai Becher può essere stata facilitata dall'accostamento, sollecitato dai due fotografi stessi, fra gli edifici industriali e le forme scultoree: i due intitolarono infatti *Anonyme Skulpturen* una loro storica mostra che si tenne a Düsseldorf nel 1969. La formula coniata dai Becher si rivelò poi sorprendentemente attuale in occasione della XLIV Biennale di

⁶¹⁰ Bernd und Hilla Becher. *Fachwerkhäuser*, a c. di M. Dobbe, catalogo della mostra, cit., p. 21.

⁶¹¹ *Monumentarische Genre*. T. De Duve, *Bernd und Hilla Becher oder die monumentarische Photographie*, in *Bernd und Hilla Becher. Grundformen*, Schirmer/Mosel, München 1993, p. 20.

⁶¹² Cfr. *Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernd und Hilla Becher*, catalogo della mostra, cit.

⁶¹³ I Becher, infatti, mossi dall'esigenza di preservare il ricordo degli impianti industriali in via di demolizione (di qualcosa, cioè, che di lì a poco sarebbe irrimediabilmente scomparso), s'inseriscono in una tradizione di fedele documentazione della città e del patrimonio architettonico prodotta a partire dalla metà dell'Ottocento (la *Mission Héliographique*, Charles Marville, Eugène Atget, Walker Evans ecc.). Cfr. Susanne Lange, *Bernd und Hilla Becher. Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen...*, cit.

Venezia del 1990, quando venne loro conferito il Leone d'oro per la scultura. Dal richiamo alla scultura al rinvio al monumento scultoreo e alla sua funzione memoriale, il passo sembra essere stato breve: il lavoro dei Becher è stato ben presto interpretato come una sorta di commemorazione dedicata all'architettura industriale anonima realizzata a partire dal 1870 e in via d'estinzione.

Accanto alla concezione 'monumentale' che grava sugli oggetti becheriani, avrebbe preso piede, nel corso degli anni, una concezione 'documentaria' in base alla quale le immagini dei Becher possiederebbero il valore di documento. Tuttavia, secondo De Duve, nemmeno questa via sarebbe percorribile per tentare di cogliere la natura delle immagini dei due fotografi, perché queste sono frutto di una rigorosa tecnica estetizzante, di una studiata e intransigente grammatica visiva finalizzata a dare l'idea di una documentazione, senza a conti fatti esserlo propriamente⁶¹⁴. La formula che, secondo De Duve, potrebbe allora essere la più consona a cogliere la natura di queste fotografie sarebbe un neologismo: "genere monumentario"⁶¹⁵. Con tale espressione, derivata dalla fusione degli aggettivi 'monumentale' e 'documentario', De Duve intende così evidenziare come le fotografie dei Becher, grazie a particolari scelte stilistiche, eccedano la condizione di semplici documenti – andando oltre ciò che banalmente possiamo vedere nella realtà che ci circonda – per acquisire monumentalità ed extratemporalità. Monumentarie, e non monumentali, sarebbero allora per De Duve le fotografie dei Becher; fotografie nelle quali la 'monumentarietà' non è da intendersi come reale ed effettiva, bensì come appartenente alla sfera del simbolico. La qualità monumentaria di queste immagini sarebbe perciò frutto di ben precisi espedienti tecnici finalizzati a estrapolare l'oggetto dal suo contesto reale di appartenenza e a restituirgli un'esistenza al di là delle coordinate spazio-temporali, così come accade, per esempio, ai soggetti vegetali fotografati da Karl Blossfeldt. Sui monumenti industriali in via di sparizione immortalati dai Becher – ma anche sulle piante di

⁶¹⁴ In tal senso, si è spesso associato questa forma di 'costruzione documentaria' messa in atto dai Becher al concetto di 'stile documentario' di Walker Evans, parlando, per esempio, di "documentazione come stile" in riferimento al lavoro dei Becher. Cfr. B. Geisen, M. ten Hövel, H. Völkers, *Dokumentation als Stil*, in *Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, a c. di Steinhauser M., Hemken K.U., catalogo della mostra, cit., pp. 103-106.

⁶¹⁵ Cfr. T. De Duve, *Bernd und Hilla Becher oder die monumentarische Photographie*, in *Bernd und Hilla Becher. Grundformen*, Schirmer/Mosel, München 1993, p. 20.

Blossfeldt e sugli uomini Sander – si poserebbe uno sguardo che innalza e monumentalizza gli oggetti, che li renderebbe monumenti di se stessi⁶¹⁶.

Alla luce di quanto osservato sinora (l'elaborazione di un progetto seriale, la tendenza a catalogare e archiviare le immagini, la volontà di sollecitare uno sguardo tipologico-morfologico, il ricorso a un procedimento sistematico e rigoroso desunto dalle scienze naturali, l'intento enciclopedico, la ricercata neutralità, la documentazione sobria e oggettiva⁶¹⁷ e, infine, la qualità monumentaria), i Becher costituiscono il caso più emblematico all'interno di quel fenomeno di recupero della fotografia della *Neue Sachlichkeit* negli anni '60 e '70.

La prima occasione in cui il lavoro dei Becher è accostato alla fotografia della Nuova Oggettività è la mostra *August Sander: Fotografien von 1906-1945. Bernd und Hilla Becher: Fotografien von 1961-1980*⁶¹⁸, curata da Klaus Honnef⁶¹⁹ in collaborazione con Bernd Becher e ospitata nel 1980 presso la Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland (la rappresentanza permanente della BRD) nella Berlino Est. Le opere dei Becher e quelle di Sander sono esposte qui per la prima volta insieme, fianco a fianco. Nel breve testo introduttivo pubblicato nel catalogo della mostra, Klaus Honnef si cura innanzitutto di evidenziare come l'elemento artistico e quello documentario (in pittura, scultura, nelle arti grafiche, ma anche in fotografia) non siano due aspetti antitetici e inconciliabili, come si sarebbe a suo parere spesso portati a credere, bensì i due volti della stessa medaglia. Tale connubio troverebbe compiuta realizzazione, secondo Honnef, nel lavoro di August Sander e in quello di Bernd e Hilla Becher, di cui il critico enuclea i tratti fondamentali, non mancando di constatare che “una sorprendente somiglianza al

⁶¹⁶ In un articolo apparso sulla rivista tedesca “Tendenzen” dedicato all'opera ritrattistica di August Sander si è parlato di uno sguardo “che innalza ed eroizza” e che consente di “mostrare gli uomini come monumenti [*Denkmäler*] di se stessi”. U. Beitz, I. Höpel, C. G. Philipp, *August Sander-Fotograf (1876-1964)*, “Tendenzen”, n. 120, luglio/agosto 1978, pp. 23-27.

⁶¹⁷ Tutti aspetti che vengono già colti ed evidenziati, per esempio, nell'articolo di Hans-Peter Riese che recensisce la mostra dei Becher presentata al Rheinisches Landesmuseum di Bonn dal 7 novembre al 7 dicembre 1975, e alla Kunsthalle Tübingen nel mese di gennaio del 1976. Cfr. H.P. Riese, *Fotos von Bernd und Hilla Becher. Fördertürme, Gaskessel, Zechenanlagen*, “FAZ”, 5 dicembre 1975.

⁶¹⁸ *August Sander: Fotografien von 1906-1945. Bernd und Hilla Becher: Fotografien von 1961-1980*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland, DDR, 1980, Rheinland-Verlag, Köln 1980.

⁶¹⁹ Stando ai ricordi di Klaus Honnef, un forte incentivo a organizzare la mostra sarebbe derivato dal desiderio di Bernd e Hilla Becher di poter esporre il proprio lavoro accanto a quello di August Sander. Email di Klaus Honnef scritta all'autrice, 23 gennaio 2013.

procedimento fotografico di Sander risulta nel concetto fotografico [di] Hilla [...] e Bernd Becher”⁶²⁰. Se dunque Honnef può affermare senza esitazione che “come le fotografie di Sander, le fotografie di Hilla e Bernhard Becher sono documenti, [...] prove evidenti nel processo⁶²¹ storico”⁶²², il critico è altrettanto risoluto nel ricordare che le opere di Sander hanno avuto un’iniziale spinta propulsiva dalla fotografia artistica in voga a inizio Novecento, e che le opere dei Becher hanno riscosso un immediato successo in campo artistico (nel contesto dell’Arte Concettuale⁶²³) prima ancora che in quello strettamente fotografico⁶²⁴.

A legittimare la stretta vicinanza dei Becher all’opera del maestro tedesco sarebbe stata, secondo Honnef, la condivisione di un metodo di lavoro basato sulla “rappresentazione comparativa”⁶²⁵, sul confronto tipologico. Tale concetto aveva ‘autorizzato’, già tre anni prima della mostra alla Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland, l’inclusione delle opere di Sander e dei Becher – insieme a quelle di altri grandi fotografi come Karl Blossfeldt e Walker Evans – nella medesima sezione espositiva (*vergleichende Darstellung*) nella mostra fotografica organizzata a Documenta 6. Il concetto di ‘rappresentazione comparativa’ in fotografia, introdotto da Klaus Honnef ed Evelyn Weiss a Kassel nel 1977, viene recuperato vent’anni dopo, nel 1997, dalla mostra *August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen*⁶²⁶, tenutasi presso l’August Sander Archiv/Sk Stiftung Kultur di Köln. Proprio come nella sesta edizione di Documenta, anche in questa occasione

⁶²⁰ *August Sander: Fotografien von 1906-1945. Bernd und Hilla Becher: Fotografien von 1961-1980*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, cit., p. 12.

⁶²¹ Il processo sociale, nel caso di Sander, e il processo industriale, nel caso dei Becher.

⁶²² *August Sander: Fotografien von 1906-1945. Bernd und Hilla Becher: Fotografien von 1961-1980*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, cit., p. 12.

⁶²³ Si veda, a tal proposito, l’articolo scritto da Carl Andre sul lavoro dei Becher, a pochi mesi di distanza dalla loro prima mostra monografica alla Ileana Sonnabend Gallery di New York. Nell’articolo, Andre connette l’approccio tipologico dei Becher alle strutture seriali adottate da artisti come Sol LeWitt o Donald Judd, esponenti della nuova avanguardia artistica. Cfr. C. Andre, *A Note on Bernd and Hilla Becher*, “Artforum”, dicembre 1972, p. 59.

⁶²⁴ E come artisti vengono ancora oggi considerati: “Eppure Hilla e Bernhard Becher sono artisti, non archeologi o sociologi, storici dell’arte o archivisti”, Sachsse R., *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie*, Fischer, Frankfurt am Main 1999, p. 41.

⁶²⁵ *150 Jahre Fotografie III/Fotografie auf der Documenta 6*, a c. di K. Honnef, “Kunstforum International”, n. 22, 1977, pp. 288-289.

⁶²⁶ *August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen*, a c. di S. Lange, catalogo mostra, 23.05.–21.12.1997, Schirmer/Mosel, München 1997.

l'idea di una 'concezione comparativa'⁶²⁷, di un approccio enciclopedico e tipologico condiviso, ha legittimato una presentazione congiunta delle opere dei Becher e della *Neue Sachlichkeit*, consentendo così di istituire quel legame profondo, quella forma di parentela tra i Becher e maestri della fotografia tedesca oggettiva degli anni '20 e '30 che oggi è ormai data per assodata nella letteratura critica internazionale.

3. Heinrich Riebesehl: *Agrarlandschaften*

Heinrich Riebesehl nasce nel 1938 a Lathen an der Ems, nella regione Niedersachsen, nella Germania Ovest. Le prime fotografie di Riebesehl risalgono alla fine del periodo scolastico, all'età di 17 anni, quando viene incoraggiato dal rettore della scuola di Lathen, a sua volta fotografo amatoriale, ad assisterlo, insieme agli altri compagni, durante le sue frequenti escursioni fotografiche⁶²⁸. Riebesehl inizia così a maturare il desiderio di fare della fotografia il proprio mestiere: nel 1955 egli inizia perciò un apprendistato in una drogheria a Lathen⁶²⁹, convinto che il mestiere del droghista fosse molto vicino a quello del fotografo, in quanto negli anni Cinquanta la maggior parte delle drogherie possedeva un laboratorio fotografico e spesso anche un proprio atelier. Anche nel contesto della sua formazione alla scuola professionale dei droghisti, frequentata da Riebesehl una volta alla settimana, il confronto con gli aspetti tecnici del medium occupava una parte rilevante. Riebesehl inizia inoltre a leggere riviste specializzate come "Foto-Magazin" per informarsi sui differenti tipi di macchine fotografiche disponibili sul mercato e, una volta scelta quella più adatta alle proprie esigenze, inizia a fotografare regolarmente il paesaggio della sua regione, lavorando anche per la

⁶²⁷ La formula introdotta nel 1977, entrerà a far parte, talvolta con lievi variazioni, del vocabolario artistico-fotografico degli anni a venire. Rolf Sachsse, per esempio, ha parlato di "visione comparativa" in riferimento ai Becher. Sachsse R., *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie*, cit., p. 45.

⁶²⁸ U. Schneider, *Heinrich Riebesehls Anfänge als Fotograf*, in *Heinrich Riebesehl. Fotografische Serien 1963-2001*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover 06.06-03.10.2004, Cantz, Ostfildern 2004, p. 12.

⁶²⁹ *Ibidem*.

rivista locale “Emsland Nachrichten”, con la quale collabora regolarmente a partire dal 1956⁶³⁰.

Sin dalle sue prime fotografie, in rigoroso bianco e nero, risulta evidente come l’interesse di Riebesehl non si rivolgesse all’uomo⁶³¹, bensì all’architettura, alla città e al paesaggio. Una volta terminata la sua formazione, Riebesehl si trasferisce ad Hannover, dove dall’aprile del 1958 è impiegato come commesso specializzato nel rinomato negozio Photo-Günter⁶³². In quello stesso anno, Riebesehl rimane colpito dalla mostra *The Family of Man*, che tra le numerose tappe previste dal *tour* internazionale includeva anche l’Orangerie di Hannover, dove Riebesehl ha potuto visitarla. Il desiderio di approfondire lo studio della fotografia lo porta, nel 1963, a fare domanda d’iscrizione alla Folkwangschule a Essen per frequentare il corso di fotografia tenuto dall’allora già stimato professore Otto Steinert. Quest’ultimo, la cui fama ha contribuito a fare della Folkwangschule di Essen un istituto all’epoca molto rinomato, aveva rivoluzionato il panorama fotografico internazionale degli anni Cinquanta – dopo quello che è stato definito il “vuoto creativo degli anni Quaranta”⁶³³ – con le sue mostre sulla *Subjektive Fotografie*⁶³⁴. Grazie alla nuova concezione fotografica di Steinert e al confronto con la fotografia sperimentale della fine degli anni Venti e inizio anni Trenta, promossa da Steinert dopo il lungo silenzio dovuto alla censura nazista, Riebesehl ha modo di misurarsi con forme fotografiche che concepiscono il medium fotografico in direzione artistica, soggettiva, creativa. Le scelte estetiche di Otto Steinert influenzeranno dunque molto, da questo momento sino alla seconda metà degli anni Settanta, il lavoro di Heinrich Riebesehl, che condivideva con il maestro⁶³⁵ soluzioni espressive come la

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁶³¹ Tra il 1967 e il 1971, tuttavia, Riebesehl si confronta assiduamente con il tema del ritratto. Si ricordano le serie: *Gesichter* (1967-69), *Gruppen* (1968-1974), *Sabine* (1969-70), *Mädchen* (1970-71), e i lavori concettuali *Menschen im Fahrstuhl* (20.11.1969) e *Selbstdarstellungen* (31.07.1971).

⁶³² U. Schneider, *Heinrich Riebesehls Anfänge als Fotograf*, in *Heinrich Riebesehl. Fotografische Serien 1963-2001*, cit., p. 14.

⁶³³ J. Krichbaum, *Heinrich Riebesehl. Situationen und Objekte*, Schulz Verlag, Riesweiler 1978, p. 10.

⁶³⁴ Cfr. *supra*, Parte prima, I.

⁶³⁵ Come molti altri studenti di Steinert, Riebesehl approfitta dell’impegno di Steinert come editore di volumi illustrati e annuari. Alcuni lavori di Riebesehl sono così pubblicati nell’annuario *Das Deutsche Lichtbild*, come le serie fotografiche *Lokomotiven* (1963-65) e *Happenings* (1964-65). U. Schneider, *Heinrich Riebesehls Anfänge als Fotograf*, in *Heinrich Riebesehl. Fotografische Serien 1963-2001*, cit., pp. 17-18.

presenza drammatica e spesso metaforica dei motivi prescelti e i forti contrasti chiaro-scurali.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, in concomitanza con il periodo d'interruzione degli studi alla Folkwangschule di Essen, durato circa sette anni, Riebesehl è attivo su più fronti: lavora come reporter e fotogiornalista per molteplici riviste; è impiegato come fotografo nella casa editrice Käthe Schröder; è docente di fotografia alla Fachhochschule di Hannover (dove insegnerà dal 1968 al 1997); organizza mostre per la Galerie Clarissa di Hannover; e definisce alcuni progetti con il fotografo Joachim Giesel, tra i quali la fondazione della *Spectrum Photogalerie*⁶³⁶ nel 1972, integrata a partire dal 1979 nello Sprengel Museum di Hannover.

Alla fine degli anni Settanta risalgono due delle più importanti serie fotografiche realizzate da Riebesehl nel corso della sua carriera: *Situationen und Objekte* (1978) e *Agrarlandschaften*⁶³⁷ (1979). Seppur pubblicate a soli quindici mesi di distanza l'una dall'altra⁶³⁸, esse si situano agli antipodi della pratica fotografica riebesehliana, in quanto testimoniano un radicale cambiamento stilistico, il passaggio cioè, nell'opera di Riebesehl, da una fotografia connotata artisticamente (sulla scia dell'influenza subita dal maestro Otto Steinert), a una fotografia in 'stile documentario' che risente del debito nei confronti di grandi maestri della tradizione documentaria come Walker Evans e August Sander. *Situationen und Objekte* era intesa come opera monografica, come specifica il sottotitolo *Eine Monographie von Jörg Krichbaum* e come recitano le parole stesse di Krichbaum, che definisce tale pubblicazione in termini di "prima monografia tedesca su un fotografo creativo vivente"⁶³⁹. Le fotografie qui raccolte, pur partendo da un pretesto concreto, da un motivo reale, trascendono la realtà e danno vita a immagini dal tono surreale,

⁶³⁶ Cfr. *supra*, Parte prima, I.3.2.

⁶³⁷ P. Sager, *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, Schmalfeldt, Bremen 1979.

⁶³⁸ La veste grafica dei due libri è stata realizzata dallo stesso grafico, Hartmut Brückner di Bremen, all'epoca molto criticato per questo lavoro. Uno era il rimprovero principale: "troppo bianco e troppe poche immagini". R. Sachsse, *Der Wanderer. Heinrich Riebesehl und die Fotoszene der 1970er Jahre*, in *Heinrich Riebesehl. Fotografische Serien 1963-2001*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, cit., p. 31.

⁶³⁹ J. Krichbaum, *Heinrich Riebesehl. Situationen und Objekte*, cit., quarta di copertina.

metafisico⁶⁴⁰, ricco di associazioni letterarie: non a caso, tali fotografie sono state spesso messe in relazione con le opere di pittori come René Magritte, Giorgio De Chirico, e con quel Realismo magico di Franz Radziwill o Carel Willink⁶⁴¹.

La serie fotografica *Agrarlandschaften* (fig. 37), invece, che è oggetto d'indagine del nostro studio, segna il punto di partenza del confronto pluriennale da parte dell'artista con il 'paesaggio culturale' della Germania del Nord, registrato con uno stile diretto, sobrio, oggettivo. Si tratta di immagini che l'autore stesso ha definito "un documento di questo tipico paesaggio rurale"⁶⁴². Riebesehl inizia a confrontarsi con il tema del paesaggio rurale a partire dal 1976, dando vita a una vasta serie fotografica comprendente circa 3000 negativi, da cui saranno tratte 78 immagini per essere pubblicate nel libro *Agrarlandschaften*⁶⁴³, uscito nel 1979, anno in cui la serie viene portata a compimento. Alla pubblicazione fanno seguito numerose recensioni positive nelle riviste di settore dell'epoca: "Foto-Magazin" la descrive come "un'opera modello del nuovo Documentarismo"⁶⁴⁴, la rivista svizzera "Camera" la definisce "eccellente"⁶⁴⁵, mentre in "European Photography" si recita quanto segue:

A Riebesehl è riuscito ciò che altri fotografi tedeschi contemporanei hanno cercato di raggiungere ma senza riuscirci; queste fotografie, complessivamente – tuttavia anche, in molti casi, ognuna per conto proprio –, attraversando le epoche, fanno parte del meglio della storia della fotografia tedesca.⁶⁴⁶

Sempre nel 1979 una selezione della serie dei paesaggi rurali viene esposta, insieme alle opere dei protagonisti della scena fotografica tedesca documentaria di quegli anni, all'ormai storica mostra *In Deutschland*, curata da Klaus Honnef e da

⁶⁴⁰ Cfr. Krichbaum J., *Heinrich Riebesehl. Die Metaphisik der Dinge. Einige Gedanken anlässlich der Fotos Heinrich Riebesehls*, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, p. 24, 42.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 37, 46.

⁶⁴² *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 64.

⁶⁴³ Il libro viene presentato alla fiera del libro di Frankfurt nella primavera del 1979 e gli viene conferito il premio "Die fünfzig Bücher 1979 Bundesrepublik Deutschland" dalla Stiftung Buchkunst (fondazione dei libri d'arte). *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, Sprengel Museum Hannover, Schaden, Köln 2002, p. 104.

⁶⁴⁴ "Foto-Magazin", n. 4, aprile 1980, p. 92.

⁶⁴⁵ "Camera", n. 7, luglio 1980, p. 47.

⁶⁴⁶ "European Photography", n. 2, aprile/maggio/giugno 1980, p. 43.

Wilhelm Schürmann al Rheinisches Landesmuseum di Bonn⁶⁴⁷. Nel 1980 i paesaggi rurali di Riebesehl sono nuovamente esibiti in occasione della mostra *Norddeutsche Agrarlandschaften* presso la Kunsthalle di Bremen⁶⁴⁸: in questo contesto, le immagini sono presentate a gruppi di 9, secondo un criterio espositivo tipologico che ricorda molto le griglie d'immagini di Bernd e Hilla Becher. La curatrice della mostra, Annette Meyer zu Eissen, ravvisa nelle fotografie di paesaggi di Riebesehl una singolare combinazione di stile neutro, impassibile, finalizzato a celare la presenza dell'autore, da un lato, e visione personale dell'artista, presa di posizione nei confronti del brano di realtà immortalato, dall'altro; la stessa contraddittoria commistione di ricerca di anonimato e individualità che un anno prima Honnef aveva riconosciuto come tratto distintivo della cosiddetta *Autorenfotografie*⁶⁴⁹:

Egli presenta [...] un'estetica estremamente ridotta, povera. Nelle sue fotografie, egli trasmette all'osservatore il proprio turbamento davanti al paesaggio. Il valore documentario è, di conseguenza, solo una parte del desiderio fotografico. Oltre a ciò, appare nella scelta soggettiva del motivo e nella conduzione dello sguardo una presa di posizione del tutto personale nei confronti della realtà.⁶⁵⁰

Gli *Agrarlandschaften* di Heinrich Riebesehl sono immagini di campi arati, prati, distese di grano, in cui talvolta affiora la presenza isolata di un trattore, una trebbiatrice, un gregge di pecore al pascolo, un piccolo gruppo di case o una strada che conduce in città. Il paesaggio rurale di Riebesehl è un paesaggio nel quale l'uomo non compare, ma di cui spuntano ovunque le tracce, i manufatti. La definizione forse più efficace per descrivere queste immagini sobrie ed essenziali è quella formulata dal critico Peter Sager nel testo introduttivo alla prima edizione degli *Agrarlandschaften* pubblicata nel 1979: “fotografie laconiche di un paesaggio laconico [...]; fotografie secche, monosillabiche”⁶⁵¹. Non sono fotografie nostalgiche, malinconiche, nemmeno coinvolgenti. Non trapela, da queste foto,

⁶⁴⁷ Cfr. *supra*, Parte prima, I.6.1.

⁶⁴⁸ *Heinrich Riebesehl. Norddeutsche Agrarlandschaften*, a c. di Meyer zu Eissen A., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bremen, 19.10.–07.12.1980, Kunsthalle, Bremen 1980.

⁶⁴⁹ Cfr. *supra*, Parte prima, I.5.

⁶⁵⁰ *Heinrich Riebesehl. Norddeutsche Agrarlandschaften*, a c. di Meyer zu Eissen A., catalogo della mostra, cit., p. 1.

⁶⁵¹ P. Sager, *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, cit., p. 7.

alcuna intenzione narrativa – del resto non succede nulla che possa essere raccontato –, semplicemente si vuole documentare in modo preciso, diretto, fedele, il paesaggio tedesco coltivato, sfruttato dall'uomo. Tra i modelli a cui Riebesehl fa appello per mettere a punto questa visione gelida e oggettiva dell'ambiente che lo circonda figurano, come lui stesso ha confessato in diverse occasioni, artisti come Eugène Atget, Bernd e Hilla Becher, Walker Evans, e le fotografie di paesaggi di Albert Renger-Patzsch e August Sander. Walker Evans, in particolare, sembra aver fortemente influenzato Riebesehl⁶⁵², il cui stile documentario⁶⁵³, alla luce di quella sintesi tra coinvolgimento nei confronti dell'oggetto fotografato e ricerca di un linguaggio neutro per descrivere tale oggetto, è stato paragonato a quello del fotografo americano, in particolare a quella sua "tender cruelty"⁶⁵⁴, così come l'ha definita il critico Lincoln Kirstein negli anni Trenta.

Le immagini di Riebesehl sono semplici, banali, quotidiane, completamente disadorne⁶⁵⁵, e immortalano luoghi che non si distinguono per bellezza, eccezionalità, o per una qualche rilevanza storica, sociale o politica, ma sono spazi

⁶⁵² Come Riebesehl stesso avrebbe confessato in una lettera al critico Rudolf Jüdes. Cfr. R. Jüdes, *Heinrich Riebesehl*, cit., p. 21.

⁶⁵³ Lo 'stile documentario' di Riebesehl viene spesso associato al concetto di *documentary style* elaborato da Walker Evans, particolarmente ammirato dal fotografo tedesco, come osserva Thomas Weski: "Sopra la scrivania di Heinrich Riebesehl è appesa un'immagine di Walker Evans che mostra una visione d'insieme di un paesaggio ferroviario degli anni '30. Questa fotografia è così importante per Riebesehl [...] che l'ha incorniciata e posizionata centralmente nel suo posto di lavoro. Quanto Riebesehl si senta vincolato all'atteggiamento di questo fotografo americano, lo dimostra anche la sua predilezione per la seguente dichiarazione di John Gossage su Walker Evans: 'le immagini stesse di Walker Evans offrono fatti alla fugace osservazione. Non viene gravata con alcuna evidente simbologia o metaforismo, non c'è alcun artificioso effetto drammatico o artistico – e tuttavia rievoca tutto questo. Queste straordinarie fotografie non è che ci costringano ad assumere un punto di vista, bensì alla ferma convinzione che ciò che è raffigurato sia di fatto esistito, che sia apparso davvero nel suddetto giorno, in questo modo e non altrimenti...tuttavia non dobbiamo lasciarci ingannare: nell'immediatezza dell'immagine non c'è niente di semplice, nella normalità delle scene niente di arbitrario, e la sua silenziosa intensità non ha anzitutto a che fare né con la distanza né con il sentimentalismo. Non appena esaminiamo più dettagliatamente in quale modo le immagini ci ingannano — facendoci infatti credere che la fotografia raffiguri la scena tanto precisamente quanto essa è stata reale e veritiera –, allora viene alla luce un equilibrio certamente complesso: fredda riflessione, ma soprattutto l'intensità, lasciano alle immagini esattamente lo spazio di cui esse necessitano per creare l'illusione, mentre allo stesso tempo la loro forza espressiva è tale che una paternità resta riconoscibile. Una cosa simile riesce a farla solo un fotografo che domina i suoi mezzi artistici in una misura che gli permetta di lasciare semplicemente *essere* qualcosa e, nello stesso momento, fondare in modo rinnovato la propria partecipazione, il proprio legame". *Heinrich Riebesehl. Bahnlandschaften*, a c. di Weski T., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 23.09.–30.11.1997, Sprengel Museum, Hannover 1997, pp. 5-6.

⁶⁵⁴ Cit. in E. Dexter, *Photography Itself*, in *Cruel and Tender: the Real in the Twentieth-Century Photograph*, a c. di T. Weski, E. Dexter, catalogo della mostra, cit., p. 15.

⁶⁵⁵ Nel testo del critico tedesco Rudolf Jüdes volto ad approfondire l'opera di Heinrich Riebesehl vengono elencati 92 aggettivi (tratti da circa 50 differenti testi), impiegati per descrivere le immagini di Riebesehl realizzate entro il 1984. Si nota una netta preponderanza di aggettivi come autentica, diretta, documentaria, banale, quotidiana, precisa, informativa, misera, chiara, laconica, minimale, sobria, oggettiva, nitida, rigorosa, scientifica. Cfr. R. Jüdes, *Heinrich Riebesehl*, libri artis, Hannover 1986, p. 19.

anonimi ai margini della città. I paesaggi rurali di Riebesehl, così come ha notato Sager, si lasciano ricondurre alla tradizione della cosiddetta “‘Heimatfotografie’ [‘fotografia del paese d’origine’], sulla scia dei paesaggi della Renania di August Sander o dei paesaggi industriali di Albert Renger-Patzsch”⁶⁵⁶. Questo rimando, da parte di Sager, ai maestri della Nuova Oggettività risulta particolarmente interessante ai fini della nostra analisi sull’influenza esercitata dalla fotografia della *Neue Sachlichkeit* sulla fotografia tedesca degli anni Sessanta e Settanta e non è affatto isolato nel testo:

Ciò che si manifesta nel procedimento di Riebesehl, la sistematicità dello studioso di scienze naturali, la furia collezionistica, caratterizza proprio anche un fotografo come August Sander e la sua galleria di ritratti *Menschen des 20. Jahrhunderts* o Bernd e Hilla Becher e le loro tipologie di monumenti industriali.⁶⁵⁷

E ancora:

La fotografia di Riebesehl [...] porta il discorso sull’oggetto e sulla sua struttura. Questo atteggiamento del fotografo documentario è stato denominato da uno dei suoi maggiori rappresentanti, Albert Renger-Patzsch, “il mio atteggiamento che si pone al servizio del motivo”⁶⁵⁸.

Domina nei paesaggi rurali di Riebesehl un senso di assoluta ordinarietà, quella che potremmo definire un’‘estetica del quotidiano’, una ‘*Ästhetik des Alltags*’, a cui contribuiscono i soggetti banali, la ricerca di uno stile che sia il più possibile anonimo e neutrale, la predilezione per condizioni metereologiche ordinarie⁶⁵⁹, scelte stilistiche che prevedono inquadrature all’altezza degli occhi ed escludono prospettive dal basso o a volo d’uccello. I motivi sono generalmente inquadrati frontalmente, a grande distanza, e grazie al formato orizzontale delle immagini si

⁶⁵⁶ P. Sager, *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, cit., p. 7.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁶⁵⁹ Generalmente Riebesehl predilige un cielo sereno oppure completamente coperto, evita un cielo con nuvole sparse qua e là dalle quali filtrano raggi di luce che evocano effetti drammatici, lirici, misteriosi, e che hanno giocato un ruolo di primo piano in una certa fotografia di paesaggio americana. Gli “espressivi paesaggi d’atmosfera [Stimmungslandschaften] di Ansel Adams sono esattamente il contrario dei paesaggi rurali oggettivi di Riebesehl”. *Ibidem*, p. 9.

genera un effetto panoramico che lascia apparire il paesaggio vasto, spazioso, sconfinato. Ogni singolo elemento presente nell'immagine è reso con assoluta fedeltà e nitidezza, tutto risulta a fuoco, a prescindere dalla sua distanza rispetto all'obbiettivo fotografico.

Benché si tratti di fotografie precise, basate su una meticolosa resa del dettaglio, è tuttavia arduo riuscire a collocare i paesaggi di Riebesehl da un punto di vista geografico⁶⁶⁰, perché si tratta di paesaggi assolutamente comuni, ordinari. Per questo motivo, essi assumono un valore esemplare: il fotografo, infatti, non intende indicare un luogo preciso, bensì richiamarsi al paesaggio tedesco *tout court* e alla sua alterazione da parte dell'uomo, avvalendosi di oggetti tipici – macchinari agricoli, edifici abitativi dei contadini, silos, balle di fieno – che fanno del paesaggio vergine un paesaggio rurale, plasmato dall'uomo. Proprio in virtù di questa nuova sensibilità nei confronti del paesaggio alterato dall'uomo, i paesaggi rurali di Heinrich Riebesehl si situano in netta continuità con le opere della *New Topographics* americana e con il lavoro di alcuni dei suoi colleghi tedeschi di quegli anni. Ciò che il fotografo tedesco rileva nel paesaggio rurale e nei piccoli paesi di campagna della Germania settentrionale, lo si può riferire a centinaia di luoghi tedeschi del tutto simili, fotografati anche da altri documentaristi tedeschi di quegli anni, interessati a descrivere ciò che Riebesehl, parlando del suo paese d'origine, Lathen, definisce con le seguenti parole:

Il posto non ha assolutamente più un volto, una capacità storica. Il paese è cambiato negli ultimi vent'anni. Quasi ogni casa è stata sostituita una volta, perlomeno talmente rinnovata che non è più riconoscibile.⁶⁶¹

Riebesehl intende dunque documentare questo graduale ma irreversibile processo di cambiamento. Per far ciò, egli non posa il proprio sguardo su località turistiche, bensì su quei luoghi dai quali spesso si passa, ma nei quali non si sosta mai, e che tantomeno vengono fotografati. Le immagini di Riebesehl trasmettono il volto di un

⁶⁶⁰ Ogni immagine è tuttavia accompagnata da dettagliate informazioni circa il luogo e il periodo in cui sono state scattate.

⁶⁶¹ P. Sager, *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, cit., p. 10.

paesaggio profondamente modificato dall'industria agricola, cosparso di silos: a differenza dei Becher che mostrano tali strutture come sculture anonime isolate, Riebesehl li presenta completamente integrati nell'ambiente circostante, come un elemento ormai inscindibile dal paesaggio, di cui ne sono diventati parte integrante. Ovunque, in queste fotografie, si ravvisano le tracce del lavoro dell'uomo, curiosamente assente⁶⁶²: si vedono fattorie e cascine disabitate, campi deserti, strade vuote, paesi che sembrano abbandonati⁶⁶³. La sensazione che si percepisce di fronte a queste immagini private della presenza umana è di trovarsi fronte a “un palcoscenico che attende i protagonisti, le cui successive azioni sembrano già essere iscritte nell[i] oggett[i]”⁶⁶⁴. Quest'assenza, oltre a essere frutto di un preciso concetto estetico, ci parla della realtà economica di quegli anni: nelle fotografie, infatti, si vedono più macchine che uomini, perché all'epoca parte del lavoro nei campi inizia a essere assolta da macchinari sempre più sofisticati che sgravano l'uomo dai lavori fisici più pesanti, consentendo di sfruttare superfici di terreno maggiori e aumentando la produzione. Tutto ciò lascia un'impronta indelebile, segna il volto del paesaggio. Gli *Agrarlandschaften* di Riebesehl diventano perciò, recuperando ancora una volta le eloquenti parole di Sager, “una sorta di autorappresentazione [Selbstdarstellung] del paesaggio senza gli uomini”⁶⁶⁵.

L'assenza dell'uomo dalle immagini, la scelta di uno stile neutrale per documentare il volto anonimo del paesaggio, della città e dell'uomo tedesco, la predilezione per soggetti banali e quotidiani e la sensibilità per il fenomeno della trasformazione del paesaggio a opera dell'uomo, sono, come vedremo, elementi ricorrenti nella fotografia dei Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni Settanta:

⁶⁶² Una delle rare fotografie in cui compare l'uomo è *Immensen* (Northeim), scattata nell'ottobre del 1978: qui Riebesehl ha immortalato, in un vasto campo che si perde all'orizzonte, tre trattori e tre contadini, i quali hanno sospeso per qualche istante il proprio lavoro e stanno conversando, attornati dai propri trattori. Si tratta di un minuscolo gruppo di figure che, per quanto non rivesta un ruolo di primo piano all'interno dell'immagine, ci parla del contesto sociale, del legame e della solidarietà tra contadini. Cfr. U.E. Ziegler, *Magische Allianzen. Fotografie und Kunst*, Lindinger + Schmidt, Regensburg 1996, pp. 233-234.

⁶⁶³ Questo vuoto e quest'atmosfera come sospesa, silenziosa, quasi enigmatica, è stata associata da Peter Sager a quella che si respira nelle opere di surrealisti come Magritte o nelle immagini di piazze deserte di De Chirico. Per quanto fortemente ancorate al dato concreto e all'intento documentario, queste fotografie di Riebesehl risentono ancora di una certa atmosfera delle opere precedenti, raccolte in *Situationen und Objekte*. Non è un caso che le ultime immagini di questa raccolta siano state anche pubblicate nel libro *Agrarlandschaften*.

⁶⁶⁴ T. Weski, *Feldarbeit*, in *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, cit., p. 39.

⁶⁶⁵ P. Sager, *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, cit., p. 11.

Come i paesaggi rurali di Riebesehl, anche i paesaggi urbani e ferroviari di Martin Manz, Wilhelm Schürmann o Michael Schmidt, con poche eccezioni, sono deserti. [...] Un'intera generazione di giovani fotografi tedeschi documenta in questo modo il paese nel quale essi vivono: una patria grigia, monotona, pianificata e costruita male, anonima. *In Deutschland* si chiama la mostra nella quale Klaus Honnef, nel 1979, nel trentesimo anniversario della Bundesrepublik, ha presentato per la prima volta in modo coerente questi fotografi documentari. I fotografi di questa più nuova *Sachlichkeit*, né fotoreporter né fotografi d'arte, prediligono una luce neutrale, diffusa, fotografano all'altezza degli occhi e preferibilmente in bianco e nero. Essi diffidano dalla bella immagine e [adottano] un'estetica volutamente fredda, povera. Essi rinunciano a motivi sensazionali e atteggiamenti spettacolari, pongono l'accento sul normale, sul banale. "I migliori fotografi dei nostri giorni scoprono sempre più in ciò che sempre meno è in grado di apparirci", ha scritto John Szarkowski, direttore della sezione fotografica al Museum of Modern Art di New York, in merito alle tendenze parallele in America (Stephen Shore, Robert Adams, William Eggleston, Garry Winogrand, tra gli altri). L'inconfondibile contributo europeo a questa nuova sensibilità fotografica è di Heinrich Riebesehl.⁶⁶⁶

Heinrich Riebesehl, proprio come gli altri Nuovi Documentaristi tedeschi, registra il *Kulturlandschaft* che lo circonda, la sua graduale trasformazione e il suo sfruttamento da parte dell'uomo. I suoi paesaggi agrari non sono luoghi allettanti, degni di nota, ma proprio come le vedute cittadine di Michael Schmidt e Wilhelm Schürmann o i paesaggi industriali di Martin Manz e Reinhard Matz, sono luoghi che generalmente passano inosservati perché assolutamente anonimi, monotoni, banali, inospitali⁶⁶⁷; luoghi che diventano una realtà sempre più diffusa nella Germania degli anni Settanta.

4. Joachim Schumacher: Ruhrgebietslandschaften

⁶⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁶⁷ Un altro fotografo tedesco che si confronta con la documentazione del paesaggio e con la sua inospitalità è Dirk Reinartz. Cfr. *Dirk Reinartz. Kein schöner Land*, cit.

Un giovane fotografo tedesco che si è dedicato alla documentazione del paesaggio nella Bundesrepublik tra anni Sessanta e Settanta è Joachim Schumacher, nato a Saarbrücken nel 1950. La sua formazione avviene alla GHS di Essen (ex Folkwangschule) tra 1972 e 1977, dove Schumacher segue il rinomato corso di fotografia tenuto da Otto Steinert e si diploma con una serie fotografica dedicata al paesaggio urbano e industriale della Ruhr. La regione della Ruhr, le sue città, il paesaggio, le industrie e i cambiamenti che qui si sono verificati nel corso degli anni restano i temi ricorrenti dell'opera di Joachim Schumacher, come lui stesso ha scritto nella sezione del proprio sito internet dedicata alle fotografie della Ruhr:

Il paesaggio industriale e urbano del posto in cui vivo, la regione della Ruhr, è il fulcro del mio lavoro fotografico. Fino al 1996 ho fotografato esclusivamente in bianco e nero, poi, con poche eccezioni, solo a colori. Le foto qui mostrate contengono anche il mio lavoro per l'esame finale, *Industrie- und Stadtlandschaft im Ruhrgebiet*, con il quale ho concluso il mio corso di studi alla Folkwangschule di Essen. [...] Questo lavoro è stato concepito come un progetto aperto, che intendevo proseguire. [...] Una conclusione non è ancora in vista.⁶⁶⁸

Nel corso degli anni Sessanta è iniziato, non soltanto nella regione della Ruhr, un graduale processo di cambiamento strutturale che ha modificato il volto dell'industria tedesca: le miniere, gli imponenti stabilimenti metallurgici, le torri estrattive e gli altiforni iniziano a scomparire, a essere sempre più frequentemente chiusi e a lasciar spazio a uniformi capannoni⁶⁶⁹. Joachim Schumacher osserva e registra questa trasformazione in atto nel paesaggio del *Ruhrgebiet* sin dal 1973, facendo proprio lo stile che ha caratterizzato la *New Topographics* americana, di cui diventa uno dei primi rappresentanti in Germania. Proprio come i suoi colleghi americani, infatti, Schumacher è interessato a mostrare come l'uomo alteri il paesaggio, senza condannare o idealizzare, semplicemente prendendo atto di quanto sta accadendo nell'ambiente in cui vive. Schumacher, proprio come gli artisti della

⁶⁶⁸ <http://www.joschumacherfotografie.de>

⁶⁶⁹ *Industriezeit. Fotografien 1845-2010*, a c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, Müncher Stadtmuseum/Sammlung Fotografie, München, 15.04.–11.09.2011, Städtische Galerie, Neunkirchen, 23.09.–13.11.2011, Museum Industriekultur, Nürnberg, primavera/estate 2012, Wasmuth, Berlin 2011, p. 13.

New Topographics, non restituisce un paesaggio incontaminato, bensì un paesaggio ampiamente sfruttato dall'uomo, divenuto un oggetto di consumo. Le sue fotografie mostrano aree industriali, uffici, centri commerciali dotati di grandi parcheggi auto (fig. 39) e autostrade, nei quali si sono iscritti i cambiamenti sociali e culturali dell'epoca. Proprio come i suoi colleghi americani, inoltre, Schumacher si avvale di uno stile assolutamente freddo, neutro, sobrio, per cogliere la realtà in modo diretto; stile al quale il fotografo tedesco rimarrà fedele nel corso degli anni. Tra il 1974 e il 1976 Schumacher fotografa la zona di Oberhausen-Osterfeld, dominata dall'imponente presenza della miniera di Osterfeld (fig. 38) che a quel tempo era in piena attività. A partire dal 1977, Schumacher immortalava la città di Essen⁶⁷⁰, di cui restituisce il volto monotono, altamente standardizzato. Essen viene qui presentata come una città deserta, abbandonata, senza alcuna presenza umana, e di cui affiorano soltanto tristezza, grigiore, banalità. Nel 1980, invece, Schumacher documenta l'area intorno allo stabilimento metallurgico di Duisburg e ai suoi altiforni; area che, a partire dalla fine degli anni '70, inizia rapidamente degradarsi: il suo quartiere residenziale, Hochfelde, subisce un progressivo processo di decadenza e abbandono e si trasforma in un vero e proprio *slum*, con strade ed edifici deteriorati, fatiscenti⁶⁷¹.

Le occasioni espositive per Schumacher nel corso degli anni Settanta sono perlopiù limitate⁶⁷², la sua partecipazione a mostre monografiche o collettive aumenterà significativamente solo a partire dal decennio successivo. Vale la pena ricordare, alla fine degli anni Settanta, la mostra *Landschaften im Ruhrgebiet*, ospitata nel 1978 presso la Galerie Lichtbild di Dorsfeld⁶⁷³ in cui Schumacher espone alcune fotografie tratte dal suo *work in progress* finalizzato a documentare il paesaggio urbano e industriale nel territorio della Ruhr. L'idea di registrare

⁶⁷⁰ Città che, a più riprese, fotograferà fino al 1994.

⁶⁷¹ Queste due serie fotografiche – insieme alla serie del 1989 che ha per soggetto la zona dello stabilimento metallurgico August Thyssen di Duisburg, alla serie fotografica del 1991/1992 che documenta alcune città della Ruhr e a quella del 1995/1996 finalizzata a immortalare il paesaggio del distretto minerario del Nord della Ruhr – sono contenute nel catalogo J. Schumacher, *Ruhrgebietslandschaften 1975-1996*. 33 *Fotografien von Joachim Schumacher*, Rheinland Verlag, Köln 1997.

⁶⁷² Ringrazio il fotografo Joachim Schumacher per il suo prezioso aiuto: a causa della limitatissima bibliografia di approfondimento sul suo lavoro degli anni Settanta, Schumacher ha fornito personalmente alcuni articoli risalenti al periodo preso in esame da questo studio e a ha redatto un breve testo in cui parla in prima persona del proprio lavoro e della propria formazione.

⁶⁷³ La mostra di Schumacher presso la Galerie Lichtbild ha avuto luogo dal 14 luglio al 26 agosto 1978.

fedelmente l'ambiente nel quale l'artista è nato e cresciuto avrebbe avuto origine da un'esperienza personale: il tragitto percorso quotidianamente dall'artista in bus in compagnia di altri studenti di fotografia alla Folkwangschule di Essen. Un articolo apparso nella "Westfälische Rundschau" nel 1978 per recensire la mostra alla Galerie Lichtbild scrive con toni entusiastici: "l'effetto di questo tragitto è stato enorme"⁶⁷⁴. Il "Ruhr-Nachrichten", in occasione dell'inaugurazione della medesima mostra, riporta le parole di Schumacher stesso che commenta il suo incontro giovanile con il paesaggio della Ruhr: "nessuno aveva supposto che questo paesaggio possedesse un'impronta così peculiare [...]; [del Ruhrgebiet] non avevamo odorato nulla eccetto i gas di scarico delle auto"⁶⁷⁵.

Di particolare interesse è anche la mostra personale di Schumacher organizzata al Museum Folkwang di Essen nel 1979 in cui vengono mostrate al pubblico fotografie di impianti industriali e complessi di abitazioni nel *Ruhrgebiet* "logorati dalle ingiurie del tempo"⁶⁷⁶. Si tratta di vedute in cui vengono catturati vecchi e fatiscenti edifici che si trovano a convivere con nuove strutture in modo del tutto disarmonico (fig. 44). Le immagini di Schumacher intendevano in tal modo documentare gli evidenti contrasti e le irreversibili trasformazioni occorse nella fisionomia del paesaggio di fine anni '70. Così viene descritto il lavoro di Schumacher nel "Westdeutsche Allgemeine Essner Tageblatt":

Schumacher apre gli occhi all'osservatore sull'originarietà di questo ambiente e punta il dito, con le sue magistrali fotografie, sulle ferite che sono state inflitte, attraverso la distruzione pianificata, a questa parte del territorio della Ruhr.⁶⁷⁷

Il commento freddo e dettagliato al nuovo volto del paesaggio della Ruhr, così come viene mostrato nelle 44 fotografie di Schumacher esposte al Museum Folkwang, viene prontamente colto come uno dei tratti distintivi di una nuova generazione di fotografi:

⁶⁷⁴ *Eindrücke aus dem Ruhrgebiets-Alltag*, "Westfälische Rundschau", 15 luglio 1978.

⁶⁷⁵ *Fotografen änderten Urteil über strinkende Emscher*, "Ruhr-Nachrichten", 14 luglio 1978.

⁶⁷⁶ *Das Emscher-Industriegebiet*, "Westdeutsche Allgemeine Tageblatt", 21 novembre 1979.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

È cresciuta una nuova generazione di fotografi, sono persone giovani che si avvicinano con fascino alle più dense zone industriali d'Europa con il desiderio di verità e la capacità di precisione. [...] Il fotografo Joachim Schumacher, nato nel 1950, è uno di questi fotografi.⁶⁷⁸

Le fotografie presentate a Essen non erano state pensate da Schumacher come una serie fotografica in sé conclusa, ma erano state concepite, sin dall'inizio degli anni Settanta, come parte integrante di un progetto di più ampio respiro che registrasse, con il maggior grado di precisione e obiettività possibili, i risultati di quel fenomeno chiamato *Zersiedlung* (edilizia selvaggia che modifica il paesaggio). Tale processo ha portato a un'alterazione della fisionomia del paesaggio tedesco e, più in particolare, del territorio della Ruhr – di cui Schumacher documenta la parte settentrionale, la cosiddetta *Emscherzone*, che si estende lungo il fiume Emscher.

L'uomo, artefice di questo inarrestabile processo, non compare mai nelle immagini di Schumacher, che sembrano così catturare luoghi desolati, abbandonati. L'assenza dell'uomo, così come la precisione, l'attenzione al dettaglio, la messa a fuoco, l'uso della luce, la gradazione di grigio e la prospettiva adottata da Schumacher richiamano direttamente le fotografie documentarie di Walker Evans⁶⁷⁹ (fig. 32) e di Albert Renger-Patzsch (fig. 42), che tra gli anni '20 e '30 hanno immortalato motivi analoghi, soprattutto se si pensa alle fotografie scattate dal maestro della *Neue Sachlichkeit* nel *Ruhrgebiet*. Analogamente ai suoi illustri predecessori, Schumacher ricorre a un metodo di lavoro scrupolosamente calcolato, basato su una paziente preparazione, sulla scelta ponderata del motivo, della giusta illuminazione (che eviti ombre e forti contrasti chiaro-scuro) e del tipo di inquadratura desiderato: lavoro che è stato egregiamente assolto da una macchina fotografica di grande formato. Il risultato è molto affine a quello raggiunto, quarant'anni prima, da Evans e Renger-Patzsch: uno sguardo disincantato, privo di pathos e toni drammatici, sul paesaggio urbano e industriale contemporaneo.

⁶⁷⁸ M. Förster, *Wunsch nach Wahrheit*, "Vorwärts", 3 gennaio 1980.

⁶⁷⁹ "Se ci si chiede quali siano i modelli, emerge un richiamo a Walker Evans e alla fotografia socio-documentaria americana degli anni Trenta. [...] Come i suoi modelli, il fotografo di Essen ama precisione e dettaglio. [...] Alcune delle sue fotografie sono addirittura riempite di dettagli". Förster M., *Fotogalerie des Museums Folkwang Essen: Zersiedlung des Ruhrgebiets*, "Kunstforum International", n. 36, 1979, p. 241.

Nei decenni successivi, il lavoro di Joachim Schumacher resterà fedele al proposito di documentare con esattezza il paesaggio della Ruhr, lontano da intenti di denuncia o di malinconica contemplazione, ma con il desiderio di colpire l'osservatore e indurlo a interrogarsi sull'ambiente in cui vive. L'artista restituisce un personale resoconto, un commento visivo a quel complesso fenomeno di trasformazione del paesaggio tedesco contemporaneo. Le fotografie di Schumacher ricostruiscono così, sotto forma d'immagine, la storia del paesaggio urbano e industriale della Ruhr (figg. 38-46), dando vita a un inventario di questa zona ad alta concentrazione industriale: i suoi edifici, le abitazioni, le recinzioni, le miniere, le acciaierie, la linea ferroviaria, le ciminiere, i container e le sempre più sporadiche aree verdi.

Le opere di Joachim Schumacher saranno selezionate ed esposte, nel corso degli anni, in occasione di mostre fotografiche collettive intenzionate a esplorare il tema della Ruhr (le sue città, le abitazioni, l'educazione, la cultura, il lavoro, il tempo libero) come le già citate *Wie lebt man im Ruhrgebiet* (1981), *Endlich so wie überall* (1987), *Vis-à-vis* (1994), "*Schön ist es auch anderswo...*" (1999).

5. Martin Manz e Reinhard Matz: *Unsere Landschaften*

Gli ultimi due autori che prendiamo in esame all'interno della categoria della documentazione fotografica del paesaggio tedesco sono Martin Manz (Freiburg/Breisgau, 1954) e Reinhard Matz (Bremen, 1952)⁶⁸⁰ che nella loro raccolta *Unsere Landschaften* (I nostri paesaggi), pubblicata nel 1980, si sono confrontati con le controverse questioni del cambiamento del volto del paesaggio e del graduale processo di urbanizzazione e modernizzazione delle aree rurali situate ai margini dei nuclei urbani, quest'ultimi ormai in continua e sregolata espansione.

Unsere Landschaften, un libro prodotto senza grande dispendio economico ma con una nota casa editrice, la DuMont Verlag, intendeva essere un'amara e polemica constatazione, da parte di due giovani fotografi, della progressiva

⁶⁸⁰ I due si sono conosciuti nella primavera del 1976 nella classe di fotografia alla Fachhochschule di Köln.

distruzione del paesaggio naturale a causa della sfrenata costruzione di strade, ponti, industrie e architetture di massa. I due documentaristi prendono perciò atto della scomparsa di un'alternativa rurale alla sempre più chiassosa, inospitale, triste e standardizzata città. Per tal motivo, lo studioso tedesco Ulf Erdmann Ziegler ha definito la fotografia di Manz e Matz come uno dei primissimi esempi di “grüne Fotografie”⁶⁸¹ (fotografia verde), rivolta cioè al tema dell'ambiente e alle problematiche a esso connesse.

Le 70 immagini confluite in *Unsere Landschaften*⁶⁸² (figg. 47-51) – di cui le prime 35 realizzate da Martin Manz⁶⁸³ e le rimanenti firmate da Reinhard Matz – sono state realizzate tra 1975 e 1979 esclusivamente nella Bundesrepublik e nella Berlino Ovest e intendono restituire il ritratto del paesaggio culturale tedesco di quegli anni; un paesaggio ormai violato, degradato dagli interventi dell'uomo, da imponenti, monumentali strutture che deturpano il paesaggio e prendono rapidamente il posto degli edifici preesistenti o delle aree verdi. “Foto come queste”, scrive la studiosa Silvia Volckmann nel breve testo pubblicato nel catalogo, “possono essere considerate come documenti della vita nella Bundesrepublik”⁶⁸⁴. I due fotografi cercano di mostrare come il paesaggio sia colpito, danneggiato, minacciato dal progresso, e come esso si sia fatto sempre più opprimente. Ovunque si vedono identici e imponenti edifici abitativi, tralicci e fili metallici, ciminiere, manifesti pubblicitari, segnali stradali. È un paesaggio che è divenuto sempre più estraneo all'uomo, sempre più incapace di garantirgli quel conforto e quel ristoro, quella dimensione rassicurante un tempo in grado di offrire. Illuminanti, in tal senso, sono le considerazioni dei due artisti stessi nella prefazione a quattro mani a *Unsere Landschaften*:

⁶⁸¹ U.E. Ziegler, *Magische Allianzen. Fotografie und Kunst*, cit., p. 236.

⁶⁸² Le fotografie sono alternate, all'interno del libro, a estratti di testi di diversi autori: Italo Calvino, Karl Marx, Alexander Mitscherlich, Brigitte Wormbs, Bertolt Brecht, Joachim Weiner, i quali si sono confrontati con la trasformazione del paesaggio a loro contemporaneo. Il testo di Silvia Volckmann separa invece la prima parte del catalogo contenente le fotografie di Martin Manz dalla seconda contenente quelle di Reinhard Matz.

⁶⁸³ Alcune di esse sono pubblicate, sempre nel 1980, nella rivista “Kunstforum International”. Cfr. *Dokumentarfotografie*, “Kunstforum International”, n. 41, 1980, cit., pp. 110-117.

⁶⁸⁴ S. Volckmann, *Bilder aus einer fremden Heimat. Zu den Landschaftsfotografien von Martin Manz und Reinhard Matz*, in M. Manz, R. Matz, *Unsere Landschaften*, DuMont, Köln 1980, p. 55.

Dobbiamo spaventarci di fronte ai paesaggi che oggi ci circondano. Questi non sono più da molto tempo i paesaggi dei famosi quadri di 150 anni fa. Non sono nemmeno più da molto tempo i paesaggi che ha fotografato August Sander 40 o 50 anni fa. La promessa di felicità attraverso la natura lì deposta deve venir meno oggi: come la società, anche i nostri paesaggi sono sempre più dominati da gelida razionalità, insensibile redditività e subdola violenza. Civilizzazione e paesaggio non costituiscono più l'opposto. [...] Questi sono 'i nostri paesaggi', così come li abbiamo fatti diventare, risultati del nostro rapporto con la natura, risultati di cui dobbiamo essere responsabili. In fondo, però, questi sono 'i nostri paesaggi', così come noi, in quanto fotografi, li abbiamo resi immagini.⁶⁸⁵

Si tratta dunque di immagini di un paesaggio plasmato dall'uomo, ma nelle quali – come abbiamo osservato in riferimento alle opere dei Becher, di Riebesehl e di Schumacher – l'uomo non compare quasi mai. I paesaggi di Manz e Matz, proprio come quelli dei sopra citati colleghi, sembrano luoghi abbandonati, desolati, che suscitano l'impressione di una totale mancanza di vita. Sono rimasti, in queste fotografie, soltanto i manufatti dell'uomo: torri di raffreddamento, gru, autostrade in costruzione, ponti monumentali che “si mostrano all'osservatore come fossili dell'epoca preistorica, [ai quali] il fotografo applica lo sguardo dell'archeologo”⁶⁸⁶. Lo stesso tipo di sguardo domina nelle fotografie del francese Eugène Atget, con il quale Manz e Matz condividono l'impulso documentario e conservativo⁶⁸⁷. Proprio come Atget, le loro fotografie “catturano il processo della scomparsa”⁶⁸⁸, ma a differenza del fotografo francese che omette 'il nuovo' per presentare esclusivamente ciò che è destinato all'imminente estinzione, la novità è presentata direttamente dai due fotografi tedeschi e spesso si trova in una straniante convivenza con la realtà circostante, con ciò che resta di un'epoca ormai passata (una chiesa antica, qualche casa sopravvissuta alla guerra, un lembo di terra ancora vergine).

⁶⁸⁵ M. Manz, R. Matz, *Unsere Landschaften*, cit., p. 5.

⁶⁸⁶ S. Vockmann, *Reinhard Matz – Zivilisierte Landschaften. Zu den Fotos von Reinhard Matz*, cit., p. 64.

⁶⁸⁷ Cfr. J. Glasenapp, 'Die Welt ist nicht schön'. *Zur engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 97, 2005, p. 17.

⁶⁸⁸ S. Volekmann, *Bilder aus einer fremden Heimat. Zu den Landschaftsfotografien von Martin Manz und Reinhard Matz*, cit., p. 56.

Uno dei motivi dominanti nel fotolibro *Unsere Landschaften* – e uno dei rimandi più espliciti alla società contemporanea – è quello dell’autostrada: talvolta essa è mostrata come un corpo estraneo rispetto al contesto nel quale è inserita, sovrastante abitazioni un tempo circondate dalla campagna (si pensi, per esempio, all’immagine *Koblenz* del 1979, fig. 49); a volte, invece, l’autostrada si presenta ancora incompleta, in costruzione, nell’atto di guadagnare sempre più terreno sottraendolo alle aree verdi. A questo proposito, è qui utile ricordare una foto di Martin Manz, *Neuer Autobahnzubringer zum Flughafen Frankfurt*, curiosamente molto simile a quella scattata dal fotografo americano David Plowden⁶⁸⁹ nel 1966, contenuta nella raccolta *The Hand of Man on America*⁶⁹⁰ (1971). La foto di Manz mostra il nuovo raccordo autostradale per l’aeroporto di Frankfurt ancora in procinto di essere costruito e che, tracciando una linea curva a partire dal lato destro dell’immagine, sembra muoversi minaccioso in direzione dell’osservatore. Curiosa, ma molto efficace, è la metafora a cui ricorre Jörn Glasenapp per descrivere questa fotografia di Manz: “né c’è bisogno di molta fantasia per pensare a un gigante serpente con un grande muso spalancato, che divorerà la sua prossima preda – noi – nel prossimo istante, né ciò richiede considerevoli competenze interpretative per decifrare il messaggio di tutte le immagini del volume: il presunto progresso, di cui all’inizio è vittima il paesaggio, si rivolge in ultima analisi a noi stessi”⁶⁹¹.

Per quanto le fotografie di Martin Manz e Reinhard Matz si confrontino con le stesse delicate e controverse questioni, documentino cioè “l’industrializzazione e urbanizzazione del nostro ambiente come distruzione del nostro ambiente vitale”⁶⁹², il loro approccio alla realtà circostante è differente: dalle fotografie di Manz trapela maggior indignazione, un coinvolgimento più esplicito nei confronti di quanto viene documentato e l’attenzione alle pesanti ripercussioni che il cambiamento del paesaggio esercita sull’uomo; Matz, invece, cerca di presentare la realtà

⁶⁸⁹ Artista molto ammirato da Reinhard Matz. Cfr. Reinhard Matz in conversazione con l’autrice, 22.05.2013.

⁶⁹⁰ Il libro di successo di Plowden ha numerosi punti in comune con quello di Manz e Matz come, per esempio, il formato orizzontale delle immagini, soggetti molto simili, un’analoga presentazione delle immagini. Per tal motivo, si potrebbe vedere l’opera di Plowden come un modello per *Unsere Landschaften*. D. Plowden, *The Hand of Man on America*, Smithsonian Institution Press, New York 1971.

⁶⁹¹ J. Glasenapp, *‘Die Welt ist nicht schön’. Zur engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre*, cit., p. 20.

⁶⁹² S. Volekmann, *Bilder aus einer fremden Heimat. Zu den Landschaftsfotografien von Martin Manz und Reinhard Matz*, cit., p. 56.

contemporanea con gelido distacco, con assoluta neutralità, secondo una prospettiva scientifica, rigorosa, asettica che esclude qualsiasi forma di partecipazione, sia essa di denuncia o di contemplazione⁶⁹³. Come perfettamente osserva Silvia Volckmann, “Martin reagisce alle provocazioni del suo ambiente con opposizione morale, Reinhard le indaga con distanza analitica. Martin si ribella, Reinhard dimostra”⁶⁹⁴.

Tale differenza, si riflette nelle scelte stilistiche dei due autori: se Manz si serve di uno stile perlopiù sobrio ma dominato da frequenti concessioni a elementi espressivi (il fumo che esce dalle ciminiere, le nuvole e la scelta di rendere scurissimi i monumenti industriali, quasi neri, tanto da farli apparire presenze minacciose), Matz invece si avvale di uno stile asciutto, privo di orpelli, totalmente inespressivo, e predilige una composizione rigorosamente geometrica, perfettamente equilibrata, scandita da un complesso sistema di linee. Talvolta Matz si concentra su un unico elemento che viene isolato all’interno dell’immagine come nella fotografia della torre di raffreddamento di Hamm (unica foto in formato verticale delle 35 pubblicate, fig. 50), presentata come scultura astratta: proprio come hanno fatto i Becher, Matz “fotografa i monumenti della civiltà moderna e della produzione industriale come opere d’arte prive di funzione; non ha paura di mettere in evidenza i loro tratti artistici”⁶⁹⁵. Sia Manz che Matz prediligono i toni del grigio – che, del resto, richiama il cemento – e, nel caso di Matz, un cielo monocromo, quasi bianco: tali scelte stilistiche non fanno altro che accentuare il senso di monotonia, tristezza, squallore, angosciante banalità del paesaggio tedesco di quegli anni e, al posto della sua individualità, lasciano affiorare quella “Gesichtslosigkeit” (assenza di volto), così come l’ha definita Jörn Glasenapp, “che si [poteva all’epoca] trovare in una forma identica ovunque in Germania”⁶⁹⁶.

Le immagini raccolte in *Unsere Landschaften*, dal punto di vista delle soluzioni stilistiche e della concezione estetica, si situano in un’evidente linea continuità con

⁶⁹³ L’approccio differente dei due autori sarebbe da ricondursi alla loro biografia: Martin Manz è nato in un piccolo paese di campagna, Breisach, e confronta la vita nel suo paese natale con la realtà delle grandi città, nelle quali studia (Köln, tra 1976 e 1977, e Berlino a partire dal 1978). A Reinhard Matz, invece, il paesaggio urbano è familiare perché è nato a Bremen, e il suo trasferimento a Köln non costituisce una cesura, un passaggio traumatico. Cfr. *ibidem*, p. 59.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁹⁶ J. Glasenapp, ‘Die Welt ist nicht schön’. Zur engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre, cit., p. 18.

‘lo stile documentario’ di Walker Evans – fonte d’ispirazione per Matz – e con i paesaggi industriali di Albert Renger-Patzsch. Reinhard Matz, infatti, proprio nel 1980, anno di uscita di *Unsere Landschaften*, si è laureato in estetica: un capitolo della tesi era dedicato alla fotografia della *Neue Sachlichkeit* che egli ammirava moltissimo e che resterà nel corso degli anni uno dei modelli prediletti del suo lavoro⁶⁹⁷. Accanto a Evans e alla *Neue Sachlichkeit*, illuminante per Matz è stato l’incontro personale con il fotografo americano Lewis Baltz – grande protagonista della *New Topographics* – durante un soggiorno del fotografo tedesco negli Stati Uniti e resterà altrettanto affascinato dai film di Michelangelo Antonioni, di cui apprezzerà soprattutto lo sguardo disincantato sulla periferia urbana italiana del dopoguerra⁶⁹⁸.

Le fotografie di Reinhard Matz pubblicate in *Unsere Landschaften* (estratte dal ciclo di 45 fotografie intitolato *Zivilisierte Landschaften*⁶⁹⁹) sono state esposte nel febbraio del 1979 alla Produzentengalerie di Mönchengladbach e hanno riscosso un certo successo. La stampa ha prontamente colto la portata delle questioni qui in gioco e il suo rimando a quel concetto di *inospitalità* della città⁷⁰⁰ (*Unwirtlichkeit der Stadt*)⁷⁰¹ coniato dallo studioso tedesco Alexander Mitscherlich nel 1965, come si deduce dal seguente passaggio tratto da un articolo pubblicato nel “Rheinische Post”:

Qui si conduce, per mezzo della fotografia, [...] un “pessimismo culturale”, una “critica sociale”, un “cambiamento del sistema”. La prima visita [*scil.*: nella mostra] conferma questo: qui viene illustrato Mitscherlich. Al secondo sguardo, ci si chiede se la qualità della fotografia, il suo valore documentario e la sincerità, concessa a ogni sconosciuto, del gesto che pone la domanda hanno bisogno di un simile sostegno. Non parlano da sole le fotografie? Il deserto di cemento, il paesaggio fatto a pezzi dalle ampie strade, dagli incroci e dalle autostrade, i pendii distrutti da monotone case

⁶⁹⁷ Reinhard Matz in conversazione con l’autrice, 22.05.2013.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ Cfr. S. Volckmann, *Reinhard Matz – Zivilisierte Landschaften. Zu den Fotos von Reinhard Matz*, in *Glaserz. Halbjahresschrift für Fotografie*, a c. di Schreurer H.J., n. 6, Schirmer/Mosel, München 1979, pp. 64-77.

⁷⁰⁰ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.

⁷⁰¹ Cfr. A. Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, tr. it. di C. Mainoldi, *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*, Einaudi, Torino 1968.

unifamiliari? Chi non avvertirebbe tutto ciò – indifferente da quale schieramento ideologico provenga – come fallimento estetico e del vivere insieme!⁷⁰²

Osservazioni significativamente analoghe si possono leggere anche in un articolo della “Westalentsche Zeitung”:

Al primo sguardo è una successione di squallore immortalato fotograficamente: sterili stanze-celle d'albergo, trombe di scale mobili, caotici cantieri, confusi incroci autostradali – “Zivilisierte Landschaften” [“paesaggi civilizzati”] suona allora anche il titolo della mostra fotografica di Reinhard Matz alla Produzentengalerie nella Martinstraße. Se mai ci sono persone nelle immagini [...], allora esse sono senza volto come “Mann in Gefängnis” [“uomo in prigione”] o irriconoscibili come “Nicht identifizierbare Mann in der Tiefgarage” [“uomo non identificabile nel garage sotterraneo”]. E le relazioni umane ancora si attuano tutt'al più nell'anonimità dei fin troppo noti alti edifici delle nostre città. [...] “Zivilisierte Landschaften” – questi sono anche “paesaggi attraversati” in senso letterale, come il groviglio di strade dell'incrocio autostradale Köln/Leverkusen. Reinhard Matz dice: “propongo solo modi di vedere”. La sua relazione con l'ambiente degli anni '70 è così contraddittoria come l'ambiente stesso. Reinhard Matz restituisce ciò che vede: un'“estetica morta” nella quale ciononostante egli si deve muovere e alla quale fa tuttavia volentieri anche ricorso.⁷⁰³

I paesaggi civilizzati di Reinhard Matz esposti nel 1979 hanno fatto molto discutere all'epoca. Di fronte a queste immagini, infatti, una sola, amara constatazione era sembrata possibile: quei tristi, monotoni, opprimenti, a tratti angoscianti paesaggi erano di fatto diventati ‘i loro paesaggi’, l'ambiente nel quale vivevano, che vedevano quotidianamente, ma di cui non percepivano il cambiamento, non avvertivano in quale misura gli fosse ormai diventato estraneo. Le stesse problematiche saranno affrontate l'anno successivo nel fotolibro *Unsere Landschaften*, che il giornalista Michael Schwarze nella “Frankfurter Allgemeine Zeitung” non esita a definire “un documento della tragicità nell'epoca industriale,

⁷⁰² *Fotos sprechen für sich. Zur Ausstellung Reinhard Matz in der Produzentengalerie*, “Rheinische Post”, 5 febbraio 1979.

⁷⁰³ *Sichtweisen vorschlagen*, “Westalentsche Zeitung”, 5 febbraio 1979.

[...] un libro radicale, impietoso”⁷⁰⁴. Come osserva acutamente Schwarze, “i viaggi di Gulliver sono finiti, l’uomo è ridotto a una piccolezza, persino ciò che un tempo egli considerava grande e imponente, la sua dimora, si piega oggi al gigantismo del monotono cemento”.⁷⁰⁵ Il paesaggio di cemento è diventata la realtà della Bundesrepublik degli anni Settanta e le immagini di *Unsere Landschaften* lo dichiarano apertamente, come ci ricorda l’articolo *Deutschland aus Beton* (La Germania di cemento) apparso in “Der Spiegel” nel 1980 in occasione dell’uscita del fotolibro di Manz e Matz. Commentando le opere dei due giovani fotografi, si afferma qui lapidariamente: “il paesaggio è rotto, asfaltato, cementificato, stipato, desolato, stereotipato e costruito contro l’uomo”⁷⁰⁶.

III. DOCUMENTARE LA CITTÀ: MONOTONIA E INOSPITALITÀ DELLO SPAZIO URBANO

Un ampio versante della fotografia documentaria tedesca degli anni Settanta ha rivolto la propria attenzione alla documentazione della città. Proprio come i colleghi analizzati nella sezione dedicata alla documentazione del paesaggio, anche per i fotografi di questa sezione si deve notare una stretta relazione con gli artisti americani della *New Topographics* che a metà degli anni ’70 avevano immortalato il paesaggio plasmato dagli interventi dell’uomo.

Così come i protagonisti della Neotopografia, anche i Nuovi Documentaristi tedeschi non immortalano tanto eroiche e grandiose metropoli o paesaggi naturali vergini, quanto piuttosto parcheggi auto, distributori di benzina, strade disseminate di cartelli segnaletici e anonime facciate di case. I documentaristi tedeschi degli anni Settanta si curano di registrare con sguardo freddo e impassibile, con gelido distacco, la nuova realtà urbana dell’epoca⁷⁰⁷: città squallide, monotone,

⁷⁰⁴ M. Schwarze, *Gullivers Reisen sind zu Ende, Martin Manz’ und Reinhard Matz’ Fotobuch “Unsere Landschaften”*, “FAZ”, 4 ottobre 1980.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ *Deutschland aus Beton*, “Der Spiegel”, n. 34, 1980.

⁷⁰⁷ Il desiderio di documentare la realtà urbana contemporanea è anche uno dei principali ambiti d’interesse degli studenti della cosiddetta *Becher-Schule* (Scuola becheriana) o Scuola di Düsseldorf a partire dalla seconda metà degli anni ’70, alcuni dei quali – Hütte, Höfer, Ronkholz, Struth – sono oggetto di analisi di

sovraffollate, standardizzate, cementificate. Ciò che questi fotografi documentano con assoluta precisione e amara disillusione è quel processo di graduale trasformazione della città tedesca che era iniziato nel Secondo dopoguerra. Con il passare degli anni, gli interventi di ricostruzione, di espansione e di rinnovo del contesto urbano si fanno sempre più drastici e sregolati, e prende piede un'edilizia selvaggia che avanza a spese del paesaggio limitrofo, dando avvio a quel fenomeno che in tedesco è denominato *Zersiedlung*. Tale processo ha assunto una rilevanza tale negli anni '60 e '70 da alimentare un acceso dibattito sulla fisionomia delle nuove aree ai margini della città, zone ibride che non sono da considerarsi né città, né paesaggio – o quantomeno non lo sono nel senso in cui le due categorie sono tradizionalmente intese –, ma sarebbero quelle porzioni di territorio che, in giorni ai noi più prossimi, l'architetto e studioso tedesco Thomas Sieverts ha definito con il termine di *Zwischenstadt*:

[Una] nuova forma urbana [...] si sta propagando in tutto il mondo: il paesaggio urbanizzato o la città 'paesaggizzata'. Chiamo questa forma, per semplificare, *Zwischenstadt*: essa è la città tra i vecchi centri storici cittadini e il paesaggio aperto.⁷⁰⁸

Queste aree periferiche, queste forme intermedie tra città e paesaggio – esemplarmente ritratte da Martin Manz e Reinhard Matz nel fotolibro *Unsere Landschaften*⁷⁰⁹ – costituiscono la realtà ai margini del contesto urbano, priva di identità storica o sociale. Per quanto non possano definirsi delle *Zwischenstadt*, le città tedesche ricostruite degli anni Sessanta e Settanta assumono connotazioni molto simili a quelle delle aree ibride descritte da Sieverts: sono città senza volto, spogliate di qualsiasi tratto individuale e di qualsiasi identità. Ciò che resta degli edifici o dei monumenti preesistenti sono solo dei frammenti isolati inseriti in un contesto totalmente estraneo, asettico, standardizzato. I giovani documentaristi

questo studio. Per un approfondimento sul tema, si veda *Ansicht, Aussicht, Einsicht. Andreas Gursky, Candida Höfer, Alex Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Architekturphotographie*, a c. di Steinhauser M., Derenthal L., catalogo della mostra, Museum Bochum, Bochum, 29.01–12.03.2000, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 02.04–28.05.2000, Richter, Düsseldorf 2000.

⁷⁰⁸ T. Sieverts, *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Birkhäuser Verlag, Berlin 2000, p. 7.

⁷⁰⁹ Cfr. *supra*, Parte seconda, II.5.

tedeschi di quegli anni si trovano a fare i conti con città esteticamente insignificanti, anonime, sporche, disordinate, quasi sempre esempi di “architettura non riuscita”⁷¹⁰, come è stata in alcuni casi spregiativamente denominata. Come si può vedere nelle fotografie di questi autori, si tratta di città spersonalizzate, ormai a fatica distinguibili l’una dall’altra. La perdita d’identità di queste realtà urbane si accompagna in quegli anni a un graduale senso di disagio per chi quotidianamente doveva fare i conti con questi luoghi: le città sono diventate caotiche, opprimenti, detto in una parola, inospitali. Il tema dell’*Unwirtlichkeit der Stadt* (inospitalità della città) è stato affrontato dal filosofo tedesco Alexander Mitscherlich nel saggio *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* del 1965 (apparso nell’edizione italiana con il titolo *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*) che intendeva essere una critica pungente che non fa sconti ai nuovi agglomerati urbani contrassegnati da squallore, sovraffollamento, standardizzazione, tristezza, mancanza di spazi verdi e di rapporti umani. I toni di Mitscherlich sono caustici, come dimostrano già le sue stesse parole nella premessa:

Non c’è infatti che da volger lo sguardo a quegli agglomerati in espansione che un tempo furono città, per accorgersi di quanto essi assomiglino a una persona divorata da proliferanti tumori metastatici.⁷¹¹

Le città tedesche che descrive Mitscherlich sono “inondate dall’asfalto” e dalla “devastazione in grande stile”⁷¹², sono “assordanti e appestate”⁷¹³, di una “spaventevole, rigida uniformità”⁷¹⁴. Mitscherlich ci mette di fronte a uno scenario

⁷¹⁰ *Stadt - Bild - Köln. Photographien von 1880 bis heute*, a c. di Vollmer W., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/Sk-Stiftung Kultur, Köln, 01.06.–12.08.2007, Steidl, Göttingen 2007. In questo catalogo sono riunite le opere di artisti che hanno fotografato la città di Köln dal 1880 sino a oggi: Boris Becker, Margaret Bourke-White, Henri Cartier-Bresson, Vincenzo Castella, Chargesheimer, Hermann Claasen, Martin Claßen, Eugen Coubillier, Walter Dick, Frank Dömer, Fritz Eschen, Peter Fischer, Hannes Maria Flach, Albrecht Fuchs, Ruht Hallensleben, Heinz Held, Candida Höfer, Uschi Huber, Barbara Klemm, Eugen Kreyenkamp, Lotte Laska, Werner Mantz, Reinhard Matz, Lee Miller, Max Regenber, Dirk Reinhartz, Albert Renger-Patzsch, Achim Riechers, Thomas Ruff, August Sander, Wilhelm Scheiner, anselm Schmitz, Karl Hugo Schmölz, Toni Schneiders, Wilhelm Schürmann, Florian Schwinge, Friedrich Seidenstücker, Julius Schulman, Alfred Tritschler, Eusebius Wirdeier, Petra Wittmar + Ulrich Deimel.

⁷¹¹ A. Mitscherlich, *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*, cit., pp. 9-10.

⁷¹² *Ibidem*, p. 12.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 14.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

catastrofico, disarmante, in cui “le città vengono *prodotte* come automobili”⁷¹⁵ e l’“edilizia ha promosso la disarticolazione, lo sradicamento del cittadino dalle tradizioni urbane, [...] rende[ndolo] asociale”⁷¹⁶. La critica di Mitscherlich assume i toni di una vera e propria invettiva contro la società tedesca degli anni Sessanta che verserebbe, stando alle sue osservazioni, in uno stato di sfacelo, sopraffatta dall’angustia urbana, dall’asocialità, dalla discordia e dal feticismo della casa e dell’automobile.

Lo stesso terrificante scenario emerge dal testo *Die gemordete Stadt*⁷¹⁷ (*La città assassinata*) del giornalista ed editore tedesco Wolf Jobst Siedler, pubblicato nel 1964, soltanto un anno prima di quello di Mitscherlich. Il libro di Siedler, illustrato dalle immagini della fotografa Elisabeth Niggemeyer, costituisce una non meno significativa testimonianza di quell’acceso dibattito intorno alle controverse questioni della ricostruzione della città tedesca nel Dopoguerra e della speculazione edilizia. Nel testo si affrontano i molteplici cambiamenti subiti dalle città, ormai divenute irriconoscibili, stravolte, irreversibilmente alterate: l’assetto stradale, la forma dei lampioni, le facciate delle case, le vetrine dei negozi, la drastica riduzione delle aree verdi, dei lussureggianti parchi e giardini che un tempo assicuravano la quiete ai cittadini. Come mostra il vasto apparato iconografico alternato al testo, qualsiasi elemento decorativo delle porte d’ingresso degli edifici, delle scale interne, dei cornicioni delle finestre e persino dei citofoni è soppresso per lasciar spazio a forme lineari, sobrie e standardizzate. I lampioni assumono forme sempre più semplificate, i filari di alberi ai margini delle strade cittadine scompaiono, i portoni d’ingresso delle abitazioni si fanno sempre più anonimi e disadorni, le finestre diventano delle aperture squadrate private di qualsiasi orpello e qua e là sveltano squallidi blocchi di edilizia popolare in cui gli uomini vivono ammassati.

La città degli anni Sessanta, così come è tratteggiata da Mitscherlich e da Siedler, è inospitale, invivibile, opprimente. Ormai priva d’identità e di relazioni sociali, questa realtà è molto prossima a quei “nonluoghi”⁷¹⁸, come li ha chiamati

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁷¹⁷ W.J. Siedler, *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße* (1964), Platz und Baum, Herbig, München/Berlin 1978.

⁷¹⁸ Cfr. M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, tr. it. di

l'antropologo francese Marz Augé nell'omonimo testo del 1992, ovvero quegli spazi che hanno la prerogativa di non essere identitari, relazionali e storici (autostrade, svincoli, aeroporti, grandi centri commerciali, sale d'aspetto), in cui gli individui s'incrociano senza entrare in relazione. Proprio questa realtà urbana, percepita negli anni '60 e '70 come una "città senza qualità"⁷¹⁹, è il soggetto delle fotografie di alcuni dei Nuovi Documentaristi tedeschi, sempre immortalata con sguardo freddo, neutrale, impassibile. La città con la sua architettura⁷²⁰, le strade, i negozi, i chioschi – luoghi quasi sempre deserti come nelle fotografie di Eugène Atget⁷²¹ –, costituiscono quello scenario quotidiano che, per quanto banale e poco allettante, i documentaristi tedeschi intendono registrare e trasmettere alle generazioni future.

1. Chargesheimer: Köln 5 Uhr 30 e Hannover

Il fotografo Karl Heinz Hargesheimer, in arte Chargesheimer, nato nel 1924 a Köln, è uno dei maggiori protagonisti della scena fotografica tedesca a partire dagli anni Cinquanta, definito persino dalla stampa "il più grande fotografo tedesco del

D. Rolland, C. Milani, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della submodernità* (1993), Elèuthera, Milano 2009.

⁷¹⁹ *Die Stadt ohne Eigenschaften* è il titolo di un saggio dell'architetto olandese Rem Koolhaas del 1993, cit. in U. Eskildsen, *Urbanisierung durch Bilder*, in *Wenn Berlin Biarritz wäre...Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang*, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 27.05.–29.07.2001, Steidl, Göttingen 2001, p. 132.

⁷²⁰ L'architettura urbana è uno dei temi prediletti della fotografia documentaria. I numerosi studi dedicati al tema dell'architettura come soggetto della fotografia citano infatti sempre i grandi nomi della tradizione documentaria come Eugène Atget, Marville, Zille, Albert Renger-Patzsch, Werner Mantz, Walker Evans, Berenice Abbott, Bernd e Hilla Becher, i protagonisti americani della *New Topographics*, i fotografi della Scuola di Düsseldorf. Cfr. J. Herschman, C. Robinson, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, The MIT Press, Cambridge (Ma) 1987. Si vedano anche R. Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, Saur, München 1984; R. Sachsse, *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Vieweg, Wiesbaden 1997; *Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur*, a c. di G. Breuer, Henry van de Velde Gesellschaft, Anabas, Frankfurt 1997;

⁷²¹ Le fotografie di Eugène Atget si distinguono quasi sempre per la totale assenza dell'uomo. Quest'ultimo aspetto delle fotografie di Atget porterà il filosofo tedesco Walter Benjamin a paragonarle agli scatti effettuati dalla polizia sul luogo di un delitto, ma soprattutto a rilevarne il senso di vuoto: "Curiosamente quasi tutte queste immagini sono vuote. [...] Tutti questi luoghi non sono solitari, bensì privi di animazione; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi", W. Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 28-29.

Dopoguerra”⁷²². Chargesheimer è stato un artista eclettico, si è cimentato con differenti media e, anche in fotografia, non si è limitato a misurarsi con una sola tendenza, ma ha saputo magistralmente oscillare tra l’indirizzo sperimentale e soggettivo⁷²³ di Otto Steinert e del gruppo di *Fotoform* – senza tuttavia mai prenderne parte – e un approccio più diretto, oggettivo, distaccato al medium fotografico.

Uno dei soggetti che ricorre nelle fotografie di Chargesheimer è la città: le sue vedute cittadine sono pubblicate in fotolibri che non intendono offrire un’immagine turistica, pubblicizzare una determinata realtà urbana o ripercorrerne la storia attraverso i suoi celebri monumenti, bensì confrontarsi con il suo volto attuale, moderno. In alcuni casi, come nei fotolibri della fine degli anni ’50 (*Cologne intime*⁷²⁴, *Unter Krahenbäumen*⁷²⁵, *Berlin*⁷²⁶), Chargesheimer tematizza il colorito locale, la mentalità regionale, gli aspetti tipici del luogo e la vita dei suoi abitanti; in altri casi, invece, si concentra sulla metropoli contemporanea di cui presenta con freddezza gli aspetti più monotoni, standardizzati. A partire dagli anni Sessanta, infatti, “Chargesheimer si allontana dallo *human interest* per la vita cittadina”⁷²⁷ e nei due fotolibri *Köln 5 Uhr 30* e *Hannover*, entrambi pubblicati nel 1970, giunge a eliminare la presenza umana – o a ridurla drasticamente – per lasciar spazio a strade deserte, squallidi edifici, segnali stradali, tombini, parcheggi auto in città che sembrano quasi abbandonate (figg. 52, 52 b).

Köln 5 Uhr 30 registra in modo esemplare una città che appare disabitata, priva di vita. Proprio come Eugène Atget, Chargesheimer fotografa all’alba una città deserta come fosse il “luogo di un delitto”⁷²⁸, ma in base a presupposti completamente differenti: “Atget fotografava perché amava l’antico, Chargesheimer

⁷²² Cit. in B. von Dewitz, *Bohemien aus Köln*, in *Chargesheimer 1924-1971. Bohemien aus Köln*, a c. di von Dewitz B, catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 29.09.2007–06.01.2008, Greven, Köln 2007, p. 9.

⁷²³ Come dimostrano molti dei suoi ritratti degli anni Cinquanta e il suo lavoro come fotografo teatrale. Cfr. K. Stremmel, *Die Maske ist das Gesicht*, *ibidem*, pp. 111-115.

⁷²⁴ Chargesheimer, *Cologne intime*, Greven, Köln 1957.

⁷²⁵ Chargesheimer, *Unter Krahenbäumen. Bilder aus einer Strassen*, Greven, Köln 1958.

⁷²⁶ Chargesheimer, *Berlin. Bilder aus einer großen Stadt*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1959.

⁷²⁷ R. Matz, *Die Stadt, das Buch und die Fotografie. Chargesheimers Rolle in der Entwicklung des fotografischen Stadtbuchs*, in *Chargesheimer 1924-1971. Bohemien aus Köln*, a c. di von Dewitz B, catalogo della mostra, cit., p. 142.

⁷²⁸ Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte all’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 71.

perché odiava il nuovo; Atget conservava, Chargesheimer accusava”⁷²⁹. Chargesheimer, infatti, non è interessato a presentare ciò che resta dell’epoca passata, monumenti e luoghi storici, bensì intende restituire il volto banale e quotidiano della città ricostruita, di cui immortalava scorci così anonimi e impersonali da distinguersi a fatica da quelli di altre città tedesche del Dopoguerra. Come ha amaramente annotato Heinrich Böll nella prefazione al fotolibro, “il nome della città è [diventato] così insignificante come la sua storia”⁷³⁰.

La serie fotografica *Köln 5 Uhr 30*, esposta nell’edizione di Photokina del 1970⁷³¹ con un allestimento monumentale progettato dall’artista stesso, ha suscitato “un effetto sensazionale”⁷³²: i visitatori avevano l’impressione di aggirarsi nella propria città – di cui venivano riproposte 42 immagini notevolmente ingrandite – grazie al pavimento dipinto con strisce pedonali, che accentuava l’effetto illusionistico. La mostra a Photokina è riuscita esemplarmente a dar voce al quesito che Chargesheimer avrebbe voluto rivolgere a ciascuno dei visitatori e ai suoi concittadini: “Questa è la tua Köln: la riconosci?”⁷³³. L’intera serie, composta da 64 fotografie, è stata raccolta in un fotolibro pubblicato in quello stesso anno dalla nota casa editrice DuMont, con un insolito formato di grandi dimensioni e immagini stampate a piena pagina. Nella prefazione si legge quanto segue:

Köln, ore 5:30. Una città senza uomini. Perché essi mancano in questo libro? La loro presenza avrebbe occultato l’intento dell’immagine. Nodi stradali, strade e piazze – ogni giorno sfruttati e animati da migliaia di persone e vetture – sono ridotti al loro scheletro. La macchina fotografica è volutamente vincolata a una distanza focale e a un’altezza del treppiedi sempre uguali. Non per motivi formali. Questo è il tentativo di una maggior oggettività possibile. L’immagine nuda di una città – ambiente e paese d’origine dei suoi abitanti – deve diventare trasparente, per così dire, una radiografia

⁷²⁹ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., pp. 323-324.

⁷³⁰ H. Böll, prefazione a *Köln 5 Uhr 30*, DuMont, Köln 1970, in H. Böll, *Essayistische Schriften und Reden 2 1964-1972*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1979, p. 412.

⁷³¹ Alcune delle desolate immagini cittadine di Chargesheimer sono state ripresentate in occasione della fiera Photokina del 1976 insieme ad alcuni ritratti di grande formato e altri lavori (nella retrospettiva dedicata all’artista presso la Kölner Kunsthalle). Cfr. *Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, a. c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, cit., p. 109.

⁷³² L.F. Gruber, *Chargesheimer – monumental*, in *Köln 1970/1995. 25 Jahre Stadtarchitektur. Fotografie von Chargesheimer und Wolfgang Vollmer*, a. c. di Misselbeck R., Vollmer W., Bachem, Köln 1996, p. 10.

⁷³³ *Ibidem*.

per la diagnosi. La somma e la varietà dei toccanti, singoli destini umani [...] sono otticamente esclusi. Sistemi segnaletici, pilastri, linee, strisce pedonali [...] sostituiscono la vita umana.⁷³⁴

Si tratta di fotografie in rigoroso bianco-nero realizzate da Chargesheimer avvalendosi di uno stile preciso, diretto, neutro, impassibile per documentare fedelmente la realtà urbana che egli vede ogni giorno. Con *Köln 5 Uhr 30* Chargesheimer, recuperando le parole di Leo Fritz Gruber, “ha trovato l’autentica missione della fotografia come documento della realtà”⁷³⁵. Sfogliando le pagine del volume, si ha una generale impressione di monotonia: nessuna variazione nei soggetti, nessuna presenza umana, le immagini hanno sempre la stessa prospettiva e lo stesso taglio. Le fotografie, infatti, non dovevano registrare nulla di insolito o di bizzarro, ma dovevano semplicemente ritrarre una città diventata mediocre. Sono fotografati luoghi davanti ai quali si passa quotidianamente con indifferenza, che non catturano l’attenzione perché sono assolutamente banali, ordinari, privi di qualsiasi tratto identitario. Köln non è più la città in cui Chargesheimer è nato e cresciuto e nemmeno la città che è nei ricordi di Heinrich Böll, che amaramente confessa: “vivo in questa città, ci sono nato; mi si chiedesse se è la mia città natale, non saprei dare risposta”⁷³⁶. La metropoli sul Reno è stata così alterata dagli interventi dell’uomo – destino che, del resto, accomuna molte città tedesche dell’epoca –, da non essere più riconoscibile, da essere persino diventata un ambiente ostile, inospitale. Il concetto di inospitalità della città discusso da Mitscherlich sembra perciò trovare in queste immagini la sua perfetta traduzione visiva: *Köln 5 Uhr 30* doveva infatti testimoniare tutto lo squallore e la ripugnanza estetica delle soluzioni architettoniche degli anni ’50 e ’60, i cosiddetti “Bausünden”⁷³⁷, i peccati architettonici che hanno irreversibilmente modificato il volto delle città e le hanno rese luoghi invivibili. Queste città sembrano ormai fatte

⁷³⁴ Chargesheimer: *Köln 5 Uhr 30*, in *Photokina 1970. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, cit., p. 18.

⁷³⁵ L.F. Gruber, *Chargesheimer – monumental*, cit., p. 9.

⁷³⁶ H. Böll, prefazione a *Köln 5 Uhr 30*, cit., in H. Böll, *Essayistische Schriften und Reden 2 1964-1972*, cit., p. 413.

⁷³⁷ *Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, a. c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, cit., p. 109.

su misura “per le auto e per gli automobilisti”⁷³⁸, pullulano di cartelli stradali, strisce pedonali, semafori, parcheggi, e sono diventate caotiche, assordanti, sovraffollate: in una parola, inabitabili. *Köln 5 Uhr 30* deve dunque essere intesa come un’exasperata reazione al drastico cambiamento subito dalla città, che viene qui presentata come un “grigio, complesso conglomerato di strutture e linee, di blocchi e superfici vuote: [...] tutto dimostra un punto di vista sobrio e drastico su Köln, una posizione ostinata e spietata”⁷³⁹. Non è assolutamente un caso che, una volta pubblicato, il libro non abbia riscosso successo, perché metteva i cittadini di fronte alla perdita di identità della propria città e ai risultati fallimentari di una ricostruzione frettolosa e mal pianificata.

Altrettanto deprimente è lo scenario che si ritrova nel fotolibro *Hannover*, pubblicato nel 1970, proprio come *Köln 5 Uhr 30*, un anno prima della scomparsa dell’artista, che si toglierà la vita nel 1971. La radicalità estetica dell’opera ricorda molto quella della serie dedicata alla città di Köln, con la quale condivide la brutale schiettezza nella rappresentazione e il senso di monotonia e grigiore cittadino che viene evocato. “Questo volume illustrato non vuole lusingare”⁷⁴⁰, scrive Georg Ramseger nella prefazione, ma “vuole dimostrare”⁷⁴¹: “le città perdono il loro volto; [...] [e] il risultato può essere [...] un deserto antiumano di pietra”⁷⁴². Sebbene in *Hannover* Chargesheimer non abbia del tutto ommesso monumenti e luoghi turistici – così come, invece, aveva fatto con la città di Köln –, questi entrano nell’immagine in modo anomalo, spiazzante: attraverso punti di vista estremi, inquadrature dall’alto o dal basso, questi spuntano ai margini dell’immagine, nella metà inferiore o superiore, e vengono mostrati come elementi qualunque nel miscuglio di cemento, ringhiere arrugginite, cavi metallici, escavatrici e cantieri. Così facendo, Chargesheimer restituisce un ritratto non convenzionale di Hannover, ben lontano dalle tipiche immagini da cartolina: la celebre Colonna di Waterloo o gli altrettanto noti Dube-Brunnen e Leineschloss appaiono qui come elementi insignificanti,

⁷³⁸ H. Böll, prefazione a *Köln 5 Uhr 30*, cit., in H. Böll, *Essayistische Schriften und Reden 2 1964-1972*, cit., p. 412.

⁷³⁹ W. Vollmer, *Köln 5 Uhr 30. Ein Erfahrungsbericht*, in *Chargesheimer 1924-1971. Bohemien aus Köln*, a c. di von Dewitz B, catalogo della mostra, cit., p. 313.

⁷⁴⁰ G. Ramseger, Chargesheimer, *Hannover*, Fackelträger, Hannover 1970, p. 5.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 10, 15.

tagliati dai bordi dell'immagine per dirottare l'attenzione sui recenti lavori in corso o su una nuova strada a tre corsie. Se anche qui, come in *Köln 5 Uhr 30*, la presenza umana è omessa, le automobili si trovano ovunque, quasi fossero dei surrogati dell'uomo e, come si scriverà nel testo introduttivo al fotolibro, “ogni nuova auto è un'infrazione contro la dignità umana e un documento del fallimento morale dei suoi ingegneri e fabbricanti, finché agita il suo rifiuto nei nostri polmoni”⁷⁴³. Tutto ciò, unito alla furia costruttiva degli anni Sessanta e Settanta, ha prodotto una “triste serialità”⁷⁴⁴ nelle città, caratterizzate, tanto nel centro quanto in periferia, da forme squadrate, standardizzate, asettiche.

La stessa squallida atmosfera incombe sulla serie fotografica *Eine Stadt: Essen*⁷⁴⁵ dell'artista tedesco Hans-Peter Feldmann, esposta al Folkwang Museum di Essen e pubblicata in forma di fotolibro nel 1977 (fig. 53). L'artista fissa in 320 immagini, scattate nell'arco di tempo di sei settimane, “il ritratto anonimo”⁷⁴⁶ della città di Essen che appare disabitata, esteticamente sgradevole e avvolta in un opprimente grigiore⁷⁴⁷. Considerate singolarmente, estrapolate dalla serie, le fotografie sono totalmente insignificanti, noiose, dominate da squallidi edifici, strade vuote, fermate del tram e automobili.

Un quadro del tutto analogo è quello presentato nel 1982 dal documentarista tedesco Reinhold Ludwig Hilgering nel fotolibro *Stadtansicht: Würzburg*. Non deve sorprendere il fatto che le fotografie siano introdotte nel volume da un breve saggio intitolato *Einführung in eine ganz gewöhnliche Situation, genannt Würzburg* (*Introduzione a una situazione del tutto ordinaria chiamata Würzburg*), in cui l'architetto Klaus-Jürgen Sembach constata con rassegnazione: “l'esempio di Würzburg sta per molte, se non per tutte, le città; un'eccezione, in realtà, non c'è più”. Le 58 fotografie di Hilgering, infatti, raffigurano piazze, strade, edifici, lo

⁷⁴³ Ramseger G., Chargesheimer, *Hannover*, Fackelträger, Hannover 1970, p. 7.

⁷⁴⁴ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 335.

⁷⁴⁵ Hans-Peter Feldmann. *Eine Stadt: Essen*, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 18.03.–24.04.1977, Museum Folkwang, Essen 1977.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁴⁷ *Ruhrblicke. Ein fotografieprojekt der Sparkasse-Finanzgruppe*, a c. di Weski T., Kramer H., catalogo della mostra, cit., p. 64.

spazio vitale ordinario di una città che in nulla si distingue da Essen, Köln o Hannover, divenute ormai realtà urbane intercambiabili.

Ad attestare, invece, l'influenza che il fotolibro di Chargesheimer *Köln 5 Uhr 30* esercita ancora oggi, si devono senz'altro citare gli scatti del fotografo tedesco Wolfgang Vollmer realizzati nel 1995 e confluiti nella serie *Chargesheimer – Köln 5 Uhr 30 Revisited*. Alla stessa ora del mattino, negli stessi luoghi fotografati da Chargesheimer, adottando lo stesso punto di vista e la stessa distanza focale, Vollmer registra la città di Köln venticinque anni dopo: sorprendentemente quasi nulla è cambiato. I fallimenti architettonici degli anni '60 e '70 sono ancora sotto gli occhi di tutti e il senso di monotonia, squallore e mancanza d'identità della città sopravvivono ancora oggi.

2. Tata Ronkholz: *Trinkhallen*

Tra i primi studenti del corso di fotografia tenuto da Bernd Becher all'Accademia di Düsseldorf – dove Becher ricopre l'incarico di professore dal 1976 – figura la fotografa tedesca Tata Ronkholz (Roswitha Tölle), nata a Krefeld nel 1940⁷⁴⁸. Dopo un tirocinio come falegname (1959-1961) e dopo gli studi in architettura e architettura d'interni all'Accademia d'arte di Krefeld tra 1960 e 1964, la Ronkholz intraprende la carriera di designer per la ditta di mobili *habit*, attività alla quale si dedicherà tra 1966 e 1977. Proprio quell'anno, Tata Ronkholz fa la conoscenza di Bernd Becher grazie al marito Coco Ronkholz, che aveva curato un catalogo dell'artista. Forse anche sulla scia di questo incontro, la Ronkholz decide di iscriversi alla Staatliche Kunstakademie Düsseldorf nell'anno accademico 1977/1978 e, nel 1978, entra nella classe del Prof. Bernd Becher, dove resterà fino al 1985⁷⁴⁹. Proprio l'ingresso nella classe dell'ormai celebre e stimato artista

⁷⁴⁸ Gran parte delle informazioni bibliografiche relative a Tata Ronkholz, a causa della carenza di materiale bibliografico sull'artista, ci sono state gentilmente fornite da Anne Ganteführer-Trier, che qui ringraziamo, responsabile del "Tata Ronkholz Nachlass" custodito presso la casa d'asta Van Ham di Köln.

⁷⁴⁹ Tata Ronkholz si dedicherà alla fotografia soltanto in questi otto anni. A differenza dei propri colleghi dell'Accademia di Düsseldorf, infatti, non potendo vivere di fotografia, smetterà di fotografare e lavorerà in una agenzia fotografica dal 1985 al 1995. Nel 1997 si toglierà la vita.

tedesco segna gli esordi del suo lavoro con il medium fotografico: al 1978, infatti, risalgono le prime fotografie di chioschi e l'inizio della documentazione dell'area portuale di Düsseldorf che a breve avrebbe dovuto subire una serie di cambiamenti per lasciar spazio ai nuovi edifici della dieta regionale. Le fotografie del porto di Düsseldorf, realizzate da Tata Ronkholz in collaborazione con il collega Thomas Struth, saranno esposte nel 1981 nella mostra *Rheinhafen Düsseldorf*⁷⁵⁰ presso lo Stadtmuseum di Düsseldorf e confluiranno nella pubblicazione *Düsseldorf. Stadt und Hafen*⁷⁵¹ del 1988. Anche i suoi primi cancelli d'industrie (*Industrietore*)⁷⁵² (fig. 54) risalgono al 1978; un soggetto che affascinava molto Tata Ronkholz e che fotografava esclusivamente d'inverno per evitare che le chiome degli alberi ne celassero la struttura:

Con recinzioni, inferriate e cancelli si può impedire l'accesso alla zona dell'industria, ma non lo sguardo. Il recinto sbarra, tuttavia si vede il mondo dietro. Lo sguardo scorre attraverso l'inferriata e poi ricade sulla superficie. [...] Nei dintorni di un cancello d'industria un albero frondoso sembra come una macchia nera. Riuscivo a fotografare gli ingressi solo d'inverno. Dovevo pensare a un tema estivo.⁷⁵³

Il 'tema estivo' al quale Tata Ronkholz inizia a dedicarsi a partire dal 1978 sono le cosiddette *Trinkhallen*⁷⁵⁴ (fig. 55), ovvero i chioschi, i piccoli esercizi commerciali adibiti alla vendita di bevande alcoliche e analcoliche, quotidiani, riviste illustrate, tabacchi. "I chioschi sono una parte autentica del territorio della Ruhr"⁷⁵⁵, "un fenomeno culturale"⁷⁵⁶, annota lo studioso tedesco Dietmar Osses nel

⁷⁵⁰ *Rheinhafen Düsseldorf. Tata Ronkholz und Thomas Struth*, Stadtmuseum Düsseldorf, 20.05.–08.06.1981, Stadtmuseum Düsseldorf 1981. Alcune fotografie di questa serie erano state anche pubblicate l'anno precedente nel numero della rivista "Kunstforum International" dedicato alla fotografia documentaria. Cfr. *Dokumentarfotografie*, "Kunstforum International", n. 41, 1980, cit., pp. 140-145.

⁷⁵¹ *Düsseldorf. Stadt und Hafen*, a c. di Städtische Häfen Düsseldorf, Düsseldorf 1988.

⁷⁵² Alcune fotografie di cancelli d'industrie, scattate da Tata Ronkholz tra 1977 e 1982, sono esposte nella mostra tenuta a Düsseldorf nel 1985; mostra che presenta quindici fotografi, tra i quali Bernd e Hilla Becher, che concepiscono la fotografia in direzione artistica. Cfr. *Fotokunst aus Nordrhein-Westfalen. Die Fotografie als Mittel der Kunst. Fünfzehn zeitgenössische Beispiele*, a c. di Nordrhein-Westfalen/Kulturministerium, Kultur NRW, Düsseldorf 1985, pp. 71-72.

⁷⁵³ Tata Ronkholz citata in H. Meister, *Fotografie in Düsseldorf. Die Szene im Profil*, Schwann im Patmos Verlag, Düsseldorf 1991, p. 193.

⁷⁵⁴ Altre denominazioni, a seconda delle aree, sono *Wasserhäuschen* (Francoforte e dintorni), *Spätverkauf* o *Späti* (Berlino), *Kiosk* (Germania meridionale e Svizzera), *Bude* (regione della Ruhr), *Büchchen* (Düsseldorf e Köln).

⁷⁵⁵ D. Osses, *Von der Seltersbude zum Telefonshop. Eine kleine Geschichte der Trinkhallen im Ruhrgebiet*, in

testo *Die Bude*, finalizzato a ripercorrere la storia delle *Trinkhallen*. Stando a quanto afferma Osses, le *Trinkhallen* nel *Ruhrgebiet* sarebbero circa 18000, una quantità che non trova confronto in nessuna altra area tedesca. L'origine dei chioschi tedeschi risalirebbe alla fase di massimo sviluppo dell'industrializzazione: a metà del XIX secolo nascono i primi chioschi adibiti alla vendita di acqua minerale⁷⁵⁷ nelle città industriali di Barmen, Aachen e Düsseldorf. Gradualmente, i chioschi iniziano ad aumentare nelle città industriali nel territorio della Ruhr e si presta sempre maggior attenzione alla forma esterna di queste piccole botteghe. Queste seguono il modello dei padiglioni nei giardini della nobiltà, perlopiù di forma quadrangolare o ottagonale, con i lati aperti e dotati di abbondanti elementi decorativi⁷⁵⁸: assumendo tale forma, i chioschi diventano così elementi gradevoli e di abbellimento nelle piazze cittadine.

Il vero e proprio *boom* delle *Trinkhallen* si registra alla fine del XIX secolo, anche sulla scia di un ordinamento del 1869 finalizzato a sostenere la diffusione di questi esercizi commerciali che, a partire da quel momento, potevano somministrare caffè, tè e acqua minerale⁷⁵⁹. Persino le miniere e le grandi imprese industriali della regione iniziano a dotarsi di propri chioschi. Alla fine dell'800 le *Trinkhallen* si trovano quasi ovunque: luoghi di lavoro, stazioni, piazze, agli angoli delle strade, ed estendono il ventaglio dei prodotti in vendita anche alle riviste. Nel primo dopoguerra e, in misura maggiore, nel Secondo dopoguerra, sono generalmente vedove e invalidi di guerra a gestire i chioschi: “la posizione sociale ha giocato, negli anni dopo il secondo conflitto mondiale, un ruolo importante nelle concessioni”⁷⁶⁰. Gli anni '50 segnano un nuovo *boom*: i chioschi raggiungono il punto massimo di diffusione, implementano la gamma dei prodotti in vendita (bibite, riviste illustrate, giornali, sigarette e dolci) e, grazie a una nuova legge finalizzata alla regolamentazione degli orari di chiusura degli esercizi commerciali,

Osses D., *Die Bude. Trinkhallen im Ruhrgebiet*, Klartext, Essen 2009, p. 120.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 126.

⁷⁵⁷ La vendita dell'acqua minerale doveva arginare il fenomeno dilagante dell'abuso di alcol e alcolismo tra i lavoratori che, durante le pause, erano soliti consumare vino o birra. Cfr. *ibidem*.

⁷⁵⁸ La forma disegnata dall'architetto berlinese Martin Gropius nel 1859 diventa presto un modello internazionale per i chioschi di Paris, Frankfurt, Hamburg, Bremen, Aachen e dell'intera regione della Ruhr. Cfr. *ibidem*, p. 121.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, pp. 123-124.

ai chioschi è concesso di restare aperti oltre gli orari consentiti ai negozi tradizionali⁷⁶¹, diventando così anche usuali punti d'incontro per chi abitava nelle vicinanze⁷⁶². Con la fine degli anni '50, tuttavia, si fa strada un processo di declino e diminuzione delle *Trinkhallen*. Con la crisi dell'industria pesante nel territorio della Ruhr nel 1958, moltissimi uomini perdono il posto di lavoro e i chioschi vedono svanire una grossa parte della propria clientela, trovandosi costretti a chiudere. Inizia così a delinarsi quella minaccia di scomparsa dei chioschi che Tata Ronkholz avvertirà con forza alla fine degli anni '70.

Tata Ronkholz fotografa numerosissime varianti di *Trinkhallen* nell'area della Ruhr (soprattutto nelle città di Düsseldorf, Bochum e Köln), dando vita a una documentazione seriale, una vera e propria tipologia dei chioschi tedeschi, immortalati fino al 1984 (è qui interessante rimandare ad alcune fotografie di esercizi commerciali scattate da Walker Evans negli anni '30, fig. 35). Le *Trinkhallen* diventano così per Tata Ronkholz ciò che gli edifici industriali erano stati per i Becher e ciò che erano diventati, in quegli anni, le strade cittadine per Thomas Struth, gli interni nella Schwarzwald per Thomas Ruff e la vita quotidiana dei turchi in Germania per Candida Höfer, vale a dire un soggetto sul quale tornare di continuo, fotografato ossessivamente e fonte inesauribile di stimoli:

La mia fotografia mette a confronto situazioni architettoniche del volto di una città che sono individuali, vitali punti di comunicazione, con le forme architettoniche consuete, disumane, asocialmente stereotipate. Gli oggetti da me selezionati sono, per esempio, chioschi, tavole calde, piccole botteghe di diversi tipi ecc. che, in contrasto con l'architettura ufficiale delle botteghe, sono spesso documentate spregiativamente con il concetto-*slang* di 'Bude'.⁷⁶³

I chioschi sono fotografati da Tata Ronkholz sempre in rigoroso bianco-nero, frontalmente, all'altezza degli occhi, senza alcuna presenza umana, mettendone in evidenza l'insegna, le marche di birra e i nomi dei giornali, dai quali si può dedurre

⁷⁶¹ Oggi i chioschi sono aperti 24 ore su 24 in quasi tutte le regioni tedesche.

⁷⁶² D. Osses, *Von der Seltersbude zum Telefonshop. Eine kleine Geschichte der Trinkhallen im Ruhrgebiet*, cit., pp. 124-125.

⁷⁶³ *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 102.

l'ubicazione di ciascuna bottega. Proprio come le fotografie degli altri documentaristi tedeschi analizzati in questo nostro studio, si tratta di immagini disadorne, sobrie, che cercano di testimoniare in modo diretto, preciso, dettagliato, fedele, una porzione della realtà quotidiana, avvalendosi sempre della stessa inquadratura e facendo ricorso all'anonimato come principio stilistico. Questa frenetica ricerca di obiettività e neutralità convive tuttavia con il desiderio, da parte di ognuno di questi "fotografi-autori"⁷⁶⁴, di lasciar affiorare la propria posizione, il proprio punto di vista nei confronti del brano di realtà immortalato, come dichiara Tata Ronkholz interrogata da Klaus Honnef:

Decisivo per il mio lavoro è l'incontro quotidiano con il mio ambiente, che sublimo artisticamente attraverso la mia fotografia. La macchina fotografica per me è un sostegno anonimo, in questo contesto, con il quale posso registrare precisamente ciò che mi appare come necessità artistica. Considerazioni formali non m'interessano e non sono nemmeno alla ricerca di un bel motivo. Il soggetto mi è trasmesso dalla mia motivazione a fare una certa forma di dichiarazione.⁷⁶⁵

Anche in altre occasioni, Tata Ronkholz ribadirà questo suo interesse per gli aspetti più anonimi e quotidiani della realtà urbana, inizialmente senza alcun intento di fornire una nostalgica testimonianza di qualcosa che è minacciato di scomparire. La fotografa è interessata esclusivamente al suo oggetto, i chioschi, e bandisce qualsiasi concessione formale:

Il punto di partenza per me non è stata la nostalgia, bensì l'attualità delle cose che accadevano nella zona inferiore dell'architettura-conigliera. Per me non era né questione di un aspetto sociale, né di design, ma mi sentivo attirata dalla quotidianità. Volevo mostrare i chioschi all'angolo in tutta la loro amabilità.⁷⁶⁶

Soltanto con il passare del tempo, inizia invece a farsi strada nell'artista il senso

⁷⁶⁴ Cfr. K. Honnef, *Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer Ansicht über die Fotografie*, cit., pp. 8-32.

⁷⁶⁵ *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, a c. di Lippert W., Schaden C., catalogo della mostra, cit., p. 49.

⁷⁶⁶ Tata Ronkholz citata in H. Meister, *Fotografie in Düsseldorf. Die Szene im Profil*, cit., p. 193.

di nostalgia, il timore di dover assistere all'estinzione delle *Trinkhallen* e l'esigenza di dar vita a una sorta di inventario dei chioschi tedeschi sparsi sul territorio della Ruhr. "Ho voluto fissare prima che tutto fosse demolito e scomparso"⁷⁶⁷, confessa Tata Ronkholz in merito al proprio lavoro di documentazione del porto di Düsseldorf e delle *Trinkhallen*. Le fotografie di chioschi diventano perciò oggi validi documenti dell'architettura urbana di fine anni Settanta. Esse non si limitano a presentare soltanto il singolo chiosco, ma includono anche l'ambiente circostante, parte degli edifici adiacenti (spesso i chioschi si trovano al piano inferiore di abitazioni), dimostrando, così come Klaus Honnef ha scritto in un articolo apparso su "Kunstforum International" nel 1979, "un pezzo di storia"⁷⁶⁸:

Tracce della storia umana, delle imprese umane si riflettono direttamente nelle immagini disadorne di Tata Ronkholz, senza che gli uomini ci siano. Tuttavia, ogni dettaglio allude alla sua presenza. [...] La collezione della fotografa abbozza una precisa epoca che passa, che è già Passato, di un Presente passato; un'epoca che tuttavia è stata la nostra epoca.⁷⁶⁹

Le fotografie di chioschi di Tata Ronkholz, purtroppo in gran parte perdute, sono custodite oggi, insieme all'intero lascito dell'artista (che annovera più di 2000 opere tra copie e negativi, e parte della sua corrispondenza), presso la casa d'asta Van Ham di Köln. Sono ancora oggi conservati i tre libri d'archivio⁷⁷⁰, piccoli quaderni in formato A6, che Tata Ronkholz presumibilmente aveva sempre con sé durante la realizzazione delle sue fotografie (D.A. 12). I tre quaderni sono d'importanza fondamentale per ricostruire le sue principali serie fotografiche, soprattutto in assenza oggi del materiale, andato in parte perduto. Tata Ronkholz ha infatti annotato, su ciascun quaderno, le informazioni relative alle serie delle *Trinkhallen*, *Industritore* e *Schaufenster* (vetrine di negozi): a ogni motivo è assegnato un numero progressivo, sotto il quale l'artista ha scritto il titolo, il mese e l'anno di ciascuna fotografia. Il numero d'archiviazione è stato poi trascritto anche sulle buste

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁷⁶⁸ K. Honnef, *Tata Ronkholz*, "Kunstforum International", n. 32, 1979, p. 116.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ Fondo Tata Ronkholz, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

dei negativi e sul lato posteriore di ogni fotografia, consentendo, in tal modo, di associare le immagini alle informazioni contenute nei quaderni. Ciò ci permette oggi di orientarci nel corpus di opere di un'artista prematuramente scomparsa e ben poco conosciuta.

3. Michael Schmidt: *Berlin-Wedding (Stadtlandschaft)*

Un caso esemplare di fotografia come testimonianza della realtà urbana tedesca degli anni Sessanta e Settanta è rappresentato da Michael Schmidt, nato nella Berlino Ovest nel 1945. Schmidt inizia a cimentarsi con il medium fotografico come autodidatta a metà degli anni Sessanta e, negli anni successivi, si occupa sempre più intensivamente di fotografia, sino a ottenere, nel 1969, un incarico di insegnamento all'università di Kreuzberg⁷⁷¹ (quartiere di Berlino). Nel 1970 Schmidt è direttore del seminario "Kreative Photographie"⁷⁷² all'università di Kreuzberg e Neukölln, e nel 1975 l'artista comincia a predisporre la fondazione della *Werkstatt für Photographie* (Officina per la fotografia), che inaugurerà nel 1976 presso l'università di Kreuzberg e sarà diretta da Schmidt stesso⁷⁷³. La *Werkstatt* di Schmidt diventerà un'istituzione di primaria importanza e costituirà, in quegli anni, un'alternativa ai tradizionali luoghi di formazione per i fotografi grazie al suo interesse per i grandi classici della fotografia europea e per l'avanguardia americana.

L'opera fotografica di Michael Schmidt, sin dal 1965, è interamente incentrata su un unico soggetto: la città di Berlino, che l'artista documenta nei suoi risvolti più quotidiani e banali. Schmidt esplora soprattutto gli spazi pubblici, le strade, le piazze, i cortili, gli edifici berlinesi e, come si vedrà nella sezione dedicata alla documentazione dell'uomo tedesco, gli abitanti di Berlino. I suoi primi lavori confluiscono nel libro *Berlin Kreuzberg*, pubblicato nel 1973 – e ripubblicato l'anno

⁷⁷¹ M. Schmidt, *Vorstellung meiner fotografischen Arbeit*, in *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum?*, a c. di Kiffel E., cit., pp. 23-28.

⁷⁷² Michael Schmidt, "Camera", n. 3, marzo 1979, p. 11.

⁷⁷³ Cfr. *Michael Schmidt und Schüler*, catalogo della mostra, Werkstatt für Photographie der VHS Kreuzberg, Berlin, 21.01.–22.02.1980, Volkshochschule Berlin-Kreuzberg, 1980.

successivo –, subito accolto come primo tentativo di “rappresentare un quartiere tradizionale di Berlino apertamente e senza fronzoli”⁷⁷⁴. Il suo primo libro, tuttavia, stando alle parole della storica della fotografia Ute Eskildsen, “è ancora chiaramente influenzato dal processo di apprendimento fotografico-visivo [...]; l’insieme delle 113 fotografie risulta da un miscuglio di illustrazioni atmosferiche, in parte pittoresche, fotografie oggettive [...] e frammenti di situazioni”⁷⁷⁵. La problematica sociale (la perdita del volto della città, la sua inospitalità, la grigia monotonia del suo cemento), che emerge sin dai primi lavori di Schmidt, diventa, con il passare degli anni, il pretesto e lo stimolo per l’artista per manifestare una presa di posizione, un punto di vista personale, proprio come si riscontra nel lavoro degli altri documentaristi tedeschi analizzati in questo studio.

Nel 1975 si delinea un nuovo orientamento nell’opera di Schmidt, al quale contribuiranno anche i contatti maturati con fotografi come Heinrich Riebesehl e Wilhelm Schürmann a partire dal 1976 – non appena Schmidt diventa membro della Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL) –, che favoriranno l’impegno di Schmidt nei confronti di un tipo di fotografia emancipata da incarichi e commissioni; quella fotografia che Honnef, di lì a pochi anni, avrebbe definito ‘d’autore’.

Pienamente rappresentativo di questo nuovo indirizzo nel lavoro di Michael Schmidt è il volume illustrato *Berlin-Wedding*, che raccoglie fotografie scattate dal 1976. Il libro viene pubblicato nel 1978 e suddiviso nei capitoli *Stadtlandschaft* (paesaggio urbano), composto da 31 fotografie, e *Menschen* (uomini)⁷⁷⁶, comprendente 28 fotografie. Per quanto concerne il primo capitolo, che è qui oggetto del nostro interesse, si tratta di una sequenza d’immagini di case, edifici, strade (fig. 56), che il fotografo, munito di una fotocamera di grande formato, registra dettagliatamente, documentando la vita quotidiana a Berlino e portando soprattutto l’attenzione sulla sua architettura standardizzata, sulla perdita d’identità

⁷⁷⁴ F. Voss, prefazione a M. Schmidt, *Berlin Kreuzberg*, Berlin 1974, cit. in U. Eskildsen, *In leidenschaftlichem Widerstreit zwischen Abbild und Darstellung*, in *Michael Schmidt. Fotografien seit 1965*, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 09.04.–28.05.1995, Museum Folkwang, Essen 1995, p. 6.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ Cfr. *infra*, Parte seconda, IV.4.

di questa città; destino, questo, condiviso da molte altre città tedesche nel Secondo dopoguerra. Le fotografie di Schmidt – effettuate prevalentemente la domenica, la mattina presto, per evitare il traffico cittadino – mostrano una Berlino sovrastata da un uniforme cielo grigio, senza alcuna presenza umana, affollata da anonime strutture architettoniche e cartelli segnaletici. In quegli anni, la fotografia dei nuovi documentaristi americani, in particolare i protagonisti della *New Topographics* come Stephen Shore, Robert Adams o Lewis Baltz, sembra essere stata un punto di riferimento per il suo lavoro, come dimostrerà, del resto, la frequente presenza di questi artisti – tramite lezioni, mostre e seminari – alla *Werkstatt für Photographie* alla fine degli anni '70.

Quello che restituisce Michael Schmidt in *Berlin-Wedding* è il volto di una città che in nulla si distingue dalle altre città tedesche di quegli anni. La Berlino di Schmidt potrebbe essere facilmente confusa con contesti urbani differenti ma apparentemente molto simili, come la Köln di Chargesheimer, la Dortmund di Schürmann o la Würzburg di Hilgering. Schmidt immortala infatti Berlino da punti di vista comuni, non ne mostra i tratti caratteristici, storicamente connotati: “una città come esempio”⁷⁷⁷, l’ha definita Heinz Ohff nell’introduzione al volume di Schmidt *Berlin, Stadtlandschaft und Menschen* (1978). Proprio come gli altri documentaristi tedeschi di quegli anni, Schmidt non intende offrire l’immagine lusinghiera, idilliaca della città millantata dalle cartoline, e nemmeno ritrarre monumenti e luoghi d’interesse che attraggono i turisti, bensì il volto più banale e quotidiano, “un nudo di Berlino o persino un suo scheletro”⁷⁷⁸. Benché ogni immagine sia assolutamente ordinaria, nessuno scorcio che compare in *Berlin-Wedding* è stato però scelto in modo arbitrario, bensì sulla base di un principio di coerenza generale. Ciascuna immagine doveva, cioè, adattarsi perfettamente al quadro generale che Schmidt intendeva restituire del quartiere berlinese: anonimo, standardizzato, cementificato, desolato, distrutto dalla guerra e quasi interamente ricostruito. Ciò che resta delle vecchie case e delle loro antiche facciate è stato

⁷⁷⁷ H. Ohff, *Berlin – Stadtlandschaft*, in *Michael Schmidt Berlin. Stadtlandschaft und Menschen*, Stapp, Berlin 1978, p. 15.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 9.

riparato con il cemento, dando vita a una sorta di “*collage*”⁷⁷⁹, a un “*assemblage* di passato e presente”⁷⁸⁰.

Schmidt documenta Berlino preferibilmente in primavera o in autunno, quando gli alberi non sono coperti di foglie e non impediscono di vedere le facciate degli edifici. L’artista si avvale di uno stile assolutamente sobrio, diretto, preciso, attento al più minuscolo dettaglio, tanto che, nel testo introduttivo al volume, Heinz Ohff arriverà a commentare: “Schmidt è ossessionato dal dettaglio, e anche ciò appartiene alla sua documentarietà”⁷⁸¹. Le sue immagini diventano “leggibili come una pagina di un libro, riga per riga”⁷⁸²: non c’è insegna, cartello segnaletico, targhetta con il nome della via o manifesto pubblicitario che non sia leggibile e registrato scrupolosamente. Non è un caso che Ohff paragoni l’estrema nitidezza e precisione delle immagini di Schmidt “alla *Neue Sachlichkeit*, alla pittura di Otto Dix e alla fotografia di Renger-Patzsch”⁷⁸³. Questo modo di procedere così puntiglioso e attento al dettaglio si riflette nelle stesse dichiarazioni del fotografo apparse nel numero di “Camera” di marzo del 1979:

La fotografia è stata inventata affinché la realtà si lasci rappresentare precisa fino all’ultimo dettaglio. Nessun altro medium – eccetto i media che si basano sull’invenzione della fotografia e sulla sua tecnica (per esempio film e televisione) – riesce, dal punto di vista del processo tecnico, a documentare la realtà così com’è. Sotto questo punto di vista considero la fotografia. Questa è per me il mezzo più adeguato per rappresentare il nostro tempo come documento, in modo attendibile.⁷⁸⁴

In questa ricerca di oggettività e attendibilità, la messa a punto di soluzioni stilistiche volte a conferire neutralità all’immagine, a celare la presenza del suo autore, gioca un ruolo di primaria importanza. La scelta di fotografare in bianco e nero e di ricorrere a una luce diffusa sono due di queste soluzioni, come evidenzia Schmidt nel 1979:

⁷⁷⁹ H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, in M. Schmidt, *Berlin-Wedding*, Nagel, Berlin 1978, p. 16.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ Michael Schmidt. *Gedanken zu meiner Arbeitsweise*, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 4.

Preferisco la fotografia in bianco e nero perché, all'interno del medium, garantisce un "massimo grado di neutralità" sull'osservatore. Essa neutralizza e riduce l'ambiente a colori a una scala sfumata di grigi ed esclude con ciò nell'osservatore un modo di vedere individuale dal punto di vista del colore e del gusto. Ciò ha come conseguenza il fatto che l'osservatore, da un punto di vista neutrale al di fuori della sua esperienza cromatica soggettiva, possa farsi da solo un'immagine mentale oggettiva della fotografia. Egli non è distratto emozionalmente. Per garantire il massimo grado di obiettività e per mostrare le mie fotografie credibilmente e veramente come documenti (fatti), prediligo una luce diffusa (neutrale), vale a dire una fotografia senza ombre evidenti. L'osservatore deve lasciar agire da sé la cosa raffigurata, senza essere distratto dalle ombre o da altre suggestioni.⁷⁸⁵

Michael Schmidt si prefigge perciò di fornire dei validi documenti, delle testimonianze del proprio tempo e dell'ambiente in cui vive, senza lasciare che la propria presenza interferisca con le immagini, che devono quindi apparire neutrali, oggettive, dirette. Schmidt stesso, del resto, si trova a confessare: "mi sottometto completamente alle cose fotografate [...]; considero la fotografia come la registrazione dell'ambiente"⁷⁸⁶. Schmidt registra nelle sue fotografie di Berlino il volto di una città senza qualità e in continua metamorfosi. Ogni singolo elemento della città, le sue strade, i marciapiedi, i lampioni, le piazze, le facciate delle case, i chioschi, i cantieri, le *réclames*, le fermate del tram, le auto, tutto "è meticolosamente archiviato da questi documenti visivi"⁷⁸⁷ e ci mette di fronte a un unico fatto: "niente si trasforma più rapidamente delle città"⁷⁸⁸.

4. Wilhelm Schürmann: *Bilder aus meiner Straße*

"Accanto a Bernd e Hilla Becher, l'oggi trentunenne fotografo Wilhelm Schürmann appartiene ai pochi fotografi che lavorano principalmente 'in modo

⁷⁸⁵ *Ibidem.*

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pp. 4, 11.

⁷⁸⁷ H. Ohff, *Berlin – Stadtlandschaft*, cit., p. 14.

⁷⁸⁸ H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, cit., p. 17.

documentario' in Germania"⁷⁸⁹. Così scrive sulla rivista "Fotografie", nel 1978, lo studioso tedesco Jörg Krichbaum in merito a uno dei maggiori documentaristi tedeschi contemporanei. Wilhelm Schürmann nasce nel 1946 a Dortmund. Dal 1966 al 1971, Schürmann studia chimica ad Aachen, per poi dedicarsi alla professione di fotografo indipendente a partire dal 1971 e, dall'anno successivo, a quella di docente di fotografia all'università di Aachen⁷⁹⁰. Nel 1973 egli fonda la galleria Lichttropfen (dal 1976 Galerie Schürmann & Kicken), associando al mestiere di fotografo l'attività di gallerista e collezionista di opere fotografiche⁷⁹¹. Nonostante Wilhelm Schürmann condivida con Bernd e Hilla Becher l'esigenza documentaria e il desiderio di registrare l'architettura anonima che lo circonda, Schürmann mette in guardia da accostamenti semplicistici tra il suo lavoro e quello dei due artisti:

I Becher fanno ancora un passo essenziale in avanti, essi astraggono *davvero* i loro oggetti. Nelle mie case ci si può ancora immaginare che siano abitate, mentre nelle case dei Becher la casa appare come un'opera grafica di se stessa. I Becher fissano nell'immagine solo la fredda forma pura e questa forma vive solo attraverso il confronto con la forma che si può vedere nella pagina successiva. Nelle immagini dei Becher mancano le persone o le auto, mentre esse sono spesso necessarie nelle mie immagini, perché sono una parte dell'ambiente da me considerato.⁷⁹²

Benché Schürmann sostenga che le proprie fotografie sprigionino una maggior sensazione di 'vita vissuta' rispetto alle immagini dei Becher, che, a suo avviso, astrarrebbero i loro oggetti, Allan Porter definisce le fotografie di Schürmann "una prova di una nuova *oggettività poetica*"⁷⁹³ [poetische Sachlichkeit] nel numero di "Camera" di aprile del 1978 dedicato alla fotografia documentaria europea. Porter aveva infatti notato, nelle fotografie di case belghe e olandesi realizzate da Schürmann tra 1976 e 1978, quella poesia e quel senso di 'sospensione' che si

⁷⁸⁹ Wilhelm Schürmann. *Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, conversazione con J. Krichbaum, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, p. 32.

⁷⁹⁰ *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentar fotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 162.

⁷⁹¹ Per un approfondimento su Wilhelm Schürmann gallerista e collezionista, si veda W. Schürmann, *Sammlerlatein. Aus der Welt der Bilder*, Lindiger + Schmid Kunstprojekte und Verlag, Regensburg 2004.

⁷⁹² Wilhelm Schürmann. *Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, cit., p. 46.

⁷⁹³ A. Porter, *Dokumentaristen: der europäischen Standpunkt*, cit., p. 11.

ritrova nelle fotografie di strade dell'americano Stephen Shore. Da un lato, i lavori di Schürmann esibiscono quello stile documentario freddo, distanziato, imparziale, che si ritrova nelle "fotografie di Albert Renger-Patzsch, Werner Mantz o Bernd e Hilla Becher"⁷⁹⁴; dall'altro, essi "sono documenti di una condizione interiore"⁷⁹⁵, come li definisce Porter, manifestano una 'visione personale', proprio come accade nelle fotografie degli altri Nuovi Documentaristi tedeschi di quegli anni.

Le case belghe di Schürmann (fig. 57) appaiono spoglie, essenziali nelle forme, bidimensionali, ai limiti dell'astrazione, sono quasi sempre riprese frontalmente adottando una prospettiva centrale, spesso isolate dal proprio contesto e sovrastate da un cielo monocromo, quasi bianco: a conti fatti, esse non si presentano molto diversamente dagli edifici industriali di Bernd e Hilla Becher, per quanto Schürmann si curi di evidenziarne i punti di distacco rispetto alle proprie fotografie. In queste immagini, Schürmann mette in risalto la geometria, l'armonica simmetria e la linearità delle forme squadrate di queste abitazioni, di cui si può quasi sempre vedere soltanto la facciata. "Mi interessa la facciata delle cose, [...] la facciata nella sua funzione di segno, cosa che non impedisce che alcune facciate appaiano come caricature di case"⁷⁹⁶, confessa Schürmann nel 1978. Per documentare questi edifici, Schürmann ricorre a uno stile assolutamente asciutto, disadorno, neutro, attento a restituire il dettaglio, e che si traduce in immagini di estrema nitidezza e precisione grazie alla fotocamera di grande formato impiegata dal fotografo. L'artista non esiterà a definire queste fotografie di case situate nelle zone di confine con il Belgio e l'Olanda "fotografie puramente documentarie"⁷⁹⁷.

Due sono i modelli che hanno, per così dire, indirizzato l'artista verso uno stile così oggettivo e rigoroso: la fotografia di architettura di Werner Mantz degli anni '20 e '30, e i lavori dei protagonisti della *New Topographics* americana. Per quanto concerne Werner Mantz, le parole di Schürmann non lasciano dubbi in merito al suo

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ *Ibidem.*

⁷⁹⁶ *Wilhelm Schürmann. Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, cit., p. 45.

⁷⁹⁷ Dichiarazione di Wilhelm Schürmann, intervistato da Wolfgang Becker in occasione di una mostra collettiva organizzata alla Neue Galerie – Sammlung Ludwig di Aachen nel 1979, nella quale Schürmann ha presentato alcuni lavori tratti dalla serie sulle case belghe e olandesi. *Wolfgang Becker: Gespräch mit Wilhelm Schürmann*, in *Fotografen. Anne Gold, Klaus Herzog, Wilhelm Schürmann*, catalogo della mostra, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 03.07.–08.08.1976, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen 1976, p. 4.

debito e alla sua stima nei confronti del fotografo tedesco:

L'influsso decisivo [...] l'ha esercitato Werner Mantz. Attraverso di lui ho imparato davvero a vedere! Nella sua opera ho visto assolutamente per la prima volta la fotografia di architettura in una forma davvero *molto* sobria.⁷⁹⁸

Nonostante questa devozione nei confronti dell'opera di Werner Mantz, Schürmann non ha mai ceduto a un'ossequiosa osservanza del suo modello:

Per prima cosa, non credo di fotografare molto più 'appassionatamente' di Mantz [...], ma riguardo a ciò che mi differenzia da lui: c'è nel mio lavoro un uso della luce del tutto diverso. Inoltre, cerco di riuscire a far entrare [nelle fotografie] ancor più ambiente, mentre Mantz ha certo una particolare predilezione per le inquadrature strette; egli mostra più l'architettura, alla quale era certo primariamente interessato, mentre io vedo la casa, l'architettura, più in relazione con il suo ambiente, con l'architettura della casa vicina, con il paesaggio, e [la vedo] come specchio dell'uomo che l'ha costruita e che ci abita.⁷⁹⁹

Se le fotografie di architettura di Werner Mantz, alla luce della loro sobrietà, rappresentano un modello indiscusso per Wilhelm Schürmann⁸⁰⁰, altrettanto decisive per indirizzare il suo lavoro verso un approccio diretto e soggetti irrilevanti, anonimi, sono state le opere dei protagonisti della Neotopografia americana come Robert Adams, Lewis Baltz, Nicholas Nixon, Stephen Shore e, in particolar modo, Henry Wessel Jr.. Alla domanda di Jörg Krichbaum "c'è [...] un influsso di fotografi americani sul suo lavoro?", Schürmann risponde infatti:

Assolutamente. Lavoro, infatti, similmente in modo sobrio o diretto, e se un influsso o un'impronta ci sono stati, allora certamente attraverso i lavori di Henry Wessel Jr.. Oggi lavoro del tutto diversamente da lui, ma le sue foto mi hanno enormemente impressionato. Sono affascinato da queste cose completamente irrilevanti che ha

⁷⁹⁸ *Wilhelm Schürmann. Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, cit., p. 48.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁸⁰⁰ Wilhelm Schürmann intervista Werner Mantz nel 1977 per la rivista "Camera". Alla domanda di Schürmann: "Fa le fotografie di interni e di esterni nella consapevolezza di creare dei documenti dell'epoca?", Werner Mantz risponde: "No, assolutamente no". Cfr. *Werner Mantz*, "Camera", n. 1, gennaio 1977, pp. 4-13.

fotografato, queste case normali nelle vicinanze eccetera, che tuttavia comunicano molto sulla nostra epoca odierna.⁸⁰¹

Per quanto le fotografie di abitazioni belghe e olandesi realizzate da Schürmann risultino oggettive, precise, neutrali – grazie anche a soluzioni visive mutuata da Werner Mantz e da una certa fotografia americana di quegli anni –, esse sono “il risultato di una visione personale”⁸⁰², come confermano le scelte stilistiche adottate da Schürmann (inquadrature centrali, frontali, all’altezza degli occhi, rigoroso bianco-nero, illuminazione uniforme, estrema nitidezza) e l’accurata selezione dei soggetti da fotografare, proprio come accade nel lavoro dei Becher. Schürmann dà vita a quella che Klaus Honnef ha definito una “regia visiva”⁸⁰³ [Bildregie] che gli consente di ottenere un risultato formale che corrisponda all’obiettivo che l’artista si è prefisso: produrre una variazione sul tema scelto, una tipologia delle case belghe e olandesi. Queste immagini non raccontano una storia, intendono soltanto fissare delle forme architettoniche tipiche del luogo. L’uomo appare di rado in queste fotografie, anche se ovunque si ritrovano le sue tracce, indizi che alludono alla sua presenza: automobili, alcuni sacchi di immondizia, i giardini curati davanti alle abitazioni; tutti segnali che lasciano intendere che le case sono abitate, nonostante le strade siano completamente deserte. La storia, la narrazione si concentra nelle case, resta relegata alla sfera domestica, e viene dunque preclusa all’osservatore, che può soltanto dedurne le ripercussioni sull’ambiente circostante.

Se dunque le case belghe e olandesi, con le loro forme del tutto particolari, “incarnano la lotta devota per l’individualità”⁸⁰⁴, gli edifici nelle fotografie di Dortmund, ritratti da Schürmann tra 1979 e 1981, ci parlano di un’architettura dominata da anonimato, alienazione, standardizzazione. L’allora trentaduenne Schürmann inizia a fotografare la sua città natale, nella quale era cresciuto e dove aveva vissuto fino al 1966 – prima di trasferirsi ad Aachen per motivi di studio –, di cui documenta il quartiere Dortmund-Marten, che già fotografi come Albert Renger-Patzsch e Bernd e Hilla Becher avevano immortalato, mettendone in

⁸⁰¹ *Wilhelm Schürmann. Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, cit., pp. 47-48.

⁸⁰² Testo di Klaus Honnef, in *Wilhelm Schürmann. Fotografien*, cit., p. VIII.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. IX.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. XII.

evidenza la monumentale miniera Zeche Germania. La serie fotografica di Schürmann ambientata a Dortmund è incentrata soprattutto sulla Steinhammerstraße⁸⁰⁵ (fig. 58), la via nella quale il fotografo è cresciuto: da qui il titolo di *Bilder aus meiner Straße, Dortmund 1979/80*, scelto nel 1980 per pubblicarne una selezione nel numero 41 della rivista “Kunstforum International”⁸⁰⁶, e il successivo titolo di *Meine Straße*, adottato dall’artista per esporre una parte delle immagini al Museum Folkwang di Essen tra il 1981 e 1982⁸⁰⁷.

La serie fotografica su Dortmund doveva rispecchiare, secondo gli intenti dell’autore, i cambiamenti subiti, nel corso degli anni Settanta, da questa città situata nel cuore del *Ruhrgebiet*, presentandola nella sua quotidianità e osservandola con fredda distanza (fig. 59). Ciò che intendeva mostrare Schürmann, stando alle sue stesse dichiarazioni, è “la vita permanente delle banalità”⁸⁰⁸ in una città che funge da quinta teatrale al dramma dell’esistenza quotidiana, regolarmente scandita dagli orari scolastici, dalle giornate di lavoro, dal riposo serale e dai pranzi domenicali. Nelle fotografie di Schürmann, che ritraggono strade, edifici, interni di abitazioni, negozi, auto parcheggiate, si manifestano i cambiamenti economici e sociali, la cultura e la moda di quegli anni. Tutto ciò si deduce dagli elementi presenti nelle immagini, come il manifesto raffigurante Theo Schwill candidato per diventare sindaco di Dortmund, le foto del matrimonio di Lady D e del principe Carlo d’Inghilterra pubblicate sui giornali, le auto in circolazione in quegli anni (Jetta, Kadett, Ascona, Maggiolino), i manifesti pubblicitari con le sigarette HB e Marlboro, le scarpe alla moda esposte nelle vetrine dei negozi, l’arredamento delle abitazioni in cui spuntano i primi impianti stereo.

L’uomo compare spesso in queste fotografie, sempre nel contesto di un interesse

⁸⁰⁵ Schürmann si concentra soprattutto su un raggio di circa 200 metri intorno alla sua vecchia casa in Steinhammerstraße 117, un’area in cui compaiono porte, scale, cortili, finestre, negozi, ristoranti e persino due stazioni. La Steinhammerstraße è stata considerata per molto tempo la strada principale dei negozi a Dortmund. Schürmann documenta anche le due più importanti traverse: Karolinenstraße e Germaniastraße. G. Conrath-Scholl, *Eine Straße im Fluss der Zeit. Zu den Fotografien von Wilhelm Schürmann*, in *Wilhelm Schürmann. Wegweiser zum Glück. Bilder einer Straße 1979-1981*, catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 30.03.–12.08.2012, Cantz, Ostfildern 2012, p. 197.

⁸⁰⁶ Cfr. *Dokumentarfotografie*, “Kunstforum International”, n. 41, 1980, cit., pp. 86-97.

⁸⁰⁷ *Meine Strasse. Fotografien von Wilhelm Schürmann*, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 08.11.–02.01.1981, nel contesto della serie di mostre dal titolo *Aspekte der Grosstadt. Zeitgenössische deutsche Fotografie*, Museum Folkwang, Essen 1981.

⁸⁰⁸ G. Conrath-Scholl, *Eine Straße im Fluss der Zeit. Zu den Fotografien von Wilhelm Schürmann*, cit., p. 192.

sociologico finalizzato a registrare i cambiamenti occorsi nella zona alla fine degli anni '70, come l'invecchiamento della popolazione locale, l'immigrazione (tipica per le città della Ruhr che offrivano occupazione nell'industria), la chiusura di molti negozi e la costruzione di nuovi edifici accanto a quelli preesistenti, con i quali non riescono a integrarsi. Con la sua documentazione di Dortmund, Wilhelm Schürmann, similmente a quanto ha fatto August Sander per la società tedesca degli anni '20 e '30, getta uno sguardo sulle persone, le strade, l'architettura, le abitazioni, l'arredamento, la mentalità, la vita quotidiana e la cultura degli anni '70 in Germania. Proprio come Sander, Schürmann dà vita a un 'atlas sociologico' e documenta la storia culturale del proprio paese. Per quanto le fotografie di Schürmann si confrontino costantemente con temi sociali e illustrino le trasformazioni in atto nella società dell'epoca, non traspare tuttavia alcun intento di critica in queste immagini, bensì soltanto il desiderio di registrare con assoluta obiettività l'ambiente che lo circonda:

Complessivamente incontriamo nelle immagini di Schürmann uno [...] *staus quo* storico, [...] registrato in ritratti di abitanti di diverse età e diversi tipi [...], di una comunità di lavoratori, pensionati, casalinghe, bambini e giovani, accomunati dallo stesso destino. Sono state altrettanto immortalate vedute di arredamenti di appartamenti, di negozi e di ristoranti, strade, singole case ed edifici funzionali, vedute di una regione e molti dettagli evidenti e spesso ignorati. In nessun modo, tuttavia, il gruppo di immagini di Schürmann si ritiene un panorama giornalmisticamente motivato, di critica sociale, perché né oggi né all'inizio del suo progetto, egli mirava a un resoconto che illustrasse le condizioni o le statistiche, e nemmeno a uno scenario di decadenza, ma piuttosto a uno studio personale e convincente nella sensibilità artistica di una parte ovvia del paese d'origine. [...] Così la collezione di momenti quotidiani [...] ci avvicina a quell'ambito che oggi si chiama preferibilmente memoria collettiva.⁸⁰⁹

Il proposito documentario che soggiace a questa serie fotografica sulla città di Dortmund esclude dunque qualsiasi forma di coinvolgimento o partecipazione diretta da parte del fotografo, qualsiasi intento di denuncia o di sollecitazione al

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 194.

cambiamento dello status quo. L'artista si limita a osservare e a registrare uno specifico contesto urbano, senza esprimere direttamente alcuna valutazione o giudizio, e tentando di non esercitare alcuna influenza sulle proprie immagini. La stessa ricerca di neutralità e imparzialità da parte dell'artista si può osservare nelle fotografie da lui scattate, sempre alla fine degli anni '70, in altre città tedesche (Bonn, Herzogenrath, Kohlscheid, Übach Palenberg, Alsdorf, Aachen⁸¹⁰) ed esposte alla mostra *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, curata, come già si è visto⁸¹¹, da Schürmann stesso e da Klaus Honnef. Si tratta di vedute del paesaggio urbano, delle strade e dell'architettura di città tedesche completamente anonime, spersonalizzate, che hanno ormai perso qualsiasi tratto individuale. La città è perciò uno dei motivi ricorrenti nel lavoro di Schürmann, come lui stesso confessa nel catalogo della mostra di Bonn:

Il mio tema sono le forme esteriori della convivenza umana, la *city*, la città, la periferia. Sono cresciuto in una grande città, e questo mondo lo conosco, lo comprendo, lo amo. Il mio desiderio centrale è rendere presente il mio diretto spazio vitale.⁸¹²

Per documentare la città, Schürmann mette a punto uno stile freddo, sobrio, privo di orpelli, basato su soluzioni stilistiche, come abbiamo in precedenza osservato per gli altri colleghi documentaristi, assolutamente rigorose. Proprio come Michael Schmidt, che aveva confessato “mi sottometto completamente alle cose che fotografo”⁸¹³, anche Schürmann cerca disperatamente di rimanere imparziale, di neutralizzare la propria presenza di fronte all'oggetto che registra, come dichiara nel 1979: “il mondo delle cose domina e non il fotografo”⁸¹⁴. In tal senso, “Walker

⁸¹⁰ In riferimento alle fotografie scattate ad Aachen e dintorni, Schürmann ha commentato: “Nella zona di confine con il Belgio mi sono imbattuto [...] in un mondo di immagini completamente nuovo. Ho iniziato a esplorare questa zona per condensarla nelle immagini. Ma poiché qualcosa nella zona di confine pareva quasi già esotico, ho fatto subito le mie foto in misura crescente anche ad Aachen e nei suoi dintorni. Tuttavia non ero interessato alla forme costruttive tipologiche, bensì al motivo per cui la giusta auto sta davanti alla giusta casa. Volevo scoprire l'accostamento della vita quotidiana”. W. Schürmann, *Ohne Silberblick. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, “Kunstforum International”, n. 172, settembre-ottobre 2004, p. 171.

⁸¹¹ Cfr. *supra*, Parte prima, I.6.1.

⁸¹² *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 180.

⁸¹³ Michael Schmidt, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 4.

⁸¹⁴ *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W.,

Evans, August Sander, Werner Mantz, e anche Bernd e Hilla Becher sono stati molto importanti per me”⁸¹⁵, riconosce Schürmann, che nel corso degli anni ha sempre ricercato soluzioni formali che lo avvicinasero a quel modello di ‘stile documentario’ adottato dai maestri che ha tanto ammirato.

Nonostante questa frenetica ricerca di neutralità e imparzialità stilistica, nelle fotografie di città come Dortmund, Bonn, Horbach (fig. 60) e Aachen (fig. 61), Schürmann lascia affiorare i segni della minaccia, “l’inconscia violenza che si annida nelle case a schiera sfilate”⁸¹⁶, nelle forme urbane monotone e standardizzate. Le immagini di Schürmann ci danno a vedere “le conseguenze negative dell’espansione urbana incontrollata nel paesaggio limitrofo alla città”⁸¹⁷, e traducono visivamente quel senso di “inospitalità”⁸¹⁸ della città descritto da Mitscherlich a metà degli anni Sessanta, affrontato anche da fotografi come Martin Manz e Reinhard Matz nel volume *Unsere Landschaften* del 1980.

5. Axel Hütte: Treppenhäuser und Tiefgaragen

Dopo aver studiato sociologia all’università di Köln dal 1973 al 1975, Axel Hütte (Essen, 1951) si dedica allo studio della fotografia a partire dal 1976 entrando a far parte della classe di Bernd Becher⁸¹⁹ all’Accademia di Düsseldorf⁸²⁰, insieme ai colleghi Candida Höfer, Johannes Rudel, Anglika Wengler, Volker Döhne e

catalogo della mostra, cit., p. 180.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ Testo di Klaus Honnef, in *Wilhelm Schürmann. Fotografien*, cit., p. XIV.

⁸¹⁷ J. Glasenapp, *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, cit., p. 337.

⁸¹⁸ Cfr. *supra*, Parte seconda, III.

⁸¹⁹ Proprio come Candida Höfer, Axel Hütte, prima di passare al corso di fotografia, ha studiato nella classe di cinema all’Accademia di Düsseldorf, dove, prima del 1976, non esisteva un corso dedicato alla fotografia. Cfr. A. Hütte, “*Ein guter Mann aus Hollywood zaubert einfach besser als Cindy Sherman. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*”, *Kunstforum International*, n. 142, ottobre-dicembre 1998, p. 285.

⁸²⁰ “All’Accademia ho fotografato soltanto due cose: da una parte, fermate della metropolitana e anche ingressi di case, dall’altra una serie di ritratti a colori di centinaia di artisti, che guardavano tutti fisso verso la macchina fotografica”. *Ibidem*, p. 299. Per un approfondimento della serie fotografica di Hütte sulle fermate della metropolitana, si veda *Axel Hütte. Transit Berlin*, a c. di I. Bourgeois, catalogo della mostra, Fonds Régional d’Art Contemporain, Conseil régional Provence-Alpes-Côte d’Azur, Marseille, 25.06.–14.08.1992, Conseil régional Provence-Alpes-Côte d’Azur, Marseille 1992.

Thomas Struth⁸²¹. L'interesse di Hütte si rivolge, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80⁸²², agli scenari urbani, agli edifici e ai complessi residenziali, in particolare a quelle zone cittadine solitamente trascurate o occultate in fotografia. Si tratta di quei quartieri o quegli aspetti della città (oggetti, edifici, situazioni) assolutamente non spettacolari, banali, monotoni, che rappresentano l'esatto opposto dell'immagine patinata e lusinghiera della metropoli. Queste immagini di Hütte, proprio come quelle di Struth che immortalano strade cittadine, appaiono come palcoscenici vuoti nei quali lo spettacolo urbano si svolge senza alcun attore, senza alcuna presenza umana, perlopiù relegata nello spazio domestico. Nonostante l'assenza dell'uomo, queste fotografie, Klaus Honnef nota che queste fotografie

agiscono come ritratti fotografici. Esse rispecchiano il modo di vivere delle persone in questi spazi, senza metterle in scena, e formano, in questo modo, una *muta sociologia* del moderno ambiente urbano.⁸²³

Questa pregnante osservazione di Honnef, in realtà riferita alla serie di Hütte sulla città di Londra, realizzata tra il 1982 e il 1984 – serie che presenta non pochi punti di contatto con le prime fotografie di Hütte della fine degli anni Settanta –, è senz'altro estendibile anche alla prima serie fotografica di Hütte, in cui l'artista immortala scale interne di edifici, ingressi di case, pianerottoli e *garages* sotterranei (fig. 72). Questa prima serie, presentata alla mostra *In Deutschland* (1979) al Rheinisches Landesmuseum di Bonn⁸²⁴ quando Hütte era ancora studente di Bernd Becher all'accademia, già si presenta come una “muta sociologia”, per riprendere l'espressione di Honnef sopra citata, come un'analisi fredda e precisa dei modi di vita e dello stato delle abitazioni tedesche di fine anni Settanta. Come ha dichiarato

⁸²¹ Per un approfondimento sugli studenti all'Accademia di Düsseldorf, si veda *Die Erfindung der Wirklichkeit. Photographie an der Kunstakademie Düsseldorf von 1970 bis Heute*, a c. di Akademie-Galerie, Die Neue Sammlung, catalogo della mostra, Akademie-Galerie, Die Neue Sammlung, Düsseldorf, 16.09.2011–05.02.2012, Walther König, Köln 2011.

⁸²² Per un approfondimento sulle fotografie di città di Hütte realizzate nel corso degli anni '80, si veda in particolare *Axel Hütte. Architektur. Berlin, London, Paris, Venezia, Xanten. Fotografie 1981-1988*, catalogo della mostra, Regionalmuseum Xanten, Xanten 1988.

⁸²³ *Axel Hütte. London. Photographien 1982-1984*, catalogo della mostra, Museum Künstlerkolonie, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 26.03.–16.05.1993, Schirmer/Mosel, München 1993, p. 5.

⁸²⁴ Sedici anni dopo la mostra *In Deutschland*, Axel Hütte presenta al Rheinisches Landesmuseum di Bonn la sua mostra personale, curata da Klaus Honnef. Cfr. *Axel Hütte. Landschaft*, a c. di K. Honnef, catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 05.07.–06.08.1995, Schirmer/Mosel, München 1995.

il fotografo stesso nell'intervista pubblicata nel catalogo della mostra di Bonn:

Mi interessa restituire le situazioni architettoniche, le esperienze spaziali quotidiane come, per esempio, ingressi di case e garages sotterranei. Cerco di restituire in parecchie fotografie la loro impressione/atmosfera.⁸²⁵

Avvalendosi di quello stile documentario *sachlich* e impassibile che accomuna gli artisti presentati da Honnef e Schürmann nel 1979, Hütte registra con altrettanto rigore un aspetto dell'architettura urbana della Germania Ovest di fine anni '70, restando fedele all'approccio tipologico-seriale e alla gelida neutralità maturati grazie all'insegnamento dei Becher e alla tradizione fotografica documentaria⁸²⁶: “stimo le fotografie di Evans, Sander, Atget, Wols, Mantz, Becher e altri”⁸²⁷, ha infatti ricordato Hütte.

Proprio come le fotografie dei suoi colleghi presentati a Bonn, quelle di Axel Hütte non sono immagini di denuncia o di critica sociale. Eppure, osservando gli ingressi di case, le scale e i *garages* assolutamente anonimi e standardizzati immortalati da Hütte, affiora a più riprese la sensazione – che sollevò non poche polemiche nella Germania ricostruita del Dopoguerra – di trovarsi di fronte a scenari urbani privi di identità, così difficilmente identificabili da aver legittimato espressioni come “ambiguità topografica”⁸²⁸ o “senza qualità”⁸²⁹ per descrivere le fotografie urbane di Hütte⁸³⁰. Come confermano anche le osservazioni nella prefazione del catalogo della mostra del 1983 *Einsichten – Aussichten. Vier Aspekte*

⁸²⁵ *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 114.

⁸²⁶ Il rapporto tra il lavoro di Axel Hütte e i maestri della tradizione documentaria è dimostrato anche dall'interesse di Hütte per la fotografia di Renger-Patzsch. Cfr. *Albert Renger-Patzsch. Alex Hütte: Rheingau*, catalogo della mostra, Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein, 03.09.–03.10.2010, Boehringer, Ingelheim am Rhein 2010.

⁸²⁷ *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 115.

⁸²⁸ Cfr. V. Loers, *Topografische Unschärfe. Zur Architekturfotografie von Axel Hütte/Topographic Ambiguity. On Axel Hütte's Architecture Photography*, in *Axel Hütte. Architektur. Berlin, London, Paris, Venezia, Xanten. Fotografie 1981-1988*, catalogo della mostra, cit., pp. 7-11.

⁸²⁹ R. Mönig, *Without Qualities. Thoughts on Axel Hütte's Photographs of Bridges/Ohne Eigenschaften. Überlegungen zu den Brückenbildern von Axel Hütte*, in *Axel Hütte. Fecit*, catalogo della mostra, Museum Kurhaus, Kleve, 17.09.–10.12.2000, Museum Kurhaus, Kleve 2000, pp. 58-65.

⁸³⁰ Axel Hütte sembra trasferire questo aspetto, negli anni successivi, anche alle fotografie di paesaggio, che verrà anche definito in termini di “paesaggio democratico”. Cfr. E. Barents, *Die demokratische Landschaft des Axel Hütte in As Dark as Light*, catalogo della mostra, Huis Marseille, Foundation of Photography, Amsterdam, 27.04.–26.08.2001, Schirmer/Mosel, München, pp. 7-8.

subjektiver Dokumentar fotografie, nella quale sono state esposte le opere dei quattro fotografi documentaristi Axel Hütte, Reinhold L.Hilgering, Benno Hurt e Martin Manz:

L'intento di questa mostra non è di fornire delle immagini riconoscibili topograficamente, bensì visioni nella struttura del nostro paesaggio urbano. Monotonia e caos architettonico delle città, in cui la crescita architettonica è inseparabilmente legata alla morte.⁸³¹

Alla diffusa impressione di uniformità che domina nei lavori di Hütte esposti a Bonn concorre la concentrazione del fotografo sulle forme architettoniche lineari, simmetriche, sobrie, funzionali, che bandiscono qualsiasi elemento decorativo. Ciò che Hütte riesce esemplarmente a catturare in queste immagini sono scenari monotoni, ordinari, ripetitivi, 'costruiti' dall'artista con l'ausilio di soluzioni stilistiche ben ponderate, basate sulla scelta di un'inquadratura generalmente frontale, sull'attenzione alla struttura geometrica dell'immagine, sul ricorso al bianco-nero e a una luce fredda, priva di ombre. Ne consegue un effetto di opprimente monotonia, di alienante anonimato della città tedesca di fine anni Settanta che, nella sua ostentata normalità, assume nelle immagini di Hütte un tratto quasi inquietante, come ha notato Klaus Honnef nel catalogo della mostra di Bonn:

Nell'intercambiabile anonimato delle scale di case, delle entrate e uscite di *garages* sotterranei, Axel Hütte arresta visivamente con le sue fotografie l'alienazione umana. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di scale in casermoni a più piani, nei quali gli abitanti passano accanto ai vicini timidamente e senza salutare. La scala non è più come nelle case barocche esposte alla rappresentanza pubblica, o ancora come nelle case dell'alta borghesia dei secoli passati, un luogo d'incontro, essa è unicamente a servizio della funzione di consentire l'accesso alle diverse zone abitative. Nelle scale di case si esprime il cambiamento culturale, si confrontino solo le fotografie di Axel Hütte con quelle di Eugène Atget a cavallo dei due secoli e con le fotografie di Werner Mantz negli anni Venti di questo secolo sullo stesso complesso tematico. L'atmosfera clinica possiede in modo latente tratti minacciosi. Tuttavia la minaccia

⁸³¹ *Einsichten – Aussichten. Vier Aspekte subjektiver Dokumentar fotografie*, catalogo della mostra, Städtische Galerie Regensburg, 16.06.–24.07.1983, Städtische Galerie Regensburg, Regensburg 1983, p. 7.

non si lascia localizzare, né fissare, rimane indeterminata, furtiva, nascosta, e perciò, poiché non si può riconoscere concretamente, anche pericolosa. Attraverso l'uso del grandangolo, Hütte amplifica questo effetto, consegna agli osservatori questi spazi in un certo senso inquietanti nella loro normalità.⁸³²

6. Max Regenberg: *Plakate auf der Straße*

Il fotografo tedesco Max Regenberg⁸³³ (Köln, 1951) si confronta, come gli altri documentaristi affrontati in questa sezione, con il tema del contesto urbano, di cui restituisce vedute di strade cittadine dominate dalla presenza di manifesti pubblicitari (*Plakate*)⁸³⁴. Regenberg ha iniziato a cimentarsi con questo tema a partire dal 1977, dando vita a un vero e proprio *work in progress* che conta, allo stato attuale, circa 22000 negativi e che molto condivide, nel valore documentario e concettuale del progetto a lungo termine, con l'opera monumentale *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander e con il lavoro di Bernd e Hilla Becher.

Dopo aver svolto un apprendistato come fotografo pubblicitario dal 1974 al 1977 presso un fotografo di Köln⁸³⁵, Regenberg si trasferisce nel 1977 in Canada, dove entra improvvisamente a contatto con il mondo dei media e della pubblicità. Se nel Vecchio Continente dominava perlopiù “un clima politicizzato, talvolta ostile nei confronti dei media”⁸³⁶, nel Nord America, invece, questi erano sempre più dilaganti, invasivi, onnipresenti nella vita quotidiana, con un anticipo di una decina

⁸³² *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 115.

⁸³³ Ringrazio qui il fotografo Max Regenberg che, a causa dell'insufficiente materiale bibliografico necessario a un approfondimento del suo lavoro, si è reso disponibile a una lunga conversazione e a mostrare e commentare le proprie fotografie.

⁸³⁴ Max Regenberg è anche collezionista di grandi manifesti pubblicitari, che ha iniziato ad acquistare alla fine degli anni '70 e di cui oggi possiede circa 6000 esemplari. Cfr. H. Butin, “*Come to Malboro Country*” – *Anmerkungen zu Max Regenbergs Fotoarbeiten*, in Regenberg M., *M Come To Where*, White Press, Köln 2011, s.p.

⁸³⁵ Regenberg avrebbe voluto iscriversi all'Accademia di Düsseldorf ed entrare nella classe dei Becher, tuttavia, in mancanza di un diploma, avrebbe dovuto sostenere degli esami di ammissione e, dovendo lavorare per mantenere la propria famiglia, ha dovuto rinunciare. Max Regenberg in conversazione con l'autrice, 24.05.2013.

⁸³⁶ C. Schaden, *Power is nothing without control. Anmerkungen zu Max Regenbergs Langzeitstudie über Plakat und öffentlichen Raum*, in Max Regenberg. *Power is nothing without control*, a c. di Schaden C., catalogo della mostra, Alte Rotation, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 13.07.–20.08.2000, Rheinisches Landesmuseum, Bonn 2000, p. 12.

d'anni rispetto all'Europa, anche sulla scia della riflessione e delle tesi elaborate dal sociologo canadese Marshall McLuhan negli anni Sessanta⁸³⁷. In Canada, Regenbergsi trova letteralmente sommerso dalla pubblicità: giganteschi cartelloni pubblicitari popolavano le strade e canali televisivi privati trasmettevano *spots* per allettare gli spettatori. “Lì, ho visto come un mondo si è trasformato in un mondo delle immagini”⁸³⁸, ricorda Regenbergsi, che nella seconda metà degli anni '70 inizia a convogliare nel proprio lavoro le costanti sollecitazioni provenienti dal mondo dei media.

Un'altra decisiva fonte d'ispirazione per Max Regenbergsi, durante il suo soggiorno in Canada, è stata la visita a una mostra fotografica con opere di grandi maestri documentari come Walker Evans (si pensi alle sue numerose foto che hanno per soggetto i *billboards* americani, fig. 34) e August Sander⁸³⁹, dai quali rimane completamente affascinato e che diventano per lui, insieme a Bernd e Hilla Becher, un vero e proprio modello⁸⁴⁰. Regenbergsi inizia così a maturare l'idea di fotografare la città seguendo lo 'stile documentario' dei propri maestri, in modo *sachlich*, neutrale, senza filtri emotivi, con precisione e sensibilità per il dettaglio. A plasmare lo sguardo di Regenbergsi sulla città è stata, in una certa misura, anche la fotografia americana, in particolare le immagini di strade cittadine di Ed Ruscha, Stephen Shore⁸⁴¹ e, ripetiamolo, Walker Evans. Quest'ultimo è indubbiamente stato un punto di riferimento per il fotografo tedesco, come ha perfettamente messo in luce lo storico dell'arte Christoph Schaden:

Regenbergsi segue il cosiddetto 'documentary style' del fotografo americano Walker Evans, le cui fotografie in bianco e nero di cartelli pubblicitari a New York negli anni

⁸³⁷ A tal proposito, si vedano M. McLuhan, *Understanding Media. The extension of Man*, McGraw Hill, New York 1964, tr. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967; M. McLuhan, Q. Fiore, *The medium is the message*, Bantam Books/Random House, London, New York 1967 tr. it. di R. Petrillo, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano 1968.

⁸³⁸ C. Schaden, *Power is nothing without control. Anmerkungen zu Max Regenbergsi Langzeitstudie über Plakat und öffentlichen Raum*, cit., p. 12.

⁸³⁹ Max Regenbergsi ricorda di aver visto alcune opere di August Sander anche da piccolo, in occasione di una visita al museo organizzata dalla scuola, ma ricorda di aver guardato distrattamente le opere. Curioso il fatto che Regenbergsi abbia riscoperto in Canada il celebre connazionale. Max Regenbergsi in conversazione con l'autrice, 24.05.2013.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ “Max Regenbergsi mostra una speciale prossimità ai motivi nelle serie *American Surfaces* e *Uncommon Places*”, *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorf Fotografie*, a c. di Lippert W., Schaden C., catalogo della mostra, p. 43.

Trenta hanno esercitato un immenso influsso sulla successiva generazione di fotografi.⁸⁴²

Una volta tornato in Germania, nel 1979, Max Regenbergh inizia a documentare i manifesti pubblicitari e il contesto urbano nel quale sono inseriti (muri, vetrine di negozi, colonne, pannelli luminosi), facendo leva su un approccio e su soluzioni stilistiche mutate dalla fotografia americana e da grandi maestri della tradizione documentaria come August Sander. In quello stesso anno, Regenbergh conosce Wilhelm Schürmann, che stava organizzando insieme a Klaus Honnef la mostra *In Deutschland* al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, alla quale Schürmann gli chiede di partecipare. Regenbergh deciderà di rifiutare l'invito perché ancora agli inizi della propria carriera e non ancora pronto a mostrare pubblicamente il proprio lavoro – scelta della quale in futuro si pentirà⁸⁴³.

Negli anni successivi, Regenbergh registra senza sosta strade, piazze, facciate di edifici, soprattutto nella città di Köln, di cui mostra il lato consumistico facendo sempre entrare nell'immagine i grandi manifesti pubblicitari (figg. 63-68). Proprio come gli altri Nuovi Documentaristi tedeschi di quegli anni (si pensi soltanto a Schmidt, Schürmann e Struth), Regenbergh fotografa gli scorci cittadini più anonimi, banali ed esclude monumenti e luoghi di interesse turistico perché la sua attenzione è rivolta all'ingresso della pubblicità nella quotidianità urbana e alle forme d'interazione tra manifesti e spazio pubblico.

Un fatto essenziale balza agli occhi osservando le fotografie di Regenbergh: raramente questi cartelloni pubblicitari di enormi dimensioni si inseriscono armonicamente nell'ambiente che li ospita; essi diventano, anzi, una sorta di corpo estraneo che stride con il contesto circostante – effetto, questo, che sarà estremizzato nelle fotografie a colori, realizzate da Regenbergh a partire dal 1983. “Un manifesto, se è stato ben realizzato, è un richiamo”⁸⁴⁴, afferma perentoriamente lo studioso Lutz Lieber, il quale, analizzando le fotografie di Regenbergh, deve

⁸⁴² C. Schaden, *Power si nothing without control. Anmerkungen zu Max Regenberghs Langzeitstudie über Plakat und öffentlichen Raum*, cit., p. 14.

⁸⁴³ Max Regenbergh in conversazione con l'autrice, 24.05.2013. La sua prima mostra e l'interesse da parte del mercato nei confronti del suo lavoro arriveranno soltanto nel 2000, con la mostra al Rheinisches Landesmuseum di Bonn curata da Christoph Schaden, e con quella alla Galerie Thomas Zander di Köln.

⁸⁴⁴ L. Hieber, *Bilder von Plakaten (Teil I)*, “Plakat Journal”, n. 1, 1997, p. 15.

necessariamente notare quanto poco il manifesto si integri con il contesto che lo accoglie, come esso diventi un elemento totalmente incongruente con la realtà urbana tedesca di quegli anni: “il manifesto, la cui durata è limitata a una decade, è pulito e ordinato; [...] [ma] si trova [spesso] in un ambiente malridotto”⁸⁴⁵, è affiancato non di rado da edifici danneggiati dalla guerra, da un contesto urbano desolato, sporco, triste, che stride completamente con i toni allegri e ironici, e con l’aspetto curato dei manifesti (come ben si può osservare nell’immagine *Ohne Titel*, *L. B. System Köln* del 1980, fig. 67).

Le fotografie di Regenber rendono evidente un dato essenziale: la pubblicità diventa, nel corso degli anni, sempre più pervasiva. È impossibile, a conti fatti, sottrarsi ai manifesti pubblicitari, alle loro immagini eloquenti, spesso accompagnate da frasi incisive destinate a restare impresse nelle menti dei consumatori. Che li si guardi distrattamente o li si osservi con attenzione – e a prescindere dalle reazioni che essi sortiscono –, i cartelloni pubblicitari sono dunque una presenza che domina quotidianamente la realtà urbana, “nessuno può in realtà sottrarsi ad essi”⁸⁴⁶, puntualizza lo studioso Lutz Hieber. Tuttavia, i grandi manifesti che Regenber decide di registrare nelle sue fotografie di spazi pubblici non sono soltanto mera pubblicità, ma assumono, con il passare degli anni, un alto valore documentario, perché trattengono una serie di informazioni sulla cultura, la storia, la società, la moda, la politica e la mentalità dell’epoca. Regenber è interessato a restituire il volto della società attraverso la pubblicità che essa produce e riflette su come le *réclames* s’inseriscano nel contesto urbano e come esse interagiscano con gli altri elementi della città (l’architettura, le auto, i passanti). La pubblicità, così come le facciate degli edifici, racconta, documenta, trattiene una serie di informazioni sullo *Zeitgeist* e sul contesto storico-sociale.

Per mantener fede al proposito di “produrre dei documenti”⁸⁴⁷, Max Regenber cerca di essere imparziale, oggettivo, di non inserire nelle immagini elementi emozionalmente carichi. L’artista ricorre a uno stile sobrio, preciso, attento al

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁴⁶ L. Hieber, *Bilder von Plakaten (Teil 2)*, “Plakat Journal”, n. 2, 1997, p. 15.

⁸⁴⁷ Max Regenber in conversazione con l’autrice, 24.05.2013.

singolo dettaglio, fotografa sempre in bianco e nero (fino al 1983⁸⁴⁸) e si avvale di una fotocamera di grande formato. Egli preferisce inoltre lavorare al mattino presto, in condizioni atmosferiche con cielo coperto per evitare effetti di luce o contrasti chiaro-scuro eccessivi e predilige vedute cittadine senza alcuna presenza umana⁸⁴⁹ – elemento che, a suo avviso, introdurrebbe una componente emotiva nell'immagine⁸⁵⁰ – o con un numero ridotto di individui. Nonostante il lavoro di Regenbergs si lasci ricondurre, come si è appena visto, a delle costanti stilistiche, non si tratta tuttavia di soluzioni dogmatiche, rigorose (come accade nel caso di Bernd e Hilla Becher), bensì di precetti che egli talvolta trasgredisce, senza per questo minare l'intento documentario delle sue fotografie. Regenbergs, infatti, non fotografa a una distanza fissa, non riprende i suoi soggetti soltanto frontalmente ma anche da altri punti di vista (spesso in diagonale), e talvolta i suoi motivi si trovano spostati ai margini dell'immagine e appaiono persino tagliati. Anche i dettagli che alludono alla regolare vita urbana come auto in corsa, pedoni e animali – che Regenbergs cerca spesso di evitare –, spuntano di tanto in tanto nelle sue immagini, perché l'artista non attende pazientemente, come i Becher, che qualsiasi fattore di disturbo sparisca dal suo campo visivo. Le fotografie di Max Regenbergs catturano quindi, per così dire, "l'avvenimento urbano"⁸⁵¹ quotidiano e riflettono sulle forme d'interazione tra quest'ultimo e la pubblicità (i suoi codici, la sua funzione, il suo impatto visivo), senza mai formulare una critica esplicita, senza assumere toni di risoluta condanna o di ingenua esaltazione, limitandosi a documentare la realtà urbana tedesca di quegli anni. Le fotografie di Regenbergs, riprendendo la definizione dello storico dell'arte Hubertus Butin, diventano "immagini artistiche, documenti culturali e una specifica riflessione sui media"⁸⁵².

⁸⁴⁸ "È stato uno dei primi fotografi in Germania a impiegare deliberatamente il colore nel suo lavoro documentario indipendente", *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, a c. di Lippert W., Schaden C., catalogo della mostra, p. 43.

⁸⁴⁹ Questa scelta ha anche una motivazione tecnica: lavorando con un apparecchio di grande formato sono necessari lunghi tempi di esposizione, perciò le persone in movimento non vengono registrate dalla macchina fotografica o, talvolta, compaiono come piccole ombre sfocate. La stessa cosa si verifica con le auto in movimento.

⁸⁵⁰ Max Regenbergs in conversazione con l'autrice, 24.05.2013.

⁸⁵¹ H. Butin, "Come to Malboro Country" – *Anmerkungen zu Max Regenbergs Fotoarbeiten*, cit., s.p.

⁸⁵² *Ibidem*, s.p.

7. Thomas Struth: *Unbewußte Orte*

Thomas Struth⁸⁵³ (Geldern, 1954) appartiene alla prima generazione di studenti che hanno fatto parte della classe di Bernd Becher all'Accademia di Düsseldorf. Pittore di formazione (aveva studiato pittura all'Accademia di Düsseldorf nella classe di Gerhard Richter⁸⁵⁴), si appassiona alle vedute urbane⁸⁵⁵, tema che lo porterà ad abbandonare il medium pittorico e a entrare, nel 1976, nella classe di Bernd Becher, convinto che la fotografia fosse il mezzo più consono per immortalare con precisione l'architettura urbana. Proprio nel 1976, Struth dà avvio a una documentazione fotografica delle strade (*Straßen*) di diverse città, che confluirà nella serie *Unbewußte Orte* (luoghi inconsci), un *work in progress* basato, almeno fino alla metà degli anni '80, su un procedimento estremamente rigoroso e sulla produzione di immagini in bianco e nero e di piccolo formato. In queste fotografie, Struth è orientato a cogliere gli aspetti più banali e quotidiani del tessuto urbano, a catturare quelle che lo storico dell'arte Christoph Schreier ha denominato *Veduten des Alltags*⁸⁵⁶ (vedute della quotidianità), e a restituire un ritratto non convenzionale della città, lontano dal suo profilo ufficiale e dai *clichés* turistici. Si tratta di luoghi anonimi, nei quali ogni giorno si cammina distrattamente, ma che, “a causa della loro ordinarietà, non vengono percepiti”⁸⁵⁷. Per questo motivo, Thomas

⁸⁵³ Per un approfondimento dell'opera di Thomas Struth, si veda la raccolta di saggi *Texte zum Werk von Thomas Struth*, a c. di Lingwood J., Reust R., Schirmer/Mosel, München 2009 e il catalogo *Thomas Struth. Fotografien 1978 – 2010*, a c. di Bezzola T., Kruszynski A., Lingwood J., catalogo della mostra, Kunsthaus Zürich, 11.06.–12.09.2010, Schirmer/Mosel, München 2010.

⁸⁵⁴ *Distanz und Nähe. Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, a c. di W. Herzogenrath, catalogo della mostra, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, 1992, Cantz, Ostfildern 1992, p. 16.

⁸⁵⁵ La documentazione della città, delle strade e degli edifici urbani costituisce uno dei quattro principali temi con i quali l'artista si è confrontato nel corso degli anni. Gli altri tre grandi progetti sono: le fotografie di fiori, di paesaggi, di foreste e di giungle; i ritratti individuali e di gruppo; e infine la documentazione di visitatori nei musei. L. Derenthal, *Apprèhender le monde entier: à propos des photographies de Thomas Struth, in Objectivités. La Photographie à Düsseldorf*, a c. di Zweite A., catalogo della mostra, cit., p. 251.

⁸⁵⁶ C. Schreier, *Veduten des Alltags*, in *Thomas Struth. Straßen. Fotografie 1976 bis 1995*, a c. di Gronert S., Schreier C., catalogo della mostra, Kunstmuseum, Bonn, 12.07.–24.09.1995, Wienand, Köln 1995, pp. 9-19.

⁸⁵⁷ M. Steinhauser, *Architekturphotographie als Bild*, in *Ansicht, Aussicht, Einsicht. Andreas Gursky, Candida Höfer, Alex Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Architekturphotographie*, a c. di Steinhauser M., Derenthal L., catalogo della mostra, cit., p. 10.

Struth li ha ribattezzati *Unbewußte Orte*, in riferimento al concetto di “inconscio ottico”⁸⁵⁸ formulato da Walter Benjamin.

Nel 1976 Struth inizia a fotografare le strade di Düsseldorf e successivamente estende la documentazione all’architettura urbana di grandi città come New York, München, Tokyo, Roma, Paris. Nel 1978, Struth vince una borsa di studio della Kunstakademie Düsseldorf ed effettua un soggiorno a New York, dove scatta una serie di fotografie nei diversi quartieri della metropoli, soprattutto a Manhattan, ricorrendo a un procedimento sistematico. Queste fotografie, infatti, fino alla metà degli anni ’80, sono sempre realizzate seguendo uno schema fisso che prevede l’adozione di una prospettiva centrale – proprio come nelle rappresentazioni prospettiche di città ideali nel Rinascimento, alle quali le foto di Struth sono state spesso associate⁸⁵⁹ –, un’inquadratura all’altezza degli occhi, il ricorso al bianco e nero – come forma di distanziamento da parte del fotografo e di livellamento degli oggetti raffigurati⁸⁶⁰ –, condizioni di luce omogenee, estrema nitidezza, resa del più minuscolo dettaglio⁸⁶¹. L’artista, inoltre, fotografa al mattino presto per evitare il traffico cittadino e l’ingresso di qualsiasi presenza umana nelle immagini. Gli edifici sono sempre collocati lateralmente come quinta teatrale, delineando una sorta di palcoscenico vuoto in attesa degli attori.

La fotografia *6th Avenue at 50th Street, New York (Midtown), 1978* (fig. 69), per esempio, cattura una via di negozi e uffici in una zona centralissima della città. L’osservatore si trova proiettato al centro di una grande strada, fiancheggiata su entrambi i lati da grattacieli tagliati ai bordi dell’immagine e da qualche sporadica

⁸⁵⁸ “La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa di quella che parla all’occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, c’è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell’andatura della gente, sia pure all’ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro congegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l’inconscio istintivo”. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L’opera d’arte all’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 62-63.

⁸⁵⁹ U. Loock, *Photographien aus der Metropole. Photos of the Metropolis*, in *Thomas Struth. Unbewußte Orte/Unconscious Places*, a c. di Loock U., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bern, 03.10.–15.11.1987, Walther König, Köln 1987, p. 74.

⁸⁶⁰ S. Gronert, *Die Sprache der Fotos. Marginalien zur Gestaltungsweise der Fotografien von Thomas Struth*, in *Thomas Struth. Straßen. Fotografie 1976 bis 1995*, a c. di Gronert S., Schreier C., catalogo della mostra, cit., p. 21.

⁸⁶¹ Il pullulare di dettagli in queste immagini ha indotto lo storico dell’arte tedesco Christoph Schreier a parlare di *Mosaik* in riferimento alle fotografie di città di Struth: “Struth rappresenta la città come un confuso mosaico”, C. Schreier, *Veduten des Alltags*, cit., p. 15.

automobile parcheggiata sul lato destro. Il punto di osservazione è perciò situato esattamente al centro della strada, in un'area generalmente affollata da centinaia di vetture, e coincide con il punto di vista di un automobilista, non con quello di un pedone, al quale è di norma riservato soltanto lo spazio del marciapiede. La prospettiva centrale, che ricorre nelle fotografie di strade di Thomas Struth, è in questo caso particolarmente efficace a evidenziare la linearità della struttura urbana di Manhattan, basata su una rete stradale a griglia. La strada appare qui completamente deserta, mostrata in una situazione inconsueta, in quanto non compaiono né passanti né auto in marcia lungo la strada. Quest'ultima, dal primo piano, avanza e si perde in un punto indefinito nella profondità dell'immagine; punto verso il quale lo sguardo dell'osservatore è diretto, assecondando un movimento proteso in avanti che fa da contrappunto allo slancio verticale dei grattacieli. La sottile striscia verticale sullo sfondo, generata dallo spazio centrale lasciato vuoto dalle due masse di edifici laterali, lascia intravedere un cielo monocromo, quasi bianco, che conferisce un'illuminazione uniforme, senza ombre, priva di contrasti chiaro-scuro.

La stessa rigida simmetria e le stesse scelte compositive applicate a *6th Avenue at 50th Street*, seppur con qualche lieve differenza, si ritrovano nelle altre immagini di strade newyorkesi come *Dey Street, New York (Wall Street), 1978* o *Crosby Street, New York (Soho), 1978*, a ricordarci come queste fotografie diventino “stereotipate e intercambiabili”⁸⁶². Si distingue invece per l'aspetto particolarmente curato – rispetto, ad esempio, all'atmosfera di decadenza che si respira in *Crosby Street* – il quartiere di banche raffigurato nell'immagine *Water Street, New York (Wall Street), 1978* (fig. 70), in cui Struth adotta le stesse rigide soluzioni compositive delle precedenti fotografie, anche se la monotonia degli edifici che domina in molte immagini della serie newyorkese è qui contraddetta dalla varietà di stili architettonici. Si genera in *Water Street* un vistoso contrasto, un'evidente asimmetria tra l'uniforme superficie di moderni grattacieli che svettano sul lato

⁸⁶² A. Emde, *Thomas Struth – Stadt- und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Jonas, Marburg 2008, p. 78.

sinistro dell'immagine e l'eterogeneità degli edifici sul lato destro, “tra ordine e disordine, tra struttura e caos”⁸⁶³.

Se si trascurano, tuttavia, le lievi differenze nella conformazione architettonica di ogni singola strada, ciò che rimane è un'identica struttura, un identico schema visivo che si applica indistintamente a ogni immagine, proprio come accade nelle fotografie di strutture industriali di Bernd e Hilla Becher:

Le immagini di New York si lasciano leggere come tipologia in virtù del loro modo di procedere sistematico e la loro disposizione seriale. Il parallelo perciò risultante con le tipologie dei Becher, ai quali i suoi [*scil.*: di Struth] primi lavori – in parte sviluppati ancora durante il suo studio all'Accademia di Düsseldorf – sono stati ripetutamente accostati, è anche leggibile in una serie di elementi di organizzazione formale: ciò vale per lo sfondo costituito da un cielo lievemente offuscato che procura una luce uniforme, diffusa, ed evita contrasti di ombre e luci; per la profondità di campo che si estende per tutto lo spazio dell'immagine e che permette di distinguere gli elementi architettonici fin nei minimi particolari; e anche per l'esclusione dell'uomo a favore dell'architettura, o meglio, la subordinazione dell'uomo all'architettura. [...] Lo schema visivo rigidamente simmetrico, centralmente orientato, che è il più possibile neutrale nei confronti di ciò che è raffigurato, costituisce il presupposto che rende comparabili e leggibili le strade fotografate.⁸⁶⁴

La rigorosa e simmetrica composizione dell'immagine che caratterizza la serie di strade newyorkesi si ritrova anche nelle prime fotografie di Struth che registrano le strade di Düsseldorf e di altre città della Bundesrepublik. Queste immagini, così come quelle di altre città, rendono chiaro come nella veduta più banale e quotidiana si annidino le tracce della storia e della vita sociale, e come esse si riflettano nelle forme dell'architettura cittadina. Nel caso delle fotografie di Düsseldorf e di altre città tedesche, Struth lascia affiorare la controversa tematica della ricostruzione architettonica nella Germania del Secondo dopoguerra, e i cosiddetti “peccati architettonici”⁸⁶⁵ degli anni Cinquanta e Sessanta, causati dall'imperativo di

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 79.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁸⁶⁵ *Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, a. c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, cit., p. 109.

“mettere a disposizione il massimo di spazi abitativi ai prezzi più convenienti possibili”⁸⁶⁶.

Nell’immagine *Düsselstraße, Düsseldorf, 1979* (fig. 71), per esempio, lo sguardo si posa su una strada qualunque di Düsseldorf, sulla quale si affacciano edifici abitativi altrettanto banali. Le case, infatti, presentano facciate tristemente standardizzate, dotate di spoglie finestre e balconi che bandiscono ogni sorta di elemento decorativo. Evidente è la totale assenza di edifici storici, ad eccezione della torre della Friedenskirche che spunta sullo sfondo – coincidendo con il punto di fuga dell’immagine –, apparendo quasi come un monumento commemorativo alla vecchia città distrutta. Anche l’uomo è esiliato dall’immagine, la sua assenza sembra compensata soltanto da qualche auto parcheggiata ai lati della strada.

Lo stesso principio compositivo di *Düsselstraße* si ritrova in *Sommerstraße, Düsseldorf, 1980* (fig. 73), in cui la rigida prospettiva centrale è qui messa in evidenza dai binari del tram che corrono paralleli sulla strada e dai fili di contatto sospesi sopra i binari, che tracciano due linee nere parallele sulla superficie monocroma chiara del cielo. Ai margini laterali dell’inquadratura sfilano allineati edifici stereotipati – presumibilmente costruiti tra anni ’50 e ’60 –, con l’unica eccezione del primo edificio sulla destra che richiama soluzioni architettoniche anteriori alla guerra. L’uniformità delle abitazioni tedesche che si nota in queste immagini ci parla perciò della graduale mortificazione di qualsiasi tratto individuale nelle città: “l’individualità si muove tutt’al più all’interno delle case, nel privato [...]; lo spazio esterno mantiene l’anonimato”⁸⁶⁷. Sia *Düsselstraße* che *Sommerstraße* sono immerse in un’atmosfera di totale impersonalità – la stessa che incombe nelle opere dei fotografi della *New Topographics* americana –, trasmettono un senso di sospensione, solitudine e abbandono. Queste fotografie restituiscono un quadro sconcertante, penosamente monotono, “non mostrano alcun idillio, bensì l’immagine di una città sottoposta a un intervento razionalizzante e standardizzante”⁸⁶⁸. La Düsseldorf immortalata da Struth, così come la Köln di

⁸⁶⁶ A. Emde, *Thomas Struth – Stadt- und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst*, cit., p. 84.

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

Chargesheimer, la Berlino di Schmidt o la Dortmund di Schürmann, per citare solo alcuni degli esempi precedentemente analizzati, è sottomessa all'imperativo della semplificazione, della riduzione, dell'uniformità stilistica: detto altrimenti, di "un non-stile", come l'ha definito lo studioso tedesco Rupert Pfab nel catalogo della mostra *Thomas Struth. Straßen* presentata nel 1995 al Kunstmuseum di Bonn:

La ricostruzione delle città tedesche distrutte dalla guerra è stata per Struth, che è nato nove anni dopo la fine della guerra, il primo tema. Le città sono state, dopo la guerra, il punto di cristallizzazione per la ricostruzione [...]. Nelle prime fotografie di Düsseldorf viene alla luce l'esitazione degli urbanisti e architetti nella scoperta dello stile della nuova epoca. Da una parte, si voleva stabilire un nuovo inizio anche nel volto della città dopo la fine evidente del 'regno millenario' dei nazisti. Tuttavia, si vede come ciò – come nell'esempio della Düsseldorfstraße – sia avvenuto solo in modo molto titubante e poco consapevole. Il timore degli architetti di sviluppare uno stile che badasse troppo alla rappresentanza, dopo un'epoca di pianificazione urbana influenzata ideologicamente, ha portato spesso, nella realtà edilizia, alla non presenza [Nichtvorhandensein] di uno stile, che era ancora uno stile, per così dire un non-stile. Struth chiama queste architetture "edifici storici" [un-historische Gebäude], perché essi non hanno ancora potuto accumulare storia. Essi sono derivati da una scarsa coscienza di sé che si spiega con la relazione spezzata dei tedeschi con la propria storia nel Dopoguerra. La tristezza degli edifici postbellici che ne deriva sarà evidente in queste fotografie.⁸⁶⁹

Il senso di tristezza e desolazione sprigionato da queste fotografie di strade di Thomas Struth sembrerebbe enfatizzato dalla totale assenza dell'uomo. Tale aspetto, ricorrente nella serie degli *Unbewusste Orte* fino alla metà degli anni '80, sarebbe stato ereditato, secondo le riflessioni dello storico dell'arte americano Benjamin H.D. Buchloh contenute nel saggio *Thomas Struth's Archive*, da una certa tradizione fotografica documentaria (in particolare dalla fotografia di Atget e della *Neue Sachlichkeit*) e costituirebbe uno dei tratti paradossali di questa tendenza, in quanto minerebbe il valore oggettivo della rappresentazione con soluzioni stilistiche

⁸⁶⁹ R. Pfab, *Der zum Bild gewordene Blick. Stadtbild und Städtebild im fotografischen Werk Thomas Struths*, in *Thomas Struth. Straßen. Fotografie 1976 bis 1995*, a c. di Gronert S., Schreier C., catalogo della mostra, cit., p. 28.

soggettive (come, per l'appunto, la scelta di eliminare qualsiasi presenza nelle fotografie):

Un'altra caratteristica cruciale che opera nel lavoro di Struth sembra essere intrinseca a (o ereditata da) questa tradizione. È un dato di fatto che i sostenitori del tipo di fotografia che rivendica accurata 'obiettività' nell'osservazione e descrizione dettagliata tra le più alte virtù e inalterabili ricerche debbano accettare una delle più paradossali limitazioni della descrizione oggettiva: la rappresentazione fotografica sistematica degli spazi pubblici sociali sembra proibire l'immagine degli agenti e attori all'interno di quegli spazi. Nel lavoro di Struth, pedoni e abitanti sono soltanto accidentalmente entrati nelle fotografie di siti urbani in genere estremamente affollati e, se mai appaiono, essi svaniscono sullo sfondo dell'immagine, quasi indistinguibili dai dettagli architettonici.⁸⁷⁰

Tali osservazioni non riguardano soltanto la scelta di bandire l'uomo dalle fotografie, ma sono senz'altro estendibili anche alle altre soluzioni tecniche e compositive del tutto personali che caratterizzano le foto di Struth – e che contraddistinguono anche gli archivi urbani di Marville e di Atget, le fotografie di paesaggi di Sander, le fotografie di strade ordinarie nel *Ruhrgebiet* di Renger-Patzsch, le foto di Walker Evans e l'inventario di sculture anonime di Bernd e Hilla Becher. Il controllo esercitato da questi artisti sulle proprie immagini contaminerebbe il loro valore documentario, rendendo così paradossale la convivenza tra il desiderio di registrare obiettivamente la realtà circostante, da un lato, e la sua 'costruzione', la sua messa in opera attraverso espedienti tecnici soggettivi, dall'altro. Questo aspetto paradossale dello 'stile documentario' sopravvive, come abbiamo visto, nel lavoro dei Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni Sessanta e Settanta analizzati da questo studio, definiti da Klaus Honnef *Autorenfotografen* proprio in virtù dell'esistenza di questo "momento soggettivo nella fotografia documentaria"⁸⁷¹. Questa convivenza tra valore documentario e presenza di soluzioni stilistiche soggettive in una certa tendenza fotografica

⁸⁷⁰ B.H.D. Buchloh, *Thomas Struth's Archive*, in *Struth. Photographs*, Renaissance society of the University of Chicago, Chicago 1992, p. 7.

⁸⁷¹ Cfr. K. Honnef, *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, cit.

documentaria è problematizzata anche da Rupert Pfab, che s'interroga sull'appartenenza delle immagini di città di Thomas Struth alla categoria delle fotografie documentarie:

Le fotografie di Struth e quelle degli altri primi allievi di Bernd e Hilla Becher sono preferibilmente designate come fotografie documentarie nella letteratura relativa all'argomento. L'erroneo impiego di questo concetto meraviglia tanto più che già Walker Evans ha spiegato la differenza tra fotografia documentaria e fotografia in stile documentario. Secondo lui la vera fotografia documentaria avrebbe una funzione come quella della fotografia della polizia scientifica. Le fotografie artistiche in stile documentario, tra le quali si annoverano i lavori di Struth, non perseguono alcun fine, proprio perché concepiscono un'immagine che sembra documentaria, ma che non lo è. Le fotografie documentarie vogliono innalzare qualcosa di quotidiano a documento e ciò con un metodo perlopiù scientifico. Struth non produce documentazioni di città, bensì mostra parti caratterizzanti della realtà delle città. Egli si serve molto bene di un metodo documentario e raggiunge la massima obiettività possibile. Anche le sue fotografie possono ottenere un giorno un valore assolutamente documentario, quando poi determinate strade, piazze o chiese non esisteranno più.⁸⁷²

La vicinanza di Struth alla fotografia in 'stile documentario', in particolare a quella della *Neue Sachlichkeit* – a maestri come August Sander, Albert Renger-Patzsch⁸⁷³ e Werner Mantz –, si deve senza dubbio all'influsso esercitato dei Becher, che negli anni Settanta hanno assunto il ruolo di mediatori tra la fotografia *sachlich* tedesca degli anni '20 e '30, e una certa fotografia d'autore tedesca degli anni '70:

L'archeologia industriale dei Becher non ha soltanto riscattato il retaggio architettonico, ha riportato in vita l'eredità fotografica di quel momento del modernismo: l'eredità della tedesca *Neue Sachlichkeit* – in particolare, il lavoro di

⁸⁷² R. Pfab, *Der zum Bild gewordene Blick. Stadtbild und Städtebild im fotografischen Werk Thomas Struths*, cit., p. 37.

⁸⁷³ Per una riflessione sui punti di contatto tra l'opera di Thomas Struth e quella di Albert Renger-Patzsch, si veda il catalogo della mostra organizzata allo Stadtmuseum di Münster nel 1996 che ha messo a confronto la serie fotografica sulla città di Münster realizzata da Renger-Patzsch nel 1930 e quella di Struth (sempre avente per soggetto Münster) eseguita nel 1986. *Albert Renger-Patzsch. Thomas Struth. Fotografien von Münster*, a c. di Galen H., catalogo della mostra, Stadtmuseum Münster, 08.12.1996–31.03.1997, Stadtmuseum Münster, Münster 1996.

Albert Renger-Patzsch, Werner Mantz e, importantissimo, August Sander, l'esatta stirpe che ha segnato la formazione dell'ambizione e competenza fotografica di Struth.⁸⁷⁴

Proprio dalla Nuova Oggettività, filtrata dall'insegnamento dei Becher, Struth mutua convenzioni rappresentative come la serialità, la sistematicità, l'approccio tipologico ed enciclopedico, "la logica dell'archivio"⁸⁷⁵ e i principi di oggettività e neutralità che guidano la sua documentazione architettonica. Nonostante Thomas Struth sembri orientato a restituire, attraverso luoghi ordinari, gli aspetti architettonici tipici, caratteristici di ogni città, le sue fotografie, in realtà, ci mostrano come accanto agli altissimi edifici di Tokyo spuntino esempi di architettura romana del XVIII secolo; o come, sorprendentemente, la monotona architettura di Düsseldorf del Secondo dopoguerra conviva con alcuni residui architettonici del Movimento Moderno. Ciò che affiora in queste immagini di strade cittadine è perciò la propensione, da parte del fotografo, a cogliere "l'identico in comunità geopolitiche radicalmente differenti e distanti: [...] Tokyo può di fatto apparire come Düsseldorf".⁸⁷⁶ A rendere possibile questo inaspettato accostamento tra luoghi così diversi è la scelta dell'artista di non immortalare siti antichi, monumenti celebri o l'architettura esotica prodotta da differenti culture e società, ma i luoghi più ordinari, standardizzati, banali. I suoi soggetti prediletti "non sono i siti turistici, bensì le vedute meno spettacolari ma esteticamente significative"⁸⁷⁷.

Questa sorta di uniformazione messa in atto dall'artista, questo appiattimento delle differenze tra contesti urbani distanti l'uno dall'altro, ne rende ardua l'identificazione topografica (resa possibile spesso soltanto attraverso il titolo di ogni singola fotografia), perché si smarriscono i tratti distintivi e caratterizzanti di ogni città. Se esaminando singolarmente le fotografie di Struth, si è ancora in grado di cogliere gli elementi peculiari di ogni luogo documentato, il residuo d'individualità di ogni città, contemplando invece queste immagini nel loro insieme, nella serie, questo tratto individuale sembra dileguarsi. Si comprende così come

⁸⁷⁴ B.H.D. Buchloh, *Thomas Struth's Archive*, in *Struth. Photographs*, cit., p. 6.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ S. Gronert, *La Scuola di Düsseldorf*, cit., p. 35.

Struth abbia costruito, citando l'espressione di Buchloh, "un archivio di un mondo in procinto di scomparire"⁸⁷⁸: il mondo che sino ad allora era stato familiare, la realtà urbana e lo spazio pubblico che un tempo si esperivano come roccaforte dell'identità di un paese, iniziano a dissolversi nella realtà del mondo globalizzato, nella "metropoli universale"⁸⁷⁹.

IV. DOCUMENTARE 'L'UOMO TEDESCO'

Accanto alla documentazione del paesaggio e della città, l'ultima sezione presa in esame dal presente studio concerne la documentazione dell' 'uomo tedesco'. Alcuni documentaristi attivi nella Bundesrepublik degli anni Sessanta e Settanta si sono infatti assiduamente confrontati con il tema del ritratto, tentando di immortalare il volto della popolazione tedesca contemporanea.

I progetti che saranno qui analizzati confermano come la monumentale opera ritrattistica di August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*⁸⁸⁰, abbia lasciato un segno indelebile nel panorama fotografico tedesco, nonostante il lungo silenzio e la quasi totale dimenticanza del lavoro del maestro sino agli anni Cinquanta a causa della censura nazista che aveva represso ogni forma di avanguardia artistica. Documentaristi tedeschi come Stefan Moses, Candida Höfer, Gabriele e Helmut Nothhelfer, Michael Schmidt, Heinz e Beate Rose, Wilmar Koenig, seppur nella varietà degli approcci e delle soluzioni stilistiche, si sono curati di registrare il volto dell'uomo tedesco (categoria nella quale rientrano anche gli immigrati turchi residenti in Germania immortalati da Candida Höfer) con assoluta obiettività e neutralità, seguendo un criterio tipologico basato sulla catalogazione degli uomini come rappresentanti di un tipo sociale. Una catalogazione, questa, che avviene dunque sulla base della professione esercitata o della classe sociale di appartenenza.

L'obiettivo di questi artisti, proprio come fece Sander all'epoca della Repubblica

⁸⁷⁸ B.H.D. Buchloh, *Thomas Struth's Archive*, in *Struth. Photographs*, cit., p. 10.

⁸⁷⁹ U. Looock, *Fotografien aus der Metropole*, in *Texte zum Werk von Thomas Struth*, a c. di Lingwood J., Reust R., cit., p. 14.

⁸⁸⁰ Cfr. *supra*, Parte prima, II.1.

di Weimar, consiste perciò nel dar vita a un inventario della società tedesca contemporanea, a una galleria di ritratti che possa tramandare alle generazioni future un valido documento dell'epoca e che sia in grado di restituire, recuperando la felice espressione sanderiana, 'il volto del tempo'.

1. Stefan Moses: *Deutsche*

Un primo interessante tentativo di catalogazione della società tedesca agli inizi degli anni Sessanta è quello del fotografo Stefan Moses, che con il suo ciclo di ritratti *Deutsche* fotografa la società contemporanea nella Bundesrepublik. Stefan Moses (Liegnitz, 1928) ha intrapreso nel 1950 la carriera di fotogiornalista, lavorando per note riviste come "Stern", e poi come fotogiornalista indipendente a partire dal 1967⁸⁸¹. Fulcro d'interesse del lavoro di Moses è la rappresentazione dell'uomo, che ricorre nel suo lavoro a prescindere dalla specificità e dai diversi intenti alla base di ciascun ciclo fotografico. Di estrema rilevanza per la nostra trattazione è la sua serie *Deutsche* (pubblicata nel 1980), alla quale il fotografo inizia a dedicarsi nel 1963 a Köln.

La rappresentazione, condotta metodicamente da Moses, segue sempre il medesimo schema che rompe con le tradizionali forme del reportage fotografico, alle quali, sino ad allora, egli si era scrupolosamente attenuto: il soggetto è in posa davanti a un monocromo telo grigio chiaro, ripreso da un punto di vista frontale, con lo sguardo fisso verso l'obiettivo fotografico e in rigoroso bianco e nero (figg. 74-77). Mentre i colleghi di Moses hanno dato vita, in quegli anni, ai loro migliori reportages fotografici nei paesi esotici, Moses si concentra esclusivamente sulla Germania. Sulla scia del successo riscosso con il suo vasto reportage incentrato sulla vita degli inglesi, condotto nella primavera del 1962, Moses si era infatti lasciato guidare da un unico obiettivo: "iniziare subito ad abbozzare un'immagine

⁸⁸¹ Per un approfondimento biografico sul lavoro di Stefan Moses, si veda *Stefan Moses. Die Monographie. Fotografien 1947 bis heute*, a c. di Pohlmann U., Harder M., catalogo della mostra, Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum, München, 11.12.2002–23.02.2003, Kunsthalle zu Kiel, 27.02.–23.04.2003, Hygienemuseum, Dresden, primavera 2005, Schirmer/Mosel, München 2002.

della società dei tedeschi similmente intensa⁸⁸². Il fotografo registra così, tra 1963 e 1965⁸⁸³, anonime persone della Repubblica Federale tedesca sulla base del ceto sociale di appartenenza e del mestiere esercitato; mestiere al quale rimandano sia gli indumenti da lavoro indossati da ciascun personaggio che gli strumenti e gli oggetti che ciascun effigiato porta con sé, quasi fossero una protesi inseparabile dalla propria persona.

Proprio come la colossale opera di August Sander⁸⁸⁴, quella di Stefan Moses è una classificazione della società dell'epoca, un inventario di 'tipi sociali'. Ecco dunque sfilare, nella galleria di ritratti di Moses, due disegnatrici tecniche con righello alla mano, un parroco in pensione presumibilmente con il vangelo sotto braccio (fig. 74), un terzetto di suonatori con il proprio strumento a fiato (fig. 76) e quattro netturbini che reggono la scopa (fig. 77), per citare soltanto alcuni esempi. Rispetto a Sander, che era solito fotografare in studio quando desiderava inserire uno sfondo monocromo alle spalle dei propri soggetti, Stefan Moses fotografa all'aperto, nelle piazze o sui marciapiedi – sempre celati da un telo –, che diventano una sorta di asettico palcoscenico sul quale ognuno porta in scena il proprio personaggio. L'ampio telo steso dietro le persone da ritrarre consentiva a Moses di isolarle dal contesto urbano circostante e di richiamare l'attenzione esclusivamente sull'effigiato.

Stefan Moses ha messo a punto un documento visivo della società del suo tempo cercando di mantenere uno sguardo neutrale, distaccato, e di raffigurare i suoi soggetti con estrema precisione. L'opera ha conquistato un apprezzamento tale che, nel catalogo pubblicato nel 1980, si arriverà a scrivere: “questa serie di ritratti di tedeschi sconosciuti è stata composta in modo così geniale che ha conservato una

⁸⁸² S. Moses, *Deutsche. Porträts der sechziger Jahre*, Prestel, München 1980, pp. 12-13.

⁸⁸³ Lo stesso progetto di documentazione di anonimi tedeschi sarà proseguito da Moses nel 1990, l'anno dopo la caduta del Muro, nella Germania Est, in seguito all'incarico ricevuto dal Deutsches Historisches Museum. La serie sarà presentata nel 1991 in occasione della mostra *Abschied und Anfang – Ostdeutsche Porträts*, che dal Deutsches Historisches Museum è stata riproposta in altri paesi, ottenendo un grande successo internazionale. Cfr. *Stefan Moses. Die Monographie. Fotografien 1947 bis heute*, a c. di Pohlmann U., Harder M., catalogo della mostra, p. 19. Per un approfondimento sulla mostra, si veda *Stefan Moses. Abschied und Anfang – Ostdeutsche Porträts 1989-1990*, a c. di Stölzl C., catalogo della mostra, Zeughaus, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 23.09.–26.11.1991, Cantz, Stuttgart 1991.

⁸⁸⁴ L'accostamento tra Stefan Moses e August Sander è evidenziato anche nel catalogo *Portraits in Serie, Fotografien eines Jahrhunderts*, a c. di Betancourt Nuñez G., catalogo della mostra, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 01.04.–17.07.2011, Kerber, Bielefeld 2011, p. 146.

pregnanza sovratemporale”⁸⁸⁵. La rivista “Stern” ne ha persino prontamente pubblicato una selezione di trenta ritratti nel 1964⁸⁸⁶, presentandoli con il titolo *Nachbarn* (Vicini). Ciò che deve aver maggiormente colpito i contemporanei è stato senz’altro il fatto che l’opera di Moses si sia radicalmente emancipata dall’estetica fotografica di inizio anni Sessanta, ancora fortemente influenzata dal fotogiornalismo, e di aver proposto un nuovo tipo di approccio, seriale e tipologico, freddo e sistematico. Moses è riuscito, proprio come Sander⁸⁸⁷ quarant’anni prima, a “erigere un monumento ai contemporanei sconosciuti” e ha contribuito a plasmare “una nuova coscienza nazionale”⁸⁸⁸, un senso d’identità comune.

2. Candida Höfer: *Türken in Deutschland*

Candida Höfer (Eberswalde, 1944) fa parte della prima generazione di studenti di fotografia nella classe di Bernd Becher all’Accademia di Düsseldorf, insieme ai già citati Tata Ronkholz, Thomas Struth e Axel Hütte. La sua formazione fotografica inizia nel 1963, quando Candida Höfer svolge un praticantato di un anno nell’atelier fotografico Schmölz-Huth di Köln. Una volta terminati gli studi alla Kölner Werkschule (1964-1968), la Höfer diventa fotografa indipendente, attiva a Köln e in altre città europee. Nel 1973 Candida Höfer decide d’isciversi alla Kunstakademie Düsseldorf, dove studia cinema nella classe di Ole John fino al 1976 (in mancanza di un insegnamento dedicato al medium fotografico), per poi passare nella classe di fotografia di Bernd Becher, concludendo gli studi nel 1982. Da allora, la Höfer si consacra esclusivamente alla fotografia, mestiere al quale ha associato, tra 1997 e 2000, quello di docente alla Staatlichen Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe.

Se si menziona oggi il nome di Candida Höfer, si è perlopiù portati ad associarlo alle ormai celebri fotografie d’interni di spazi pubblici, un *work in progress* iniziato

⁸⁸⁵ S. Moses, *Deutsche. Porträts der sechziger Jahre*, cit., p. 16.

⁸⁸⁶ Cfr. T. Wiegand, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, cit., p. 154.

⁸⁸⁷ Moses conosceva bene sia il ciclo di ritratti di August Sander che quello di Irving Penn, *Small Trades*, del 1960.

⁸⁸⁸ S. Moses, *Deutsche. Porträts der sechziger Jahre*, cit., p. 16.

tra 1972 e 1973, consistente nella sistematica documentazione fotografica d'interni di biblioteche, musei, hotels, teatri, edifici amministrativi, università; luoghi mostrati dalla fotografa sempre privi di qualsiasi presenza umana⁸⁸⁹. Ciò che Candida Höfer tenta di cogliere attraverso queste immagini è l'atmosfera di un determinato ambiente, "l'aura di ogni spazio"⁸⁹⁰. Di questi spazi pubblici Candida Höfer mette sempre in risalto l'ordine, la simmetria, l'allineamento, la modularità, la linearità.

Meno noto è invece un progetto fotografico che Candida Höfer ha avviato nello stesso anno in cui ha iniziato a fare fotografie d'interni: la documentazione dei turchi residenti in Germania. Agli inizi degli anni Settanta, il numero dei lavoratori stranieri (tra i quali molte famiglie turche) nelle città tedesche era notevolmente aumentato: dall'interesse di Candida Höfer per i cambiamenti in atto nella società contemporanea nasce dunque un progetto, *Türken in Deutschland*, al quale l'artista si dedicherà per circa sei anni, fino al 1979:

A quel tempo mi ha principalmente occupato la mia serie dei turchi. Ciò dipendeva dal fatto che ad Hamburg ho vissuto in un ambiente nel quale non c'era alcuno straniero. E dopo il mio ritorno a Köln, mi ha colpito che il volto della città qui fosse cambiato attraverso l'immigrazione degli stranieri. Ho trovato i miei motivi nella Südstadt di Köln, dove andavo più volte alla settimana per fotografare. Un po' alla volta ho stabilito contatti con alcune famiglie turche e ho potuto anche fotografare nei loro appartamenti. Inoltre, ho fotografato botteghe, ristoranti e scene nelle strade. Strade che erano cambiate, come la Weidengasse o la Keupstraße a Köln-Mülheim con negozi realizzati in modo completamente diverso, con altre merci. Mi ha affascinato come potesse svolgersi un cambiamento simile. Ho proseguito poi questo lavoro così

⁸⁸⁹ Per un approfondimento su questo argomento, si vedano, in particolare, *Candida Höfer. Öffentliche Innenräume 1979-1982*, catalogo della mostra, Photographische Sammlung, Museum Folkwang, Essen, 18.10.–13.11.1982, Museum Folkwang, Essen 1982; *Candida Höfer. Innenraum. Fotografien 1979-1984*, catalogo della mostra, Regionalmuseum Xanten, 20.10.–25.11.1984, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 09.01.–17.02.1985, Rheinlandverlag, Köln/Bonn 1984; *Candida Höfer. Räume*, catalogo della mostra, Portikus (Ausstellungshalle), Frankfurt am Main, estate 1992, Walther König 1992; *Candida Höfer. Bibliotheken*, Schirmer/Model, München 2005; *Candida Höfer. Weimar*, catalogo della mostra *Candida Höfer. Weimarer Räume*, Neues Museum Weimar, Weimar, 18.10.2007–17.02.2008, Schirmer/Mosel, München 2007.

⁸⁹⁰ *Candida Höfer. Orte, Jahre. Photographien 1968-1999*, a c. di Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, catalogo della mostra, Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 16.07.–05.09.1999, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 13.04.–11.06.2000, Schirmer/Mosel, München 1999, p. 11.

importante per me all'accademia.⁸⁹¹

La serie dei turchi – che non è confluita in una pubblicazione, diversamente dai propositi iniziali dell'artista – si basa sulla documentazione di negozi, sale da tè, ristoranti turchi, e di famiglie turche fotografate nel parco, per le strade oppure nel proprio appartamento. Le numerose fotografie, tutte a colori, vengono mostrate per la prima volta pubblicamente con una proiezione di diapositive nel 1975 nella Galerie Konrad Fischer di Düsseldorf⁸⁹². A tal proposito, Candida Höfer ricorda in un'intervista del 2001 pubblicata in “Kunstforum International”:

Inizialmente ho mostrato la proiezione all'accademia e poi nel vano-tunnel nella galleria Konrad Fischer nella Neuburgstrasse di Düsseldorf. Fischer ha messo a disposizione delle mostre questo vano, separato da una grande porta di vetro, e l'idea era di ospitare mostre che si potessero osservare attraverso la porta di vetro. Io ho mostrato lì la proiezione di doppie diapositive che si svolgeva automaticamente nel buio. La posizione del vano era abbastanza favorevole in un quartiere di birrerie dove la sera molte persone erano in giro, e perciò il lavoro è stato visto da molti all'epoca.⁸⁹³

A questa prima esposizione farà seguito nel 1979, in occasione della mostra *In Deutschland*⁸⁹⁴ curata da Klaus Honnef e Wilhelm Schürmann, la doppia proiezione di 80 immagini a colori di piccolo formato intitolata *Türken in Deutschland und Türken in der Türkei*, una presentazione basata sull'accostamento di due immagini per ciascuna diapositiva⁸⁹⁵.

Le fotografie di questo progetto, finalizzato a illustrare il processo d'integrazione

⁸⁹¹ C. Höfer, *Ich möchte etwas zeigen, das eigentlich nicht modern ist, etwas, das eine Langlebigkeit hat*, “Kunstforum International”, n. 153, gennaio-marzo 2001, p. 285.

⁸⁹² Candida Höfer ha evidenziato il suo stretto contatto con la Galerie Konrad Fischer, soprattutto grazie all'amicizia con la sorella del gallerista. La Höfer si recava quasi quotidianamente nella galleria di Düsseldorf e qui aveva modo di confrontarsi con gli artisti presentati da Fischer, tra i quali Hamish Fulton, Richard Long, Bruce Nauman, Dan Graham e Bernd e Hilla Becher. *Candida Höfer. Orte, Jahre. Photographien 1968-1999*, a c. di Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, catalogo della mostra, cit., p. 14.

⁸⁹³ C. Höfer, *Ich möchte etwas zeigen, das eigentlich nicht modern ist, etwas, das eine Langlebigkeit hat*, “Kunstforum International”, n. 153, gennaio-marzo 2001, p. 285.

⁸⁹⁴ Cfr. *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentar fotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., pp. 208-221.

⁸⁹⁵ Di queste immagini esistono inoltre stampe fotografiche in bianco e nero nel formato 24 x 30 cm. Cfr. *ibidem*, p. 10.

sociale e di graduale trasformazione della società tedesca degli anni Settanta, vengono scattate prevalentemente nelle città di Ratingen, Düsseldorf, Hamburg e Köln. Gruppi di persone vengono immortalati nel parco, altri in lontananza mentre camminano per le strade cittadine, e altri ancora nei negozi turchi. In quest'ultima serie di fotografie, l'attenzione della Höfer è soprattutto rivolta alla disposizione ordinata dei prodotti, agli elementi allineati, alle strutture seriali, e a cogliere le persone nel proprio ambiente lavorativo quotidiano. Un caso esemplare è quello del negoziante turco ritratto nella fotografia *Eckermannstraße Hamburg 1978* (fig. 78), in cui l'uomo è ripreso frontalmente, in posa, dietro il bancone del proprio negozio, circondato dagli strumenti del suo mestiere (il registratore di cassa, il banco frigo, la bilancia) e dalle merci ordinate in modo irreprensibile, come le lattine e i vasetti allineati sugli scaffali alle sue spalle che determinano una struttura orizzontale a più livelli e accentuano il rigore geometrico dell'immagine.

Una situazione analoga si ritrova nell'immagine *Weidengasse Köln 1975* (fig. 79), nella quale tre ragazzi turchi e un uomo più anziano – presumibilmente parenti impiegati in un negozio a conduzione familiare – sono in posa dietro il banco frigo, ciascuno con camice bianco, come si conviene in una macelleria. I prodotti in vendita sono collocati nello spazio con un ordine impeccabile: le file di salami appesi, le scatole posizionate sugli scaffali a formare delle piramidi, i filoni di pane impilati sul bancone, i grandi coltelli per affettare disposti in ordine crescente e persino il pavimento a scacchiera bianco-nero richiamano simmetria, ordine, precisione, serialità, modularità.

In queste immagini Candida Höfer si è concentrata, oltre che sulla struttura formale e simmetrica di questi luoghi, anche sugli aspetti tipici, che rendono questi ambienti e i personaggi che li popolano immediatamente riconducibili a un determinato stereotipo sociale, come accade, in particolare, nelle fotografie di turchi ritratti nei propri appartamenti. In *Ratingen 1976*, per esempio, un gruppo di immigrati turchi è fotografato nell'abitazione di una delle famiglie radunate: alcuni personaggi sono in piedi, altri seduti, e alle loro spalle, sulla parete, sono affissi degli arazzi che raffigurano vedute della Turchia e la bandiera turca. Dall'ambiente domestico immortalato in queste fotografie, dall'arredamento e dai suoi abitanti, si

possono dedurre importanti informazioni sulla cultura, lo status sociale e lo stile di vita degli immigrati turchi in Germania negli anni Settanta. Il riferimento al luogo e all'anno di ogni fotografia, contenuto nel titolo, consente di sottrarre le immagini all'anonimato e di dar loro un inquadramento geografico e temporale.

Questo progetto fotografico finalizzato a documentare gli immigrati turchi (il loro aspetto, le loro abitazioni, il loro tempo libero e il loro lavoro) si basa, proprio come è stato per le opere dei maestri della *Neue Sachlichkeit* e degli altri Nuovi Documentaristi tedeschi qui analizzati, su un metodo di classificazione formale, temporale e spaziale che consente alla Höfer di organizzare la memoria visiva della propria epoca in modo razionale e, al tempo stesso, di istituire rimandi, legami, associazioni, relazioni tra le immagini della serie. L'alternanza tra anonimato e specificità, spazio pubblico e spazio privato, lontananza e vicinanza dell'inquadratura, non sono altro che i volti antitetici dello stesso rigore documentario sul quale si fonda questo lavoro della Höfer, che Klaus Honnef, nel catalogo della mostra *In Deutschland*, ha commentato nei seguenti termini:

La Germania non è un paese di immigrati, ha osservato Bruno Dechamps all'inizio del suo articolo nella "Frankfurter Allgemeine Zeitung". Con ciò intendeva che la Germania non assimila gli immigrati in massa come tuttora succede negli Stati Uniti. I lavoratori stranieri costituiscono ancora, in Germania, raggruppamenti etnici autonomi all'interno della realtà sociale, isole con una propria cultura. Candida Höfer si occupa nelle sue fotografie – diapositive a colori – della presenza dei lavoratori stranieri turchi e delle loro famiglie nelle città tedesche. Essa scopre, attraverso costanti osservazioni, attraverso sempre più intensi contatti con le persone turche, alle quali infonde fiducia, un mondo affascinante che si distingue, sotto molti aspetti, dalla realtà tedesca. Questo mondo è più colorato, meno uniforme rispetto all'ambiente del paese nel quale essi attualmente vivono, è più comunicativo, più socievole. Eppure Candida Höfer non tiene nascosti i lati negativi della presenza, le solitarie domeniche degli uomini – che non possono portare con sé le proprie famiglie – davanti alle stazioni o ad altri servizi cittadini. Candida Höfer intraprende un'analisi sistematica, si serve dell'intera gamma di metodi a disposizione, documenta più aspetti possibili dei suoi temi. Questo mondo ci è ancora ampiamente estraneo; un mondo che non si schiude alla superficialità turistica. Bisogna però concordare con la sostanza dell'articolo della "Frankfurter Allgemeine Zeitung": "i turchi sono qui, resteranno, e la Germania sarà

un paese di immigrati. [...] Le tensioni sono inevitabili. Prima o poi non ci consentiranno più di ignorarli”.⁸⁹⁶

Nel 1976 Candida Höfer mosterà il progetto fotografico *Türken in Deutschland* – che porterà a termine tre anni dopo – a Bernd Becher, primo professore di fotografia all’Accademia di Düsseldorf, e la qualità del lavoro sarà tale da consentirle di accedere alla nuova classe di fotografia e di diventare una dei primi studenti di Bernd Becher.

3. Gabriele e Helmut Nothhelfer: *Menschen in Berlin*

Gabriele Zimmermann (Berlin, 1945) e Helmut Nothhelfer (Bonn, 1945) s’incontrano nel 1967 alla Lette-Schule di Berlin, dove entrambi studiavano fotografia. La scuola non sembra però corrispondere alle loro aspettative a causa del mancato confronto, dal punto di vista didattico, con le tendenze fotografiche più attuali, così come con la storia del medium. Per tal motivo, i due s’iscrivono nel 1969 alla Folkwangsschule für Gestaltung a Essen, dove proseguiranno lo studio della fotografia nella classe di Otto Steinert, che li insegnava da alcuni anni⁸⁹⁷. In quello stesso anno, i Nothhelfer visitano la mostra collettiva *Prospect '69* alla Städtische Kunsthalle di Düsseldorf, alla quale erano esposte anche opere di Bernd e Hilla Becher: il metodo di lavoro di quest’ultimi, basato su un approccio seriale e tipologico, ha enormemente colpito i due giovani fotografi⁸⁹⁸.

L’autore che tuttavia ha lasciato un segno indelebile nel lavoro di Gabriele e Helmut Nothhelfer è stato August Sander. Nel 1967 i Nothhelfer scoprono fortuitamente, alla Kunstbibliothek di Berlin, l’opera ritrattistica di Sander, della

⁸⁹⁶ *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 221.

⁸⁹⁷ *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Zwischenräume. Menschen in Berlin 1973-1982*, a c. di Wilde A. e J., DuMont, Köln 1983, p. 154.

⁸⁹⁸ Il volume che i Becher hanno pubblicato nel 1977, *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, resta uno dei loro libri preferiti. Cfr. G. Conrath-Scholl, *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre. Betrachtungen, Zeitläufe und Zusammenhänge*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre/Moments and Years 1970-2008*, a c. di Conrath-Scholl G., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 24.07.–08.11.2009, Schirmer/Mosel, München 2009, p. 13.

quale era stata pubblicata, nel 1962, una selezione nel volume *Deutschenspiegel*⁸⁹⁹: “da allora August Sander ha accompagnato la loro carriera”⁹⁰⁰, ricorda Gabriele Conrath-Scholl, direttrice della Photographische Sammlung di Köln, nel catalogo della mostra monografica *Momente und Jahre* del 2009. L’atlante dei mestieri e tipi sociali della Repubblica di Weimar, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, messo a punto da Sander nell’arco della sua intera esistenza, diventa, a partire da quel momento, un modello imprescindibile per i Nothhelfer, che nel 1973 intraprendono un progetto fotografico basato su criteri affini a quelli adottati dal maestro tedesco.

Un altro stimolo importante per il lavoro dei Nothhelfer è stato il cinema⁹⁰¹: agli inizi degli anni ’70, essi iniziano a interessarsi così intensamente al medium cinematografico da pensare quasi di abbandonare la fotografia per dedicarsi unicamente al cinema. Tuttavia, a causa di problemi finanziari⁹⁰², essi decidono di limitare la loro nuova passione a frequenti visite al cinema: i due fotografi amavano i film italiani e francesi degli anni ’50 e ’60, in particolare i registi Michelangelo Antonioni, Jean Luc-Godard e Pier Paolo Pasolini, di cui hanno rispettivamente ammirato *L’Eclisse* (1962), *À bout de souffle* (1960) e *Accattone* (1961)⁹⁰³.

Nel 1974 i Nothhelfer decidono di contattare i collezionisti e galleristi Ann e Jürgen Wilde⁹⁰⁴ e di mostrare loro i primi risultati del proprio lavoro, che sarà particolarmente apprezzato dai Wilde, tanto da indurli a organizzare la prima mostra personale dei due giovani fotografi nella propria galleria nel 1976⁹⁰⁵. È appunto

⁸⁹⁹ Cfr. A. Sander, *Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts*, cit.

⁹⁰⁰ G. Conrath-Scholl, *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre. Betrachtungen, Zeitläufe und Zusammenhänge*, cit., p. 10.

⁹⁰¹ Un’altra fonte d’ispirazione (oltre ai sopracitati films di Antonioni, Godard e Pasolini) sarà il film documentario *Menschen am Sonntag* (1929) dei registi Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer, con sceneggiatura di Billy Wilder. Il film è girato a Berlino e mostra, in cinque episodi, come cinque giovani trascorrono il tempo la domenica. Cfr. K. Honnef, *Lange Augenblicke. Die fotografische Bilder von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Lange Augenblicke. Die fotografischen Bilder von 1970-1992*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 12.08.–26.09.1993, Braus, Heidelberg 1993, p. 11.

⁹⁰² La loro principale fonte di sussistenza, dagli inizi degli anni Sessanta, era il loro impiego come insegnanti di fotografia presso la Technische Universität Berlin (1972-2006) e presso la Freie Universität Berlin (1971-2006). Cfr. *ibidem*, p. 16. Nel corso del semestre estivo del 1978, tenuto alla Freie Universität, i Nothhelfer approfondiscono il lavoro della FSA, di cui hanno ammirato specialmente le opere di Walker Evans, Ben Shahn e Dorothea Lange. Il materiale di queste lezioni sarà rielaborato e pubblicato nel testo G. e H. Nothhelfer, *Wirklichkeitvermittlung am Beispiel der Farm Security Administration*, Nagel, Berlin 1978.

⁹⁰³ Cfr. *ibidem*, pp. 14-16.

⁹⁰⁴ Cfr. *supra*, Parte prima, I.3.1.

⁹⁰⁵ Negli anni immediatamente successivi, il loro lavoro sarà presentato dalle gallerie berlinesi A. Nagel (1977) e Breiting (1979).

presso la Galerie Wilde che i Nothhelfer hanno inoltre occasione di vedere, per la prima volta, opere originali di Sander che facevano parte del patrimonio fotografico della collezione Wilde, consolidando così la propria passione nei confronti del maestro tedesco. L'affinità tra il lavoro dei Nothhelfer e quello di Sander è stata frequentemente messa in luce dai Wilde:

August Sander, che con la sua tipologia *Uomini del XX secolo* spinge la fotografia ritrattistica in una nuova direzione che si allontana completamente dalla tradizione del ritratto pittorico, usa la fotografia, in senso stretto, 'neoggettivamente' [...]. In questo senso lavorano anche i fotografi Gabriele e Helmut Nothhelfer, che vivono a Berlino. [...] I lavori di Gabriele e Helmut Nothhelfer lasciano pensare ad August Sander, anche se il loro metodo è diverso. [...] Essi osservano molto accuratamente le persone che "trasmettono un tratto caratteristico per la nostra epoca"⁹⁰⁶.

Anche "Der Tagesspiegel", nel numero del 18 aprile 1977, in occasione della mostra dei Nothhelfer presso la Galerie A. Nagel di Berlin, si troverà a ravvisare quest'affinità con le fotografie di Sander:

Le 36 fotografie dei Nothhelfer [...] sono affascinanti nella loro unità stilistica, nella loro rigida concezione tematica, e ricordano vagamente il grande ciclo di ritratti di August Sander.⁹⁰⁷

Nel 1977 il lavoro di Gabriele e Helmut Nothhelfer è presentato a Documenta 6, nella sezione fotografica curata da Klaus Honnef⁹⁰⁸ ed Evelyn Weiss, insieme a quello di altri grandi maestri della storia della fotografia – tra i quali, per l'appunto, August Sander –, e Ann Wilde si occupa di redigere la loro biografia per il catalogo

⁹⁰⁶ A. e J. Wilde, *Gabriele und Helmut Nothhelfer*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Zwischenräume. Menschen in Berlin 1973-1982*, a c. di Wilde A. e J., cit., pp. 153-155.

⁹⁰⁷ *Menschen am Sonntag. Fotos von Gabriele und Helmut Nothhelfer in der Galerie A. Nagel*, "Der Tagesspiegel", Feuilleton, 28 aprile 1977.

⁹⁰⁸ In Klaus Honnef i Nothhelfer troveranno un importante sostenitore e promotore. Alla fine degli anni '70, Honnef inserisce il loro lavoro all'interno della nuova *Autorenfotografie* (insieme agli altri documentaristi analizzati in questo nostro studio) e negli anni successivi, il critico presenta le loro opere in grandi mostre fotografiche collettive come *Lichtbildnisse* (1982), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970* (1997), *Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert* (2003). Nel 1993 Klaus Honnef organizzerà anche la mostra personale *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Lange Augenblicke*, presso il Rheinisches Landesmuseum di Bonn.

generale dell'esposizione. Forse anche sulla scia del loro grande debutto in un contesto di respiro internazionale come quello di Documenta, i Nothhelfer iniziano ad attirare l'attenzione di galleristi stranieri: è il caso della galleria parigina Agathe Gaillard che presenterà nei propri spazi espositivi, nell'autunno del 1977, l'opera dei due giovani fotografi tedeschi. La mostra verrà recensita con toni entusiastici dalla stampa francese (D.A. 10), che subito individuerà il merito dei Nothhelfer: "essi analizzano con straordinaria chiarezza la loro società"⁹⁰⁹. L'anno successivo, i Nothhelfer si distinguono anche sulla scena fotografica americana, grazie soprattutto alla loro prima mostra personale negli Stati Uniti, nella galleria di Gerd Sander (nipote di August Sander) a Washington D.C., dove riscuoterà un certo successo.

I Nothhelfer hanno dato vita, nel corso degli anni, a un *work in progress*, una galleria di ritratti di gente comune, anonima, fotografata in occasione di eventi pubblici, giornate commemorative, concerti, manifestazioni, maratone, parate, feste religiose nella città di Berlino. La loro serie fotografica conta oggi circa 130 fotografie in bianco e nero: un numero discreto, se si pensa che essa è stata realizzata nell'arco di quarant'anni, ma che è senz'altro indicativo della loro preoccupazione per l'aspetto qualitativo – e non quantitativo – del loro lavoro, sempre sottoposto a un intransigente processo di selezione⁹¹⁰. I due fotografi lavorano con un apparecchio fotografico dotato di un normale obiettivo da 50 mm, e ciò significa che, per ottenere i risultati qualitativi desiderati, essi devono avvicinarsi a una distanza di mezzo metro dai loro soggetti. I due fotografi non sono soliti lavorare in coppia, ma si separano nella folla e scattano autonomamente le fotografie: "chi e in quale immagine ha azionato lo scatto", commenta Klaus Honnef nel catalogo della loro mostra *Lange Augenblicke*, ospitata al Rheinisches Landesmuseum di Bonn nel 1993, "è completamente indifferente, perché le pellicole impressionate sono il materiale di partenza dal quale essi sceglieranno

⁹⁰⁹ M. Nuridsany, *Images d'une société en miettes*, "Le Figaro", 24 ottobre 1977. Si veda anche H. Guibert, *Loisirs sand plaisir*, "Le Monde", 20 ottobre 1977.

⁹¹⁰ Il loro archivio privato conta infatti circa 3300 negativi, ma soltanto una minima parte, dopo un rigoroso processo di selezione, è confluita nella serie fotografica. Cfr. G. Conrath-Scholl, *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre. Betrachtungen, Zeitläufe und Zusammenhänge*, cit., p. 34.

insieme le immagini che presenteranno al pubblico”⁹¹¹.

Le singole persone, raffigurate quasi sempre davanti a uno sfondo costituito dalla folla, restano sempre confinate nel loro anonimato: nei titoli delle fotografie, infatti, non compaiono mai i nomi di coloro che sono stati ritratti – che vengono genericamente etichettati come ragazza (fig. 81), padre e figlio (fig. 84), amici, coppia (fig. 82), signora ecc. –, in quanto l’importanza è conferita alla denominazione della festa o dell’evento e all’indicazione del luogo e dell’anno (in alcuni casi persino del giorno) in cui la foto è stata scattata. In occasione del Simposio sulla fotografia tenuto a Graz nel 1982, i Nothhelfer hanno descritto il proprio lavoro nei seguenti termini:

Sono momenti festosi che noi mostriamo; quelli nei quali l’uomo si pone al di sopra della sua quotidianità. [...] Se qualcuno dovesse tuttavia avvertire un momento di tristezza nelle nostre immagini, allora egli non dia la colpa a noi. Forse è la miseria della quotidianità, delle condizioni di produzione o di lavoro, che traspaiono anche in questi momenti festosi. Per noi si trattava di mostrare come le strutture autoritarie del mondo del lavoro penetrino nel tempo libero e lì si manifestino come gerarchie familiari incrostate, come esercizio del potere nel rapporto di coppia o come incapacità nella mimica, nei gesti e nel modo di presentarsi. Gli spazi [Zwischenräume] che ci separano dagli altri sono evidenti, ma quanto sono permeabili? Questa domanda è spesso il vero tema delle nostre fotografie. Nella folla il singolo cerca di conservare la distanza. Nessuno desidera rivelare qualcosa di sé o sembrare vulnerabile. Ognuno vuole andare per la propria strada. Da ciò deriva il freddo che separa, che è percettibile specialmente nelle grandi città, così anche a Berlino.⁹¹²

I grandi eventi come festività, manifestazioni e celebrazioni collettive, che hanno luogo per le strade o nelle piazze di Berlino e che si ripetono periodicamente, diventano quindi il pretesto, per i Nothhelfer, per immortalare persone di diverse età e di diversi strati sociali, spersonalizzate, estraniare all’interno della vasta folla. Ai Nothhelfer interessa soprattutto registrare dei tipi, delle figure rappresentative della società tedesca contemporanea: proprio come nelle fotografie di August Sander,

⁹¹¹ K. Honnef, *Lange Augenblicke. Die fotografische Bilder von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, cit., p. 9.

⁹¹² A. e J. Wilde, *Gabriele und Helmut Nothhelfer*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Zwischenräume. Menschen in Berlin 1973-1982*, a c. di Wilde A. e J., cit., p. 157.

l'individualità sparisce dietro la "maschera sociale"⁹¹³. Nonostante le persone vengano immortalate nella massa, ogni soggetto appare però, in un certo qual modo, isolato dalla folla, solitario (figg. 85, 86, 89), colto in un momento di concentrazione o di raccoglimento (figg. 87, 88), di quello che i Nothhelfer hanno qualificato in termini di "tempo libero estraniato"⁹¹⁴:

Qui l'isolamento che si propaga nella società odierna diventa percettibile. Persino nella massa, il singolo sembra isolato e non capace di trovare un contatto autentico con il prossimo.⁹¹⁵

I soggetti ritratti dai Nothhelfer hanno spesso uno sguardo perso, rivolto altrove rispetto all'obiettivo fotografico, sono talvolta così assorti nei propri pensieri da non curarsi della presenza del fotografo. Si prenda in esame, per esempio, la fotografia *Dame beim Pflingstkonzert im Zoologischen Garten, Berlin, 1974* (fig. 80), in cui la protagonista, seduta solitaria davanti a un tavolo, sembra assorta nei propri pensieri, lo sguardo perso verso un indefinibile punto situato oltre l'angolo destro inferiore dell'immagine. L'abbigliamento, la postura e il viso della donna – perlopiù inespressivo – sono gli unici segni rivelatori delle sue condizioni di vita, del suo stato emotivo, dei suoi desideri. A differenza di Sander, infatti, nelle fotografie dei Nothhelfer si conferisce importanza anche all'aspetto psicologico, al lato emotivo della persona ritratta, spesso deducibile dall'espressione del viso, che varia nelle diverse fotografie e a seconda del soggetto ritratto; non si tratta dell'espressione sempre neutrale, imperturbabile, dei personaggi registrati da Sander. La donna ritratta dai Nothhelfer è ben vestita, accuratamente pettinata, truccata, munita di elegante borsetta, e sembra in attesa di qualcuno al quale potrebbe appartenere la lattina con cannuccia posata sul tavolo accanto a lei. Non lontano dalla lattina, compare una macchina fotografica tagliata dal margine destro dell'immagine: la sua presenza alluderebbe al fatto che la fotografia sia divenuta in quegli anni un'attività

⁹¹³ K. Honnef, *Lange Augenblicke. Die fotografische Bilder von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, cit., p. 11.

⁹¹⁴ G. e H. Nothhelfer, *Über unsere Arbeit*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre/Moments and Years 1970-2008*, a c. di Conrath-Scholl G., catalogo della mostra, cit., p. 305.

⁹¹⁵ Testo scritto da Ann Wilde per il catalogo di Documenta 6, Ann und Jürgen Wilde Archiv, Zülpich-Mülheim, Köln.

usuale nel tempo libero, un hobby facilmente praticabile da chiunque.

Diversamente da Sander, i soggetti dei Nothhelfer non sono in posa davanti all'obiettivo fotografico. Essi sono registrati con estrema precisione, ma mai con l'occhio scientifico e la gelida distanza del maestro tedesco. Tuttavia, lo stile al quale i Nothhelfer fanno ricorso è affine a quello del fotografo di Köln: sobrio, disadorno, misero, asciutto e attento al minimo dettaglio, perché "il desiderio di individualità [dei personaggi] e il [loro] tentativo di mantenere il controllo si comunicano a noi nei tratti del viso, nei gesti e nell'abbigliamento"⁹¹⁶, confessano i due fotografi.

Benché le fotografie di Gabriele e Helmut Nothhelfer non presuppongano un soggetto in posa e anzi, a prima vista, sembrano far propria l'estetica delle fotografie istantanee⁹¹⁷, le immagini dei due fotografi non intendono tanto fissare un momento fugace, "quanto piuttosto immortalare, nel caleidoscopio dei fenomeni, il sintomatico, ciò che supera l'istante"⁹¹⁸. I Nothhelfer, avvalendosi di una meditata strategia stilistica, cercano di andare oltre la facciata, oltre le apparenze, e di cogliere "lo spirito del tempo che cambia"⁹¹⁹, la vita nella città di Berlino attraverso i suoi abitanti. "Il clima sociale e politico appare inevitabilmente nelle nostre immagini"⁹²⁰, ricordano i Nothhelfer, insistendo così sul valore documentario di queste fotografie, che Gabriele Conrath-Scholl ha senza indugio definito "testimonianze visive"⁹²¹ della società tedesca degli anni Settanta, e che lo studioso Voker Scherliess ha qualificato come "una *Comédie humaine* di balzachiana grandezza sotto forma di immagini"⁹²².

⁹¹⁶ *Stadtportraits 1974-1979. Fotografien von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 15.05.–12.06.1980, nella serie di mostre *Portraits aus Nachkriegsdeutschland. Fotos aus der Bundesrepublik Deutschland/BRD. Fotografien 1945-1980*, a c. di Eskildsen U., Museum Folkwang, Essen, 1980, s.p.

⁹¹⁷ Come ha evidenziato anche il critico Michael Zimmermann, le fotografie dei Nothhelfer non sono né ritratti in posa, né istantanee. Cfr. prefazione di M. Zimmermann, *Gabriele und Helmut Nothhelfer*, catalogo della mostra, Galerie Breiting, Berlin, maggio 1980, Galerie Breiting, Berlin 1980, p. 3.

⁹¹⁸ K. Honnef, *Lange Augenblicke. Die fotografische Bilder von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, cit., p. 7.

⁹¹⁹ G. Conrath-Scholl, *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre. Betrachtungen, Zeitläufe und Zusammenhänge*, cit., p. 21.

⁹²⁰ G. e H. Nothhelfer, *Über unsere Arbeit*, cit., p. 305.

⁹²¹ G. Conrath-Scholl, *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre. Betrachtungen, Zeitläufe und Zusammenhänge*, cit., p. 31.

⁹²² V. Scherliess, *Vor einigen Bildern von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, in *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre/Moments and Years 1970-2008*, a c. di Conrath-Scholl G., catalogo della mostra, cit., p. 43.

4. Michael Schmidt: *Berlin-Wedding (Menschen)*

Una serie fotografica che esemplifica l'interesse dei Nuovi Documentaristi nel restituire un ritratto dell'uomo tedesco contemporaneo è *Berlin-Wedding*, il volume di Michael Schmidt che raccoglie fotografie scattate dal 1976 al 1978. Come si è visto nel capitolo relativo alla documentazione della città, il libro viene pubblicato nel 1978 ed è strutturato in due capitoli: *Stadtlandschaft* (paesaggio urbano)⁹²³, comprendente 31 fotografie, e *Menschen* (uomini) che ne contiene 28. Se nella sezione dedicata alla città, Schmidt si è focalizzato esclusivamente sul contesto urbano, privato dei suoi abitanti, deserto, quasi fosse stato abbandonato da ogni forma di vita, nel secondo capitolo, invece, Schmidt si concentra sull'uomo, su anonime persone di Berlino. In questo modo, Schmidt consegna “una sorta di doppio ritratto”⁹²⁴: quello della città di Berlino – di cui vengono presentati gli scorci più banali, ordinari – e quello delle persone che qui vivono. Come ha confessato l'artista nel 1979 in occasione della mostra *In Deutschland*, alla quale ha preso parte: “fotografo ciò che mi interessa nel mio immediato ambiente, nel quale vivo”⁹²⁵. Se nella sezione *Stadtlandschaft* la città era stata come congelata dal fotografo in una situazione di stasi, di sospensione, fotografandola prevalentemente la domenica, al mattino presto, per evitare il traffico e la presenza di passanti nell'immagine⁹²⁶, allo stesso modo gli uomini fotografati da Schmidt risultano irrigiditi, fissati in una posa rappresentativa, quella che il critico Heinz Ohff, nel testo introduttivo in catalogo, definisce una “posa psicologica”⁹²⁷. Qualsiasi forma di movimento è estromessa. Tuttavia, non si tratta di una posa che allude a qualcosa

⁹²³ Cfr. *infra*, Parte seconda, III.3.

⁹²⁴ H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, cit., p. 17.

⁹²⁵ *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 146.

⁹²⁶ Ciò vale per il volume *Berlin-Wedding* (1978), dove la città e l'uomo restano nettamente separati e inseriti in due diverse sezioni. Per quanto concerne, invece, il volume *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen*, pubblicato nello stesso anno, esso è strutturato in due parti come il libro precedente (*Stadtlandschaft* e *Menschen*), ma stavolta, nella sezione *Menschen*, l'uomo viene integrato nel contesto urbano, è colto in diversi luoghi di Berlino.

⁹²⁷ H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, cit., p. 18.

di fisso, bloccato, immobilizzato, ma si riesce facilmente a immaginare che il soggetto raffigurato riprenda la propria attività nell'istante successivo. Viene dunque immortalato, in queste immagini, un momento di sospensione dall'attività quotidiana; attività che non è difficile intuire, se si osserva il contesto nel quale il personaggio è inserito (si pensi, per esempio, al bambino fotografato nel corridoio della scuola che frequenta ogni mattina e, una volta a casa, nella sua stanza, figg. 90, 91).

Schmidt, infatti, fissa ognuno dei suoi soggetti in due contesti rappresentativi: il luogo in cui egli lavora e l'ambiente domestico in cui vive. Come ben evidenzia Ute Eskildsen, "l'uomo appare, in questo libro, non come potenziale attivo della vita urbana, ma viene sottoposto a un'osservazione ordinata, suddiviso in lavoro e tempo libero"⁹²⁸. Da questi luoghi, nei quali i soggetti trascorrono la maggior parte della propria vita, si possono desumere una serie di informazioni, non soltanto sul conto degli uomini ritratti, ma anche sulle condizioni di vita, sulla moda, sulla cultura e sulla società dell'epoca: chi viveva allora nel quartiere di Wedding? Come apparivano i posti di lavoro e le abitazioni? Quali oggetti assumevano uno *status symbol* ed erano funzionali a trasmettere una certa immagine di sé?

Proprio come nella galleria di ritratti di August Sander⁹²⁹, anche in quelli di Schmidt l'ambiente nel quale sono inseriti i personaggi è essenziale per comprendere un certo 'tipo sociale'. Gli stessi indumenti indossati dai personaggi (la divisa da lavoro e il *look* del tempo libero) ci parlano della sua categoria professionale e del ceto sociale di appartenenza. Per tal motivo, Heinz Ohff non esita a ribattezzare queste fotografie di Schmidt un'"analisi in miniatura della società degli anni Settanta"⁹³⁰, e a proferire il seguente verdetto: "chi vorrà occuparsi una volta, in futuro, del nostro presente, potrà probabilmente ottenere più informazioni sulle condizioni della nostra società in base a queste immagini che attraverso aride statistiche e testi tramandati"⁹³¹. L'arredamento delle abitazioni, gli indumenti indossati dai personaggi, gli oggetti disposti con più o meno cura nelle

⁹²⁸ U. Eskildsen, *In leidenschaftlichem Widerstreit zwischen Abbild und Darstellung*, cit., p. 9.

⁹²⁹ Ute Eskildsen, infatti, osserva: "l'intensivo confronto con l'opera di August Sander [...] aveva rafforzato la sua idea di una raffigurazione dell'uomo e dell'ambiente che si condizionano", *Ibidem*.

⁹³⁰ H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, cit., p. 18.

⁹³¹ H. Ohff, *Berlin – Stadtlandschaft*, in *Michael Schmidt Berlin. Stadtlandschaft und Menschen*, p. 52.

abitazioni, riflettono i gusti, lo status sociale e le abitudini dei proprietari. Schmidt presta attenzione al più minuscolo dettaglio: i posters delle star del cinema o idoli sportivi, i libri, le piante, i quadri, il design delle sedie, il modello di apparecchio telefonico, i tappeti: “l’accuratezza o non accuratezza dell’ambiente ci danno tante spiegazioni sul conto degli abitanti quanto la posa da loro assunta”⁹³². La disposizione e configurazione di questi interni e i personaggi stessi acquisiscono così un valore di esemplarità, di tipicità.

Nonostante il valore di esemplarità, queste immagini di uomini di Berlino inquadrano, al tempo stesso, una situazione specifica, quella del quartiere di Wedding, di cui le fotografie di Michael Schmidt sono “intimi e informativi documenti”⁹³³. Il valore documentario di queste immagini deriva anche dalla loro obiettività, dall’estrema precisione, dalla presa di distanza da parte del fotografo che cerca di mantenersi neutrale ed evitare qualsiasi forma d’intromissione nell’immagine. Questa rigorosa forma di oggettività, accanto all’approccio tipologico, accosterebbe le opere di Schmidt alla fotografia della *Neue Sachlichkeit*, come evidenzia anche Ohff, che tuttavia ne coglie anche il lato soggettivo:

L’esempio di Schmidt tende chiaramente a una nuova *Neue Sachlichkeit* in fotografia e indubbiamente alla direzione oggettiva. Che tuttavia essa [*scil.*: la sua fotografia] – già attraverso la selezione che ha fatto Schmidt – rimanga soggettiva, questa è un’altra questione. Qui sta il vero punto d’intersezione, nel quale la fotografia e l’arte s’incontrano o si sovrappongono. Non nell’effetto pittorico del motivo, bensì nel principio della scelta [...] risiede la vera responsabilità del fotografo. Lì risiede anche quella dell’artista.⁹³⁴

Per quanto dunque Michael Schmidt professi di attenersi scrupolosamente a un principio di fedeltà nei confronti di quanto intende registrare, per quanto egli consideri la fotografia “il mezzo più adeguato per rappresentare il nostro tempo come documento, in modo attendibile”⁹³⁵, ciò che trapela dalle sue vedute di

⁹³² H. Ohff, *Wedding und die Aufgaben der Fotografie*, cit., p. 19.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁹³⁵ Michael Schmidt, *Gedanken zu meiner Arbeitsweise*, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 4.

Berlino e dai ritratti di anonime persone che abitano nel quartiere di Wedding (presentati ricorrendo a precise soluzioni stilistiche), è una visione strettamente personale nei confronti della realtà contemporanea. Nonostante queste considerazioni, non resta alcun dubbio che le immagini di Schmidt siano “un istruttivo documento del tempo”⁹³⁶.

5. Beate e Heinz Rose: *Paare*

La serie fotografica *Paare* (1972) di Beate e Heinz Rose è uno dei casi più rappresentativi dell’influenza esercitata, nel corso degli anni Settanta, dalla monumentale opera ritrattistica di August Sander. Benché figurino i nomi di entrambi i coniugi Rose sulla copertina del fotolibro *Paare*, è bene innanzitutto precisare che la paternità dell’opera parrebbe, stando ai dati emersi da un confronto con la Galerie Rose di Landshut – unica referente attendibile in mancanza di ulteriori informazioni bibliografiche –, da ricondursi esclusivamente a Beate, mentre il coinvolgimento di Heinz sarebbe stato perlopiù limitato a un lavoro di assistenza⁹³⁷. Nell’impossibilità di dimostrare la validità scientifica delle informazioni forniteci dalla galleria, ci riferiremo comunque a Beate e Heinz⁹³⁸ Rose come autori della serie fotografica qui in esame.

Beate Rose⁹³⁹ (1947, Landshut), figlia della pittrice Marlene Reidel e dello scultore Karl Reidel, è a contatto sin dall’infanzia con l’ambiente artistico: i suoi genitori appartenevano all’avanguardia artistica tedesca del Secondo dopoguerra e grazie ai genitori ha occasione di conoscere personalità note che al tempo frequentavano casa Reidel. Ciò ha senza dubbio concorso ad alimentare la passione di Beate Rose per l’arte e a indurla a cimentarsi con il medium pittorico in giovane età. S’iscrive quindi nel 1965 alla Münchner Akademie für Bildende Künste –

⁹³⁶ H. Ohff, *Berlin – Stadtlandschaft*, in *Michael Schmidt Berlin. Stadtlandschaft und Menschen*, p. 53.

⁹³⁷ Email della Galerie Rose all’autrice, 19 settembre 2013.

⁹³⁸ Riguardo a Heinz Rose è stato impossibile trovare dati biografici, neppure la Galleria Rose (di Beate Rose) ha saputo fornirci delle informazioni in merito.

⁹³⁹ Ringrazio la Galerie Rose che, per sopperire alla mancanza di materiale bibliografico di approfondimento sull’opera *Paare* e sulla biografia di Beate Rose, mi ha gentilmente inviato gli articoli archiviati dalla galleria (apparsi sulle riviste dell’epoca che hanno recensito il fotolibro) e una biografia dettagliata di Beate Rose.

frequentata anche dai suoi genitori –, dove studierà pittura e incontrerà Heinz Rose, con il quale si sposerà, ancora giovane, e dal quale si separerà dopo pochi anni.

Alla fine degli anni Sessanta, alla ricerca di un mezzo espressivo alternativo alla pittura che le consentisse una rappresentazione più fedele e precisa delle persone, dell'ambiente e della società nella quale viveva (un medium che fosse “più diretto e più documentario”⁹⁴⁰), Beate Rose lascia l'accademia per esplorare il campo della fotografia. Nel 1969 l'artista s'iscrive alla Münchner Lehranstalt für Photographie. Soltanto tre anni dopo, Beate Rose pubblica il volume fotografico *Paare, Menschenbilder zu Beginn der 1970er Jahre*, che introduce, nel 1972, un canone del tutto nuovo nella fotografia di ritratto. Nei mesi successivi alla pubblicazione, il libro viene accolto con entusiasmo e raccoglie recensioni positive nelle riviste e nei quotidiani tedeschi.

Inappagata dalla fotografia e mossa dal desiderio di familiarizzare con il medium cinematografico per documentare la realtà sociale contemporanea, Beate Rose s'immatricola, nel 1974, alla Hochschule für Film und Fernsehen di München. Il film documentario *Der lange Atem*, girato con Christoph Boekel alla fine degli anni '70, verrà sequestrato dopo la prima proiezione alla Filmhochschule e ne verrà proibita la circolazione. Seguirà un *remake* del film, autofinanziato da Beate Rose, *Der längere Atem*, che sarà presentato, negli anni a venire, in occasione di festivals cinematografici, dove sarà apprezzato per l'attenta e pungente analisi critica della società tedesca di fine anni Settanta.

Come nei suoi films⁹⁴¹, anche nella serie fotografica *Paare* la documentazione della società è avvertita da Beate Rose come un'urgenza, una missione. *Paare* è uno spaccato della società tedesca di inizio anni Settanta condotto con sguardo impassibile e gelido distacco, proprio come accade nell'opera sanderiana, con la quale il lavoro di Heinz e Beate Rose condivide anche il criterio tipologico: sono le professioni a consentire all'artista di catalogare uomini e donne tedeschi e di assegnare loro una collocazione all'interno della società. Con le seguenti parole Heinz e Beate Rose definiscono, nella breve introduzione al volume, questa serie

⁹⁴⁰ N. Deussen, Breve testo bibliografico su Beate Rose, Galerie Wilde, 3 settembre 2013.

⁹⁴¹ Beate Rose è stata regista indipendente di film documentari fino al 1986.

fotografica:

Questo libro mostra persone che nel 1971 erano coppie. Erano insieme da moltissimo tempo, da molto o solo temporaneamente. Avevano vissuto due guerre o una o nessuna. Vivevano in diversi paesi della Bundesrepublik. Appartenevano a diversi ceti sociali. Erano educate o formate professionalmente in modo diverso. Esercitavano diversi mestieri. Lo sfondo bianco, davanti al quale li abbiamo fotografati, ci è sembrato all'inizio una possibilità per ritrarre le coppie indipendentemente dalle condizioni sociali. Nel corso del lavoro abbiamo capito che ciò è impossibile: anche indipendentemente dall'ambiente, coloro che vengono rappresentati si rivelano prodotti delle condizioni sociali. Abbigliamento, mimica, posizione del corpo, disposizione l'uno rispetto all'altro: tutto questo era compito delle coppie che comparivano davanti all'obiettivo fotografico. Noi abbiamo solo stabilito, ogni volta, press'a poco le stesse condizioni tecniche.⁹⁴²

Beate e Heinz Rose fotografano 76 coppie tedesche (figg. 92-99), uomini e donne di differenti età e classi sociali, ricorrendo, in ogni fotografia, al medesimo schema visivo: la coppia è ripresa frontalmente, posizionata al centro dell'inquadratura, di fronte a un anonimo sfondo bianco. Non è dato vedere nulla dell'ambiente circostante, che risulta omissivo a tal punto che i personaggi appaiono come *silhouettes* sospese nello spazio e incollate su una superficie bianca qualsiasi. Un effetto analogo si può osservare in alcuni ritratti di Sander, nelle foto di piante di Karl Blossfeldt e nelle immagini di strutture industriali di Bernd e Hilla Becher: in ciascuna di queste serie fotografiche, lo schema visivo rigidamente simmetrico e il fondo neutro costituiscono il presupposto che rende gli oggetti raffigurati comparabili, catalogabili, inventariabili.

Nonostante questo tentativo di 'livellamento' del soggetto fotografato, le differenze tra una coppia e l'altra emergono con forza. Ogni coppia indossa un abbigliamento e assume una posa che inevitabilmente si distinguono da quelli delle altre coppie e che riconducono ciascun personaggio a un determinato 'tipo sociale', al quale rimanda anche il titolo attribuito a ogni immagine, che riporta, per ogni

⁹⁴² H. e B. Rose, *Paare. Menschenbilder aus der Bundesrepublik Deutschland zu Beginn der siebziger Jahre*, Langewiesche-Brandt, München 1972, s.p.

membro della coppia, età e mestiere esercitato.

L'evidente richiamo all'opera ritrattistica di August Sander e alle fotografie di Bernd e Hilla Becher è colto anche dallo studioso Thomas Wiegand, che così commenta il libro *Paare* nel suo vasto studio dedicato ai fotolibri tedeschi, pubblicato nel 2011:

Il libro che tratta “Immagini di uomini della Bundesrepublik all'inizio degli anni Settanta” rappresenta una sorta di anello mancante tra August Sander e i tipologi dell'architettura Bernd e Hilla Becher. Benché le condizioni fotografiche standardizzate ricordino il metodo dei Becher e la raffigurazione a figura intera senza nomi, ma con la denominazione della professione, citi Sander, ai fotografi è riuscita una documentazione laconica, caparbia, delle persone dell'anno 1971.⁹⁴³

Non sarà però necessario attendere le osservazioni di Wiegand per cogliere la stretta affinità tra la serie fotografica di Beate Rose e l'opera sanderiana. All'indomani della pubblicazione di *Paare*, nel 1972, molte riviste tedesche sembrano fare a gara per pubblicizzare l'uscita del fotolibro⁹⁴⁴ e alcune di esse valicano l'intento meramente informativo – dare semplicemente conto ai lettori, in poche righe, del volume recentemente dato alle stampe – per analizzare l'opera e individuarne i possibili predecessori all'interno della storia della fotografia. L'articolo apparso nella “Hannoversche Allgemeine Zeitung”, per esempio, si apre con un iniziale approfondimento sul lavoro di Sander per poi mettere a confronto le coppie dei Rose e gli uomini fotografati della *Neue Sachlichkeit*:

Che aspetto ha l'immagine dell'uomo all'inizio degli anni Settanta? Sulle tracce di Sander, Beate e Heinz Rose cercano di approfondire tale questione. Essi hanno scelto come motivo una parte dello studio sanderiano e hanno scelto coppie per il loro specchio del tempo riguardante gli uomini. A differenza del loro grande predecessore, essi rinunciano [...] a qualsiasi sfondo e fotografano il loro motivo in un modo [che

⁹⁴³ T. Wiegand, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, cit., p. 145.

⁹⁴⁴ Cfr. J. Nolte, *Paare*, in “Zeit Magazin”, 13/31 marzo 1972; *Paare*, “Süddeutsche Zeitung”, 30/31 marzo 1972; *Paare*, “Wochenspiegel Zentral-Eifel”, 3 maggio 1972; *72 Paare stellen sich*, “Münchener Merkur”, 6/7 maggio 1972; *Ungeschminkt*, “Südwest-Presse”, 23 luglio 1972; *Paare*, “Mannheimer Morgen”, 4 agosto 1972.

ricorda] le figurine ritagliate. [...] Le coppie mostrate coincidono completamente con l'immagine del mestiere che rappresentano.⁹⁴⁵

Anche la rivista "Rundschau am Sonntag" mette l'accento sull'intento di classificazione tipologica che sarebbe alla base dei ritratti del fotolibro *Paare*:

Cosa differenzia il chirurgo dal pastore, il generale maggiore dal fabbricante, la casalinga dalla commessa, la segretaria dalla disegnatrice grafica? Una domanda sciocca, così sembra. L'aiutante parrucchiera e l'installatore, l'infermiera e l'operaia hanno infatti diversi mestieri. Quello che li distingue oltre a ciò e li rende inconfondibilmente caratteristici si può riconoscere da un ritratto? Beate e Heinz Rose erano chiaramente di quest'idea quando hanno concepito e fotografato il loro volume illustrato "Paare" per immortalare "immagini di persone della Bundesrepublik all'inizio degli anni Settanta". Eccetto l'età e la professione, essi non hanno consegnato altre informazioni alle loro "coppie".⁹⁴⁶

E infine, ancora a titolo d'esempio, la rivista "Neue HP" commenta l'opera *Paare* riflettendo sulla volontà dei suoi autori di catturare il volto della società di inizio anni Settanta attraverso i suoi 'tipi sociali':

Beate e Heinz Rose non attribuiscono alcun valore ai nomi. Vogliono sapere soltanto età e professione. [...] In ogni persona c'è qualcosa di tutte le persone, ma in ogni persona c'è soltanto la somma degli anni da essa vissuti. In ogni persona si mostra inoltre la società nella quale vive. Le persone sono più somiglianti alla loro epoca dei loro padri⁹⁴⁷.

Non sono perciò individui quelli ritratti da Heinz e Beate Rose e nemmeno personalità note, bensì uomini e donne anonimi, senza nome. Essi sono sottratti al contesto nel quale quotidianamente vivono o lavorano e diventano 'tipi' in virtù della posa assunta, degli abiti indossati e della mimica facciale. Da questi dettagli, sommati all'età e al mestiere indicati nel titolo di ogni fotografia, si possono

⁹⁴⁵ D. Tils, *Der Eitelkeit den Spiegel vorgehalten*, "Hannoversche Allgemeine Zeitung", 14/14 maggio 1972.

⁹⁴⁶ M. Moschner, *76 Paare*, "Rundschau am Sonntag", 11 giugno 1972.

⁹⁴⁷ W. Tschechne, *Menschen sind ihrer Zeit ähnlicher als ihren Vätern*, "Neue HP", 11/12 novembre 1972.

dedurre sia informazioni sul conto di ciascun personaggio – povero o benestante, giovane o anziano, colto oppure non istruito, eccentrico o riservato – che riguardo alla società dell’epoca – ceti sociali, cultura, moda. Uno spaccato della società del 1971, senza ritocchi e senza filtri, fissato in 76 fotografie.

6. Wilmar Koenig: *Porträts*

Wilmar Koenig nasce nel 1952 a Berlino, dove tuttora vive. Il suo primo incontro con la fotografia risale al 1972, quando l’artista inizia a seguire i corsi diretti da Michael Schmidt presso la *Werkstatt für Fotografie*, dove Koenig diventerà, a sua volta, docente. L’incontro con Schmidt ha indubbiamente segnato il percorso di Koenig, il quale, sollecitato dal maestro, inizia a confrontarsi con il medium fotografico anche dal punto di vista teorico.

Nel 1976 Koenig realizza una serie di ritratti che saranno esposti l’anno successivo alla *Werkstatt*: si tratta di ritratti di amici e conoscenti di Berlino, perlopiù coetanei, che l’artista fotografa nelle loro abitazioni, nell’intimità del loro ambiente domestico (figg. 100-107). Proprio come Michael Schmidt, Koenig rivolge il proprio sguardo alla realtà che lo circonda, che gli è più familiare, come ricorda l’artista stesso, parlando di questo suo primo lavoro in un suo scritto apparso su “Camera” nel 1979, nel numero dedicato alla documentazione di Berlino:

La fotografia [...] mi ha permesso di analizzare me stesso e il mio ambiente, come ho fatto in questo presente lavoro in riferimento ai miei amici e conoscenti, cioè il mio ambiente sociale. Le foto sono nate in un periodo nel quale ho iniziato a effettuare cambiamenti nella mia vita: ho cambiato i miei interessi, la mia cerchia di amici, e ho cambiato la materia di studio, dove ho conosciuto una nuova cerchia di amici. Questa è stata per me l’occasione per occuparmi più intensamente dei miei legami sociali.⁹⁴⁸

Questi ritratti mostrano, come quelli realizzati da Schmidt qualche anno prima, i soggetti nelle loro abitazioni, circondati dall’arredamento e dalle suppellettili che

⁹⁴⁸ Wilmar Koenig, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 12.

essi stessi hanno scelto e che riflettono i loro gusti. L'ambiente domestico nel quale ogni personaggio è inserito non lascia soltanto intuire la sua personalità, la sua cultura, il suo status sociale, ma, proprio come i soggiorni e le stanze registrati da Schmidt, ci forniscono preziose informazioni sulla società tedesca della seconda metà degli anni Settanta. Inoltre, l'attenzione conferita da Koenig alla professione esercitata da ciascun soggetto – esplicitata nel titolo di ogni opera – deve necessariamente farci riflettere sull'interesse, da parte del fotografo, a raffigurare dei tipi sociali: la studentessa di architettura (figg. 102, 104), l'infermiera, la pedagoga, lo studente di medicina (fig. 108), la parrucchiera, lo studente di matematica (figg. 105, 106), per citare soltanto alcuni esempi.

Ogni singolo dettaglio, che Koenig si cura di restituire con estrema fedeltà, deve quindi evocare una determinata professione o classe sociale. I quadri alle pareti, il *design* delle lampade, il modello dell'impianto stereo, la foggia dei mobili, i tappeti, la disposizione dell'arredamento e persino il servizio da tè ci parlano, insieme agli indumenti e alla posa assunta da ogni soggetto, del tipo sociale a cui ognuno di essi è riconducibile all'interno della società della Germania degli anni Settanta. L'intento di Wilmar Koenig è quindi di cogliere, nei suoi ritratti, tanto questo aspetto di stampo sociale, quanto informazioni sulla personalità dei suoi amici e conoscenti, come l'artista stesso tiene a precisare:

Poiché all'inizio è stato difficile per me trarre deduzioni soltanto dalla fisionomia delle persone, ho scelto un'inquadratura più ampia, nella quale gli attributi con i quali ognuno si è circondato nel suo appartamento "arredato" personalmente mi sono stati molto utili nella valutazione.⁹⁴⁹

Proprio come nella galleria di ritratti di August Sander⁹⁵⁰ e nei ritratti di Michael Schmidt, ogni elemento che entra nell'immagine, anche il più apparentemente insignificante, assume un valore di attributo che è possibile leggere, decodificare per trarre informazioni circa il personaggio raffigurato e l'ambiente in cui egli vive.

⁹⁴⁹ *Ibidem.*

⁹⁵⁰ Wilmar Koenig ha citato i ritratti di August Sander come uno dei modelli che ha influenzato il proprio lavoro. Cfr. *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, cit., p. 160.

Per tal motivo, le fotografie di Koenig, esattamente come quelle degli altri Nuovi Documentaristi, assumono un innegabile valore documentario, diventano preziose testimonianze della società tedesca degli anni Settanta.

CONCLUSIONI

Parte delle considerazioni seguite alla stesura di questo lavoro sono già state svolte nell'Introduzione e nella Premessa metodologica che aprono la trattazione. Vogliamo, in ogni caso, ritagliarci lo spazio per porre all'attenzione del lettore alcuni dei punti essenziali e risultati conseguiti dalla presente ricerca.

In un contesto come quello italiano, sino a oggi così poco ricettivo nei confronti dell'opera dei Nuovi Documentaristi della Germania Ovest degli anni Sessanta e Settanta, questa indagine vuole innanzitutto proporre un'occasione di approfondimento e di apertura su un momento della storia della fotografia non ancora adeguatamente conosciuto e studiato. Come si è infatti avuto modo di riscontrare nel corso delle ricerche, i testi monografici in lingua italiana dedicati ai protagonisti di questa stagione e le mostre personali e collettive a essi dedicate in Italia – se si eccettua il caso di Bernd e Hilla Becher e di alcuni loro studenti come Thomas Struth e Candida Höfer, la cui fama internazionale ha varcato i confini italiani –, sono perlopiù inesistenti. Anche in area tedesca, come si è potuto constatare, il contributo a questo ambito di studi resta ancora parziale e frammentato.

Si è riusciti inoltre a dimostrare come questa nuova generazione di documentaristi tedeschi si possa a ragione ricondurre, alla luce di evidenti conferme stilistiche e pur nella loro inedita declinazione, a una tendenza fotografica di più ampio respiro, quella dello *stile documentario*. Richiamandoci alla nota espressione *documentary style* coniata da Walker Evans negli anni Trenta (che ha trovato recentemente eco nelle riflessioni dello studioso francese Olivier Lugon⁹⁵¹), si è potuto dare prova di come questa peculiare “tradizione documentaria”⁹⁵² implichi un equilibrio tra una registrazione precisa, esatta, spersonalizzata, da un lato, e

⁹⁵¹ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit.

⁹⁵² O. Lugon, *Esthétique du document: le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*, cit., p. 357.

un'inclinazione stilistica ben riconoscibile, dall'altro. La nozione di “neutralità singolare”⁹⁵³ formulata da Olivier Lugon, così come quella di “anonima individualità”⁹⁵⁴ coniata dal critico tedesco Thomas Weski, rimandano proprio a questo insolubile paradosso, quello, cioè, di un'immagine al tempo stesso anonima e stilisticamente connotata, neutra eppure recante una ‘firma’: documentaria e artistica.

L'oggettività dei Nuovi documentaristi tedeschi è infatti un'oggettività che accoglie la voce impersonale dell'autore, come ha cercato di chiarire il critico Klaus Honnef con la sua, ancora oggi ben poco nota, teoria dell'*Autorenfotografie* (fotografia degli autori), formulata nel 1979 per designare non solo i giovani documentaristi della Bundesrepublik degli anni Settanta, ma anche maestri come Walker Evans, August Sander o Albert Renger-Patzsch, per citare solo alcuni dei nomi che egli chiama in causa.

Di estrema rilevanza per questo lavoro è stata inoltre l'attenta ricostruzione del panorama artistico-fotografico della BRD tra il 1959 e il 1980 (le gallerie fotografiche, la critica militante, il dibattito sul documentario accolto nelle riviste di settore, le mostre, le fiere e le manifestazioni d'arte internazionali), che ci ha consentito di individuare un vero e proprio fenomeno di *renaissance* della fotografia della *Neue Sachlichkeit* nel periodo in questione e di fornire prove riguardanti l'influenza di quest'ultima sui Nuovi Documentaristi. È stato possibile tracciare una linea di continuità tra le esperienze fotografiche maturate durante la Repubblica di Weimar e gli sviluppi contemporanei del documentario artistico inaugurati negli anni Sessanta e Settanta – questi ultimi, non a caso, recentemente definiti in termini di *Neo-Neusachlichkeit* (Glasenapp, 2008).

Nel corso del ventennio preso in esame, come si è visto, la fortuna critica e l'influenza esercitata dagli esponenti di punta della Nuova Oggettività (August Sander, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt) sulla nuova generazione di documentaristi tedeschi è stata particolarmente ricca e feconda. Sono state perciò identificate le circostanze, sia espositive che editoriali, in cui i tre maestri tedeschi

⁹⁵³ O. Lugon, *L'anonymat d'auteur*, cit., p.11.

⁹⁵⁴ T. Weski, *Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte*, cit., p. 57.

sono stati esibiti, interpretati, analizzati e divulgati. Ciò ci ha permesso di dar conto di un sottobosco di piccole realtà espositive, una rete parallela a quella delle grandi istituzioni museali, capillarmente diffusa e sintomatica di un chiaro orientamento culturale.

Inoltre, le interviste ai collezionisti, editori ed ex galleristi Ann e Jürgen Wilde e a Klaus Honnef, nonché il confronto diretto con alcuni dei fotografi qui presi in esame (Reinhard Matz, Max Regenberg e Joachim Schumacher), hanno potuto conferire un valore aggiunto alla ricerca, offrendo nel contempo un apporto nuovo a questioni non ancora trattate o sufficientemente sviluppate nella letteratura critica. Scopo cui ci si auspica possa corrispondere anche la nostra dissertazione, che si vorrebbe rappresentasse solo un inizio nel panorama degli studi storico-artistici attuali, una delle possibili premesse per future indagini e riflessioni sull'opera di alcuni dei maggiori rappresentati della fotografia documentaria contemporanea.

Il presente studio ci ha infine permesso di tratteggiare un nuovo e inesplorato orizzonte di ricerca: l'influsso e la ricezione della corrente americana della *New Topographics* nella Germania degli anni Settanta e Ottanta. Presentata in occasione della mostra *New Topographics: Photographs of a Men-altered Landscape* alla George Eastman House di Rochester nel 1975, la Neotopografia ha infatti incontrato l'attenzione e il vivo interesse da parte di alcuni protagonisti della giovane fotografia tedesca come Joachim Brohm, Voker Döhne o Michael Schmidt. Nel 1976, per esempio, quest'ultimo ha fondato la cosiddetta *Werkstatt für Photographie*, divenuta a partire dalla seconda metà degli anni Settanta un importante forum finalizzato al dibattito e all'esposizione degli orientamenti fotografici più attuali, soprattutto di matrice americana (Stephen Shore, Lewis Baltz o Robert Adams, rappresentanti appunto della *New Topographics*, sono stati spesso invitati da Schmidt a tenere conferenze e mostre personali alla *Werkstatt*).

L'impatto della Neotopografia in area tedesca (e, più in generale, in area europea) sembra anche aver lasciato traccia, da una prima ricognizione effettuata nel corso delle ricerche, nelle riviste fotografiche degli anni Settanta e Ottanta (si pensi soltanto alla rivista svizzera "Camera", il cui caporedattore Allan Porter ha dedicato numeri speciali alla fotografia americana). Un'indagine mirata in tale

direzione consentirebbe dunque di fare luce su aspetti solo marginalmente affrontati dalla presente trattazione, ma che si ritengono di estrema urgenza e attualità per comprendere gli sviluppi fotografici odierni.

APPARATO ICONOGRAFICO



1. Franz Fischer, Ann e Jürgen Wilde fotografati nella propria galleria in occasione dell'inaugurazione della mostra *Zehn Jahre Galerie Wilde*. Alle loro spalle, il ritratto di Otto Dix e la moglie eseguito da August Sander, 22 gennaio 1982.



2. Galerie Wilde, Köln, nella sede di via Berlich 6, dove è rimasta dal 1978 al 1985.

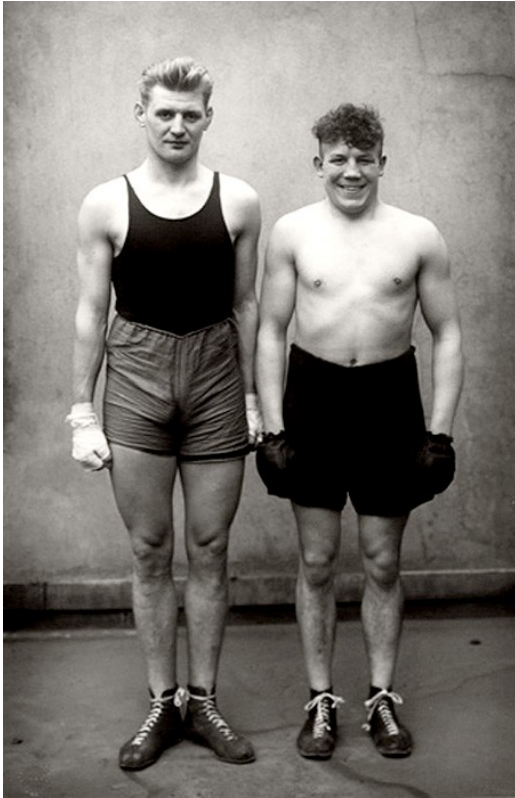


3. Photokina 1972, Fiera di Köln, 23 settembre – 1 ottobre 1972.
Stand delle gallerie: Edithphoto, Milano, the Photographer's Gallery, London, Art Director's Index Photographers, London, Album-Fotogalerie, Köln, Frame-up, London.

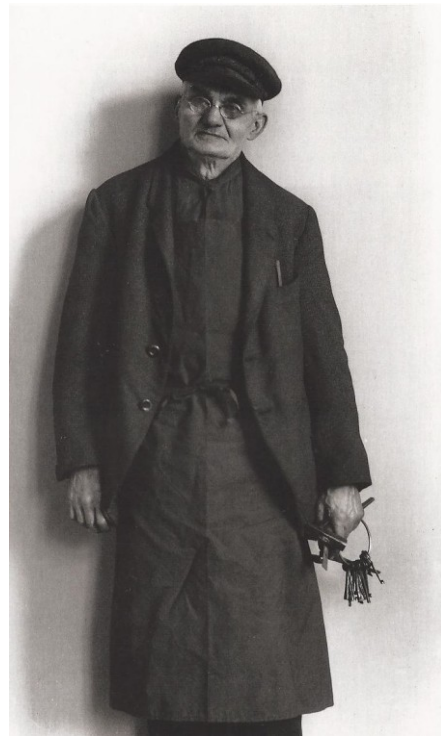
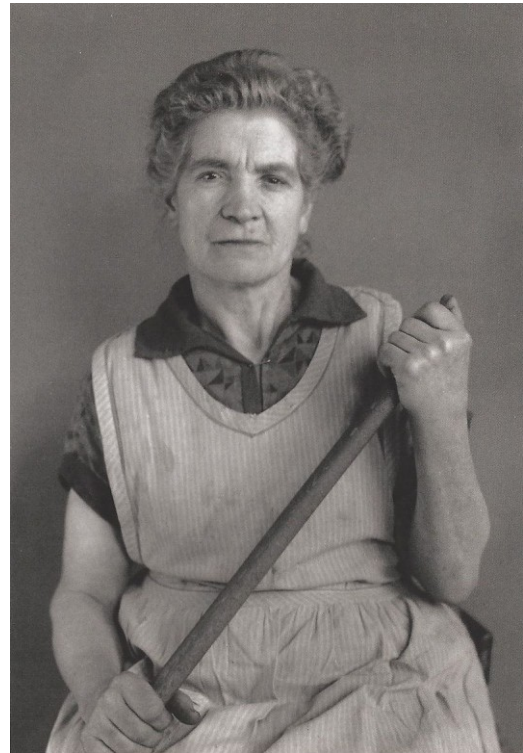
4. August Sander, copertina *Antlitz der Zeit*, 1929.



5. *Handlanger*, 1928.



6. August Sander, immagini tratte da *Menschen des 20. Jahrhunderts*.



7. August Sander, immagini tratte da *Menschen des 20. Jahrhunderts*.



8. August Sander, *Konditor*, 1928.



9. Gerd Arntz, *Isotype*.

Das Ständebuch

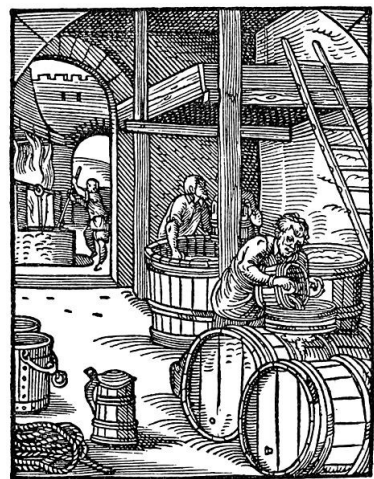
114 Holzschnitte von Jost Amman
mit Reimen von Hans Sachs

Der Permennter.



Ich kauff Schaffell/Böck/vñ die Beiß/
Die Fell leg ich denn in die beß/
Darnach firm ich sie sauber rein/
Spann auff die Ram jedo Fell allein/
Schabs darnach/mach Permennt darauß/
Mit grosser arbeit in mein Haus/
Auß ohrn vnd klawen seud ich Leim/
Das alles verkauff ich dabeym.

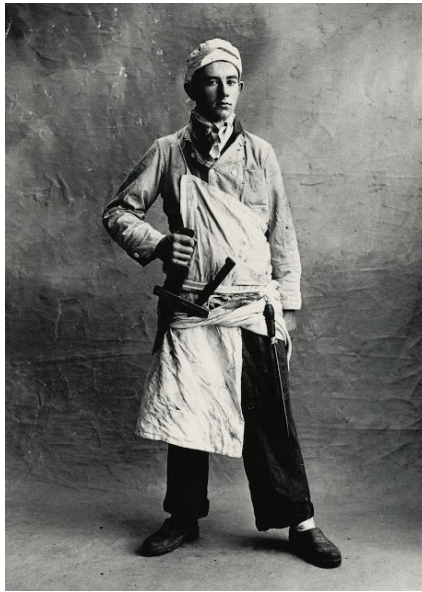
Der Permennter (Il fabbricante di pergamena)
Compro pecore, montoni e capre.
Metto a bagno le pelli
E poi le pulisco bene.
Tendo ogni singola pelle sul telaio.
Scacio e faccio così pergamena.
Con gran lavoro nel mio laboratorio.
Con le orecchie e le zampe faccio colla.
E vendo tutto in casa.



10. Jost Amman, Hans Sachs, *Das Ständebuch*, 1568.



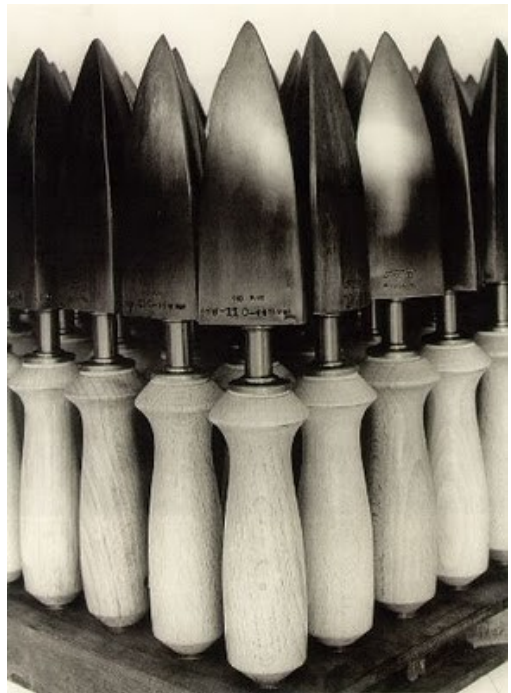
11. Nicolas De Larmessin, *Les costumes grotesques et les metièrs* (1700 ca.).



12. Irving Penn, *Small Trades*, 1960.



13. Albert Renger-Patzsch, copertina (in alto a sinistra) e immagini tratte da *Die Welt ist schön*, 1928.



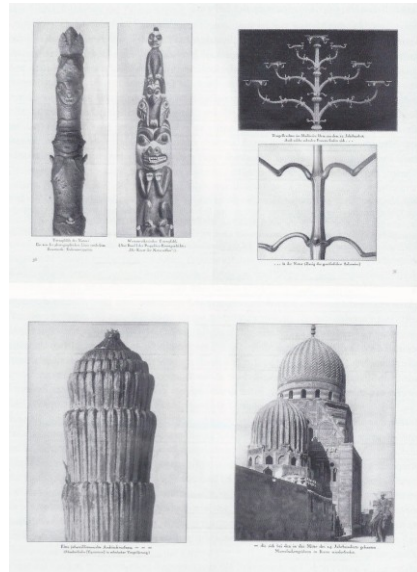
14. Albert Renger-Patzsch, immagini tratte da *Die Welt ist schön*, 1928.



15. Karl Blossfeldt, immagini tratte da *Urformen der Kunst*, 1928.



16. *Urformen der Kunst e danza.*



17. *Urformen der Kunst e architettura.*

Alcune fotografie esposte alla mostra *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, 1975.



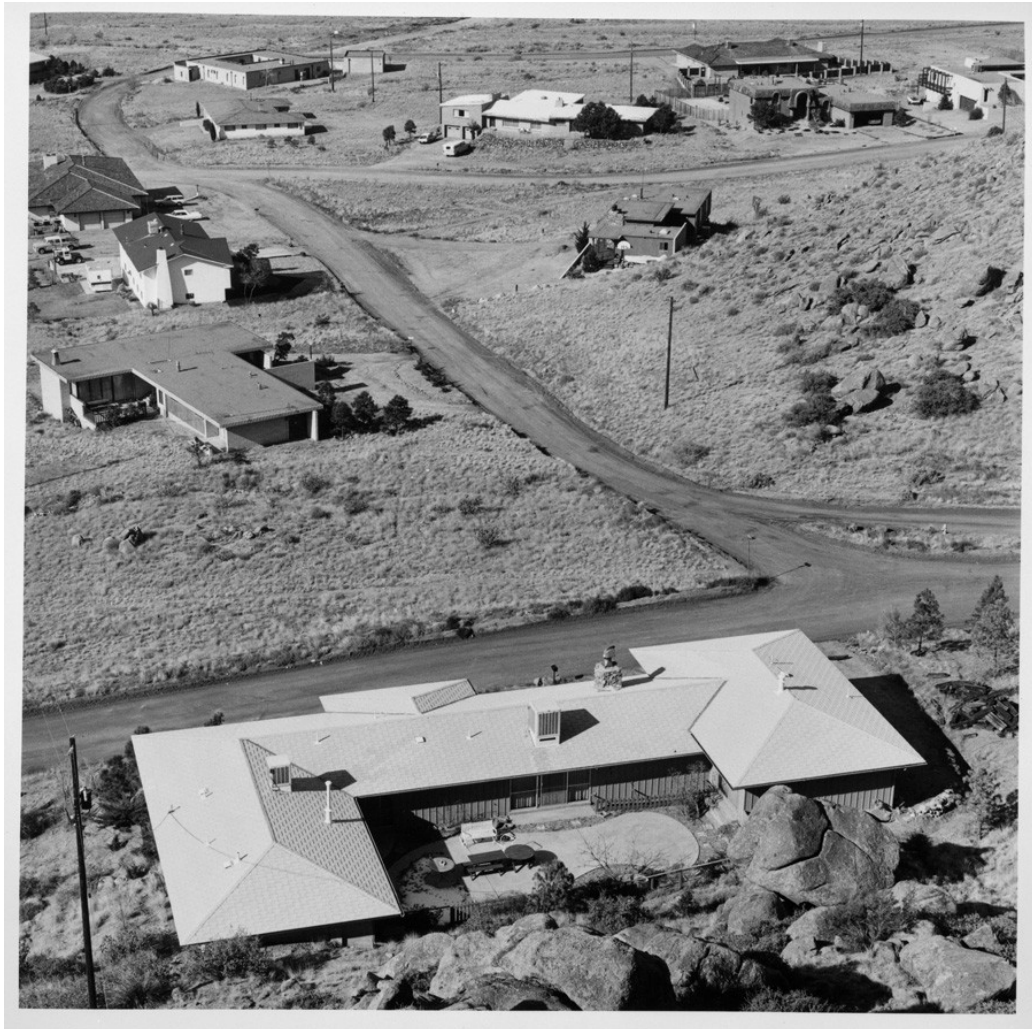
18. Robert Adams, *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado*, 1973.



19. Lewis Baltz, *South Corner, Riccar American Company, 3184 Pullmann, Costa Mesa*, 1974.



20. Bernd e Hilla Becher, *Harry E. Colliery Kohlenaufbereitungsanlage, Wilkes-Barre, Pennsylvania, USA, 1974.*



21. Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque), 1974.*



22. Frank Gohlke, *Landscape, Los Angeles, 1974.*



23. Frank Gohlke, *Landscape, St. Paul, Minnesota, 1974.*



24. Nicholas Nixon, *Buildings on Tremont Street, Boston*, 1975.



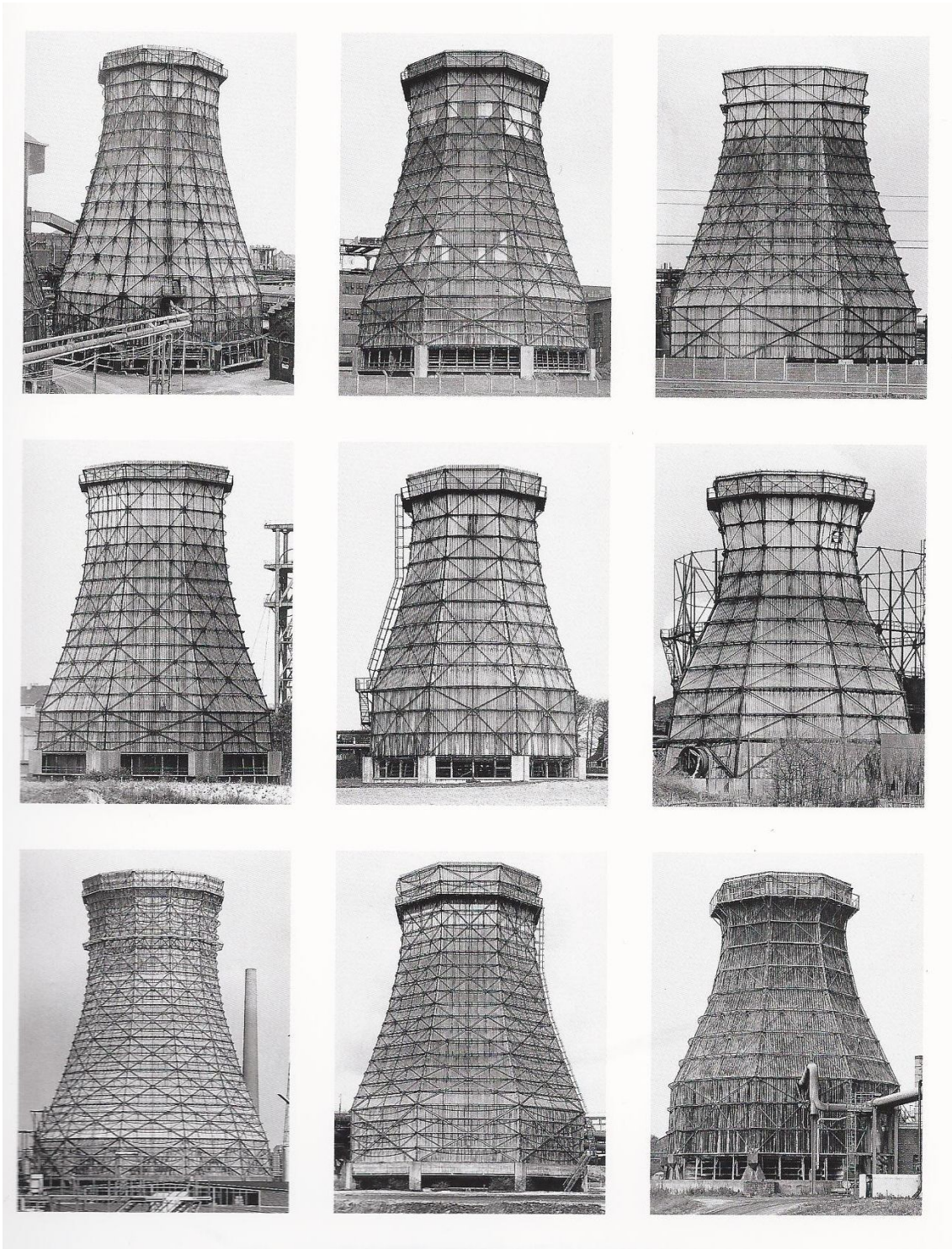
25. John Schott, *Untitled*, dalla serie *Route 66 Motels*, 1973.



26. Henry Wessel Jr., *Tucson, Arizona, 1974.*



27. Stephen Shore, *2nd Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, 22 August 1974.*



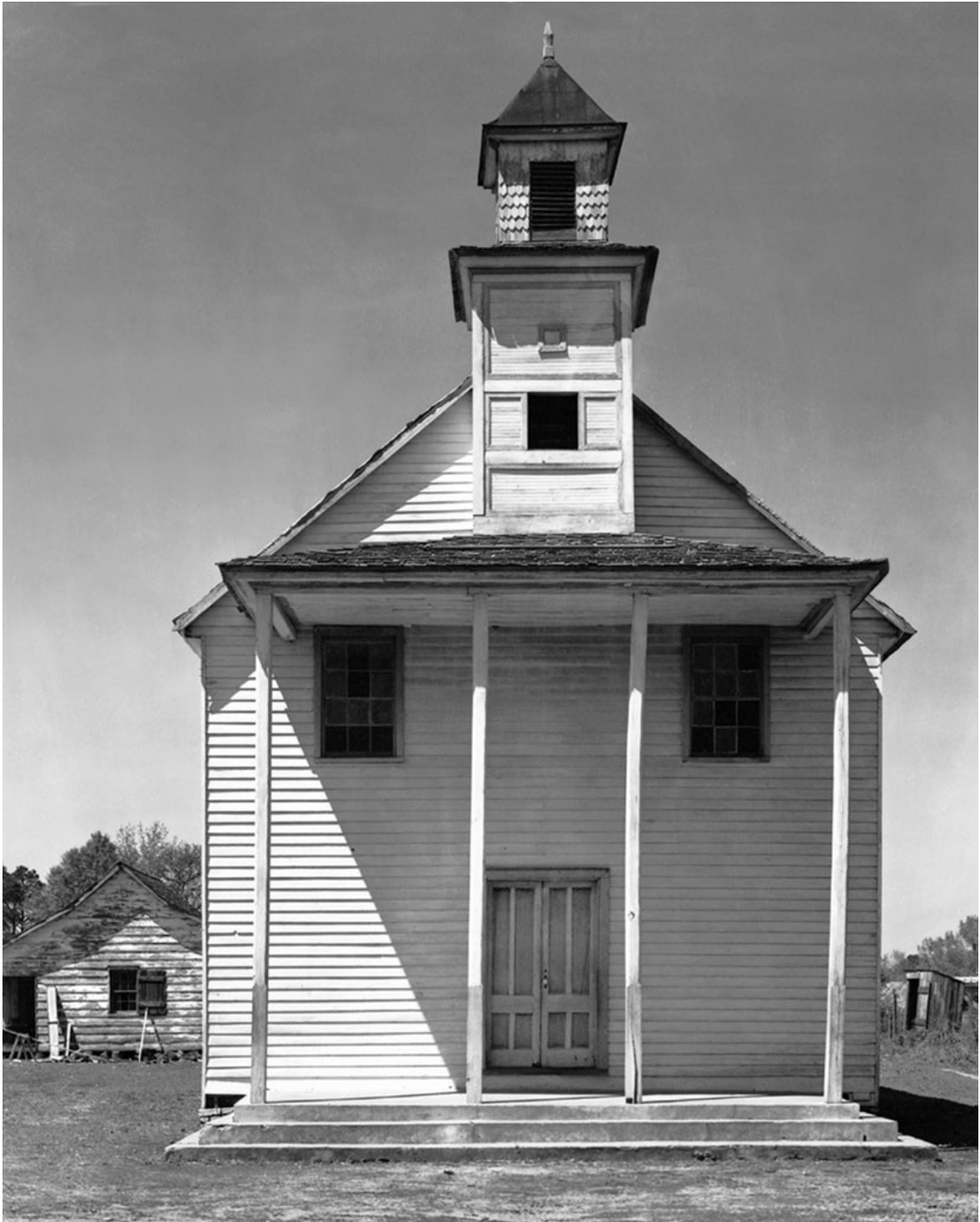
28. Bernd e Hilla Becher, fotografie dalla serie *Kühltürme*, *Ruhrgebiet*, 1964-1993.



29. Bernd e Hilla Becher, fotografie dalla serie *Siegerländer Fachwerkhäuser*, 1959-1978.



30. Eugène Atget, *Rue des Ursins*, 1900.



31. Walker Evans, *Negro Church, South Carolina*, 1936.



32. Walker Evans, *Bethlehem Graveyard and Still Mill, Pennsylvania*, 1935.



33. Walker Evans, *New Orleans, Houses*, 1935.



34. Walker Evans, *Billboards, Atlanta, 1931.*



35. Walker Evans, *Alabama Feed Store Front, 1936.*



36. Gabriele Basilico, immagini tratte dalla serie *Ritratti di fabbriche*, 1978-1980.



37. Heinrich Riebesehl, fotografie tratte dal fotolibro *Agrarlandschaften*, 1979.

Joachim Schumacher, fotografie tratte dalla serie *Industrie- und Stadtlandschaft*.



38. *Oberhausen-Osterfeld, Zeche Osterfeld, 1976.*



39. *Parkdeck des Rhein-Ruhr-Zentrums, Mülheim an der Ruhr, 1976.*



40. *Duisburg-Hochfeld, 1976.*



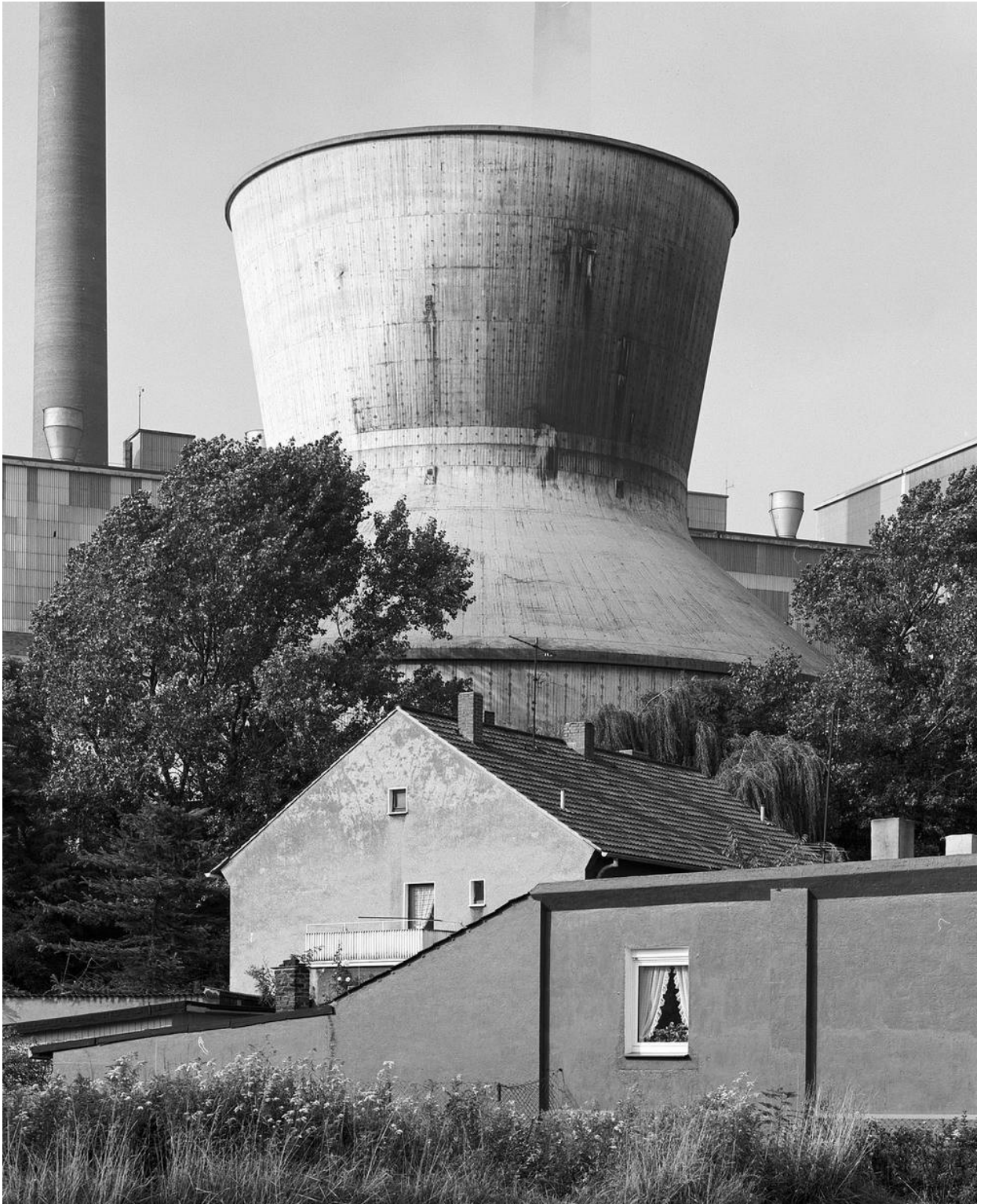
41. *Essen, Zeche und Kokerei Zollverein, Köln-Mindener Str., 1980.*



42. Essen-Bergeborbeck, Germaniastr., 1976.



43. Essen-Altenessen, Hohendahlstr., 1977.



44. Herne-Baukau, Rottstr., am Kohlenkraftwerk Herne, 1979.



45. Essen-City, Gildehof-Tunnel, Hauptbahnhof, 1976.



46. Essen-City, Ecke Friedrich Ebert Str., 1980.

Martin Manz, Reinhard Matz, fotografie tratte dal fotolibro *Unsere Landschaften*, 1980



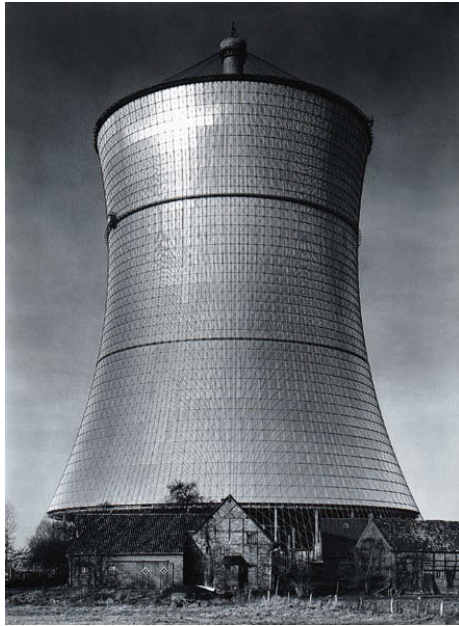
47. *Autobahnkreuz, Köln-Ost, 1977.*



48. *Moselbrücke bei Koblenz, 1979.*



49. Koblenz, 1979.



50. Hamm-Uentrop, 1976.



51. Bremen, 1978.



52. Chargesheimer, copertina (in alto a sinistra) e fotografie tratte da *Köln 5 Uhr 30*, 1970.



52 b. Chargesheimer, fotografie tratte da Köln 5 Uhr 30, 1970.



53. Hans-Peter Feldmann, copertina (in alto) e immagini tratti da *Eine Stadt: Essen*, 1977.



54. Tata Ronkholz, fotografie tratte dalla serie *Industrietore*, 1977-1984.

Tata Ronkolz, fotografie tratte dalla serie *Trinkhallen*, 1978-1984.



55. *Trinkhalle Duisburg-Wedau. Kalkweg 217, 1978.*



56. Michael Schmidt, dalla serie *Berlin-Wedding* (Stadtlandschaft), 1976-78.



57. Wilhelm Schürmann, fotografie tratte dalla serie *Belgische Wohnhäuser*.



58. Wilhelm Schürmann, *Steinhammerstraße, Dortmund*, 1979-81.



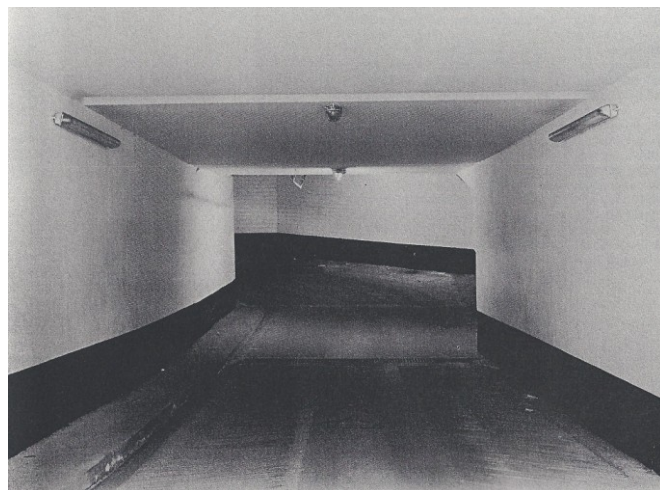
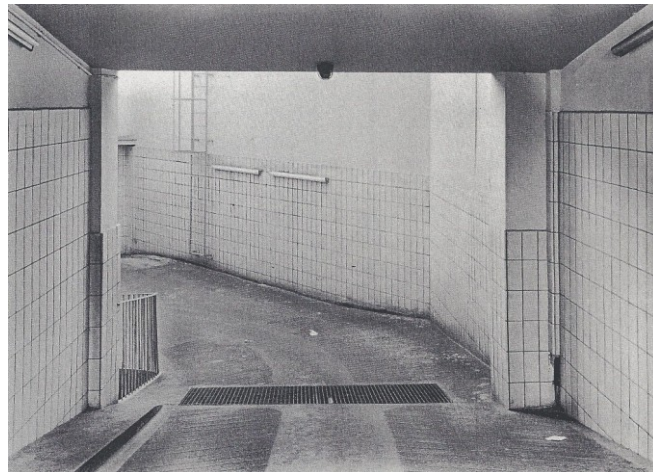
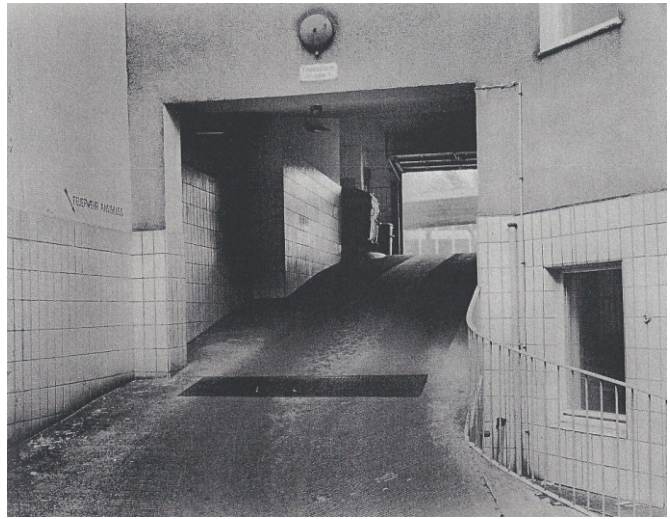
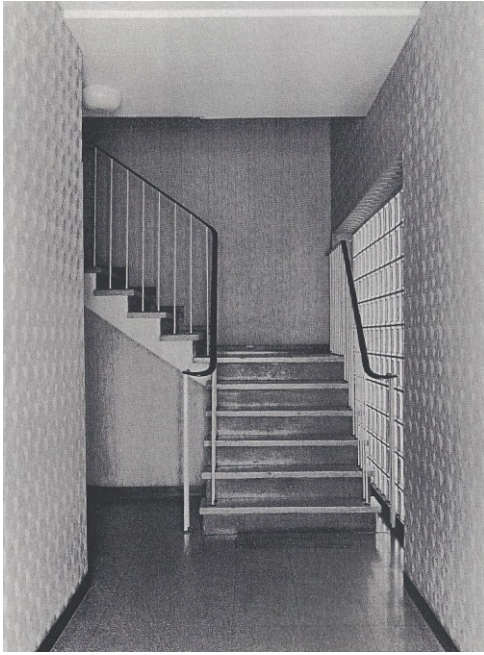
59. Wilhelm Schürmann, *Dortmund*, 1979.



60. Wilhelm Schürmann, *Horbach*, 1978.



61. Wilhelm Schürmann, *Aachen, Riechierich*, 1978.



62. Axel Hütte, fotografie tratte dalla serie *Treppenhäuser und Tiefgaragen*.

Max Regenber, fotografie tratte dalla serie *Plakate auf der Straße*.



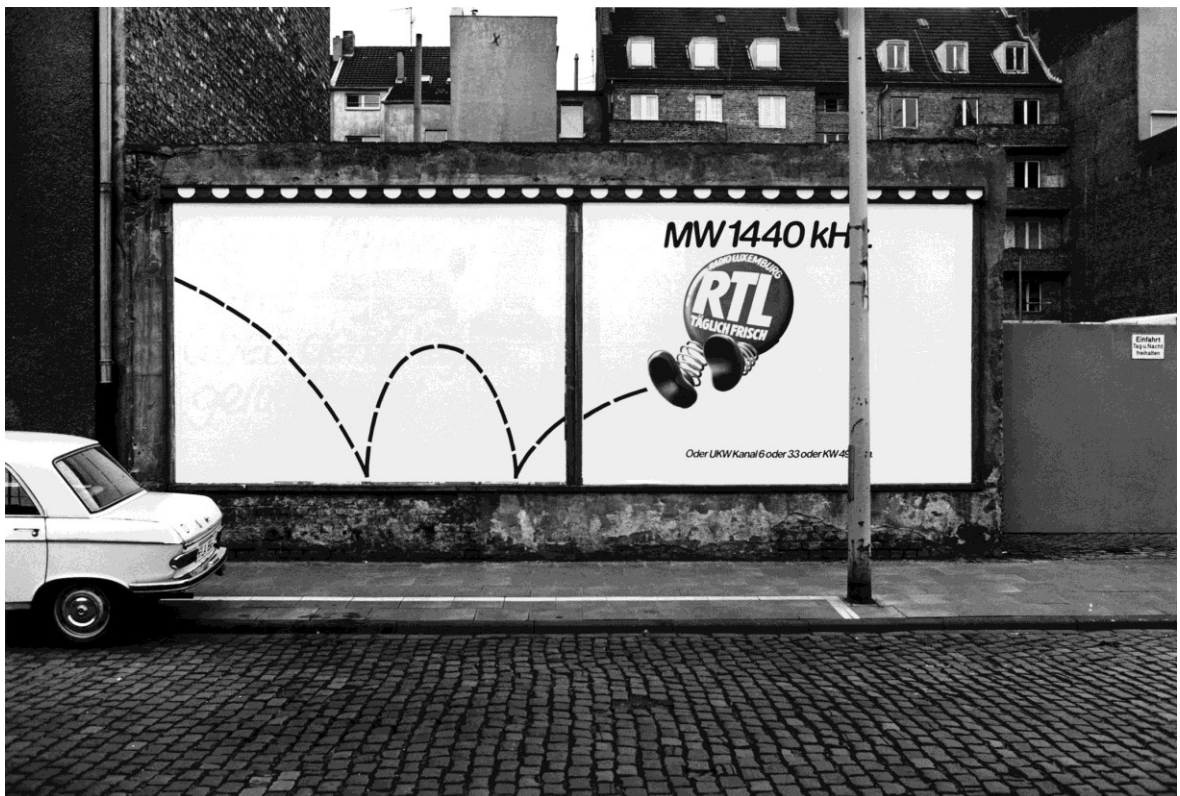
63. *Schmusewolle*, L. B. System Köln, 1979.



64. *Ohne Titel*, L. B. System Köln, 1979.



65. Sonate, L. B. System Köln, 1979.



66. Täglich frisch, L. B. System Köln, 1979.



67. Ohne Titel, L. B. System Köln, 1980.



68. Ohne Titel, L. B. SYstem Köln, 1980.

Thomas Struth, fotografie tratte dalla serie *Unbewußte Orte*.



69. *Sixth Avenue at 50th Street, New York/Midtown, 1978.*



70. *Water Street, New York (Wall Street), 1978.*



71. Thomas Struth, *Düsselstraße, Düsseldorf, 1979.* 72. Thomas Struth, *Wilhelm-Teil Straße, Düsseldorf, 1979.*



73. Thomas Struth, *Sommerstraße, Düsseldorf, 1980*

Stefan Moses, fotografie tratte dalla serie *Deutsche*, anni '60.



74. Pensionierter Landpfarrer, Bühl.



75. Technische Zeichnerinnen.



76. Bläsererzett, Musikkorps des Bundesgrenzschutzes,
München.



77. Straßenfeger, Berlin.

Candida Höfer, fotografie tratte dalla serie *Türken in Deutschland*.



78. Eckermannstraße Hamburg 1978.



79. Weidengasse Köln 1975.

Gabriele e Helmut Nothhelfer, fotografie tratte dalla serie *Menschen in Berlin*.



80. Dame beim Pflingstkonzert im Zoologischen Garten, Berlin, 1974.



81. Mädchen mit gestreiftem Pulli auf dem Deutsch-Amerikanischen Volksfest in Zehlendorf, Berlin 1974.



82. *Paar am Eröffnungstag im Flughafen Tegel, Berlin 1974.*



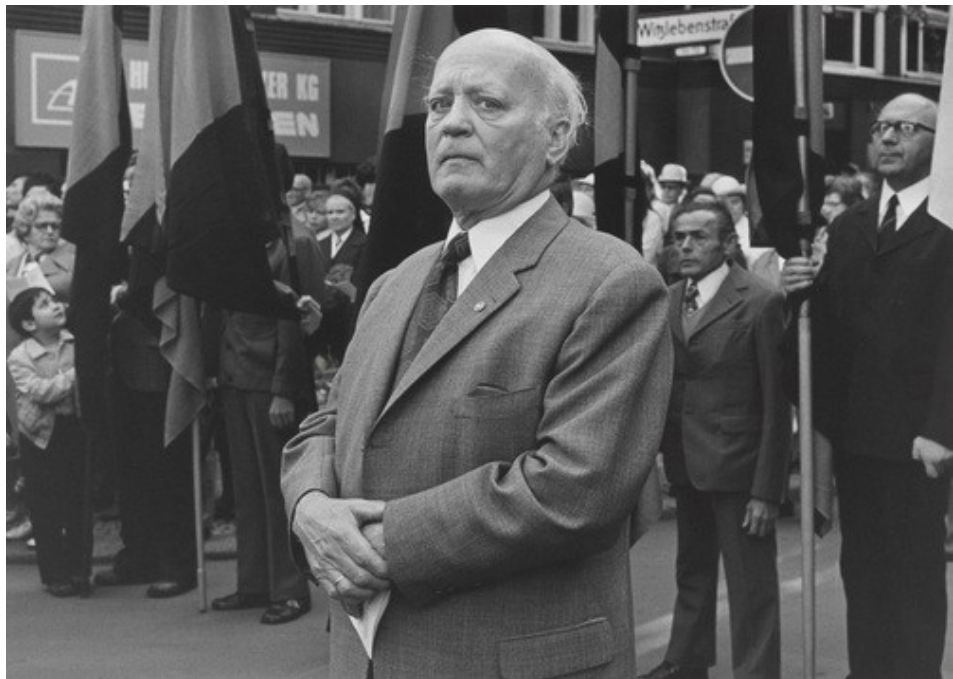
83. *Mutter und Tochter auf dem Oktoberfest in Eichkamp, Berlin 1974.*



84. *Vater und Sohn auf der Industrieausstellung unter dem Funkturm, Berlin 1974.*



85. Spazierengängerin am Sonntag im Zoologischen Garten, Berlin 1977.



86. Katholik bei der Fronleichnamtsfeier am Lietzensee, Berlin 1974.



87. Junger Polizist am Tag der offenen Tür der Bereitschaftspolizei in Ruhleben, Berlin 1975.



88. Freundin auf einer Demonstration während der Alliierten Truppenparade auf dem Spandauer Damm, Berlin 1975.



89. Junge Frau mit Zigarette auf dem Fest der Schlüterstraße, Berlin 1979.

Michael Schmidt, fotografie tratte dalla serie *Berlin-Wedding* (Menschen), 1976-78



90. Schüler 4. Klasse Grundschule.



91. Schüler zu Hause.

Heinz e Beate Rose, *Paare*, 1970.



92.



93.

92. *Stadtbaurat 48, Hausfrau (Architekturstudium) 44*

93. *Landwirtschaftsfrau 79, Landwirt 84*

94. *Hausfrau 46, Angestellter beim Finanzamt 44*

95. *Hausfrau (Verkäuferin) 34, Lagermeister 44*

96. *Großhandelskaufmann 31, Inhaberin eines Kunstgewerbeladens (Industriekaufmann) 29*

97. *Fachlehrerin für English 24, Kupferschmied 24*

98. *Banklehrling 18, Berufsaufbauschüler (Elektromechaniker) 20*

99. *Kommunikationsberatung 39, Rechtsanwältin, Reedereinvorstand, 43*



94.



95.



96.



97.

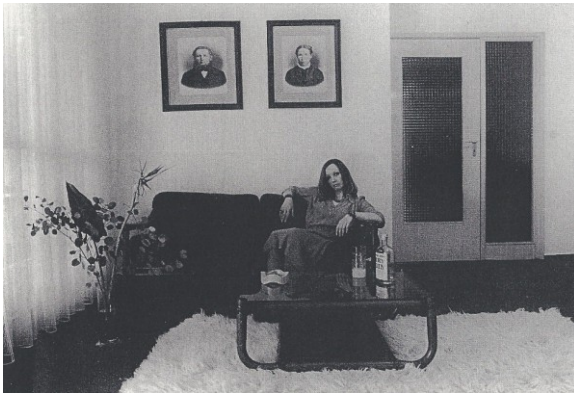


98.



99.

Wilmar Koenig, fotografie tratte dalla serie *Porträts*.



100. EEG-Assistentin, 1975.



101. Kunstpädagogin, 1977.



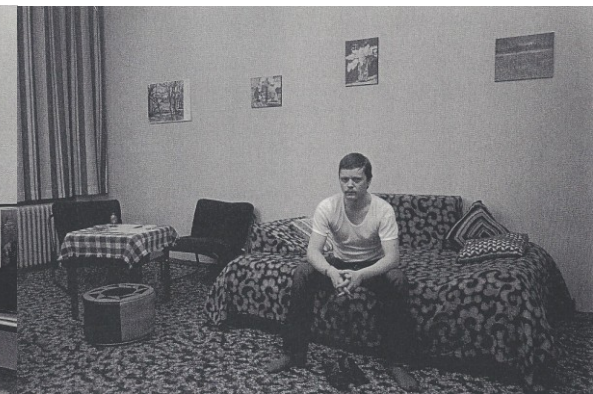
102. Architekturstudentin, 1977.



103. Bankkaufmann, Architekturstudent, 1977.



104. Architekturstudentin, 1977.



105. Mathematikstudent, 1977.



106. Mathematikstudent, 1977.



107. Unterrichtschwester, Medizinstudent, 1977.

DOCUMENTAZIONE

INTERVISTE

TESTI

REGESTI

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

INTERVISTE

Intervista ad Ann e Jürgen Wilde, 2 gennaio 2013

Negli anni Sessanta si registra un'intensa ricezione degli scritti di Walter Benjamin, soprattutto la sua Piccola storia della fotografia. L'avete letta? In quest'opera, Benjamin ha elogiato il lavoro di August Sander e Karl Blossfeldt e ha fortemente criticato quello di Renger-Patzsch...

All'inizio degli anni '70 abbiamo letto lo scritto di Walter Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, e, al suo interno, anche appunto la *Piccola storia della fotografia*. Riguardo al malinteso, o meglio, la critica di Benjamin al titolo del libro *Die Welt ist schön*, ci siamo espressi nel libro di Albert Renger-Patzsch *Ruhrgebiet-Landschaften* (1982). Bernd Stiegler (Università di Costanza), nei suoi scritti, si è occupato in modo più dettagliato della problematica Benjamin/Renger-Patzsch.

Avete giocato un ruolo decisivo nel fenomeno di riscoperta della fotografia della Neue Sachlichkeit tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta: perché vi siete interessati proprio a questa tendenza fotografica (in particolare a Sander, Blossfeldt e Renger-Patzsch)?

Attraverso Benjamin abbiamo scoperto Karl Blossfeldt. Karl Blossfeldt non apparteneva allora alla comune storia della fotografia o alla scena fotografica. August Sander era per noi onnipresente, perché vivevamo a Köln. Di Albert Renger-Patzsch avevamo da molto tempo *Die Welt ist schön*, abbiamo fatto visita

alla sua famiglia alla fine degli anni Sessanta ed eravamo amici della famiglia di suo figlio che viveva a Köln quasi accanto a noi. Il nostro interesse ha avuto prioritariamente a che fare con le opere di questi tre fotografi, eppure il concetto di *Neue Sachlichkeit* non ha giocato un ruolo così importante.

Prima che di aver rivolto il vostro interesse a questi fotografi, il loro lavoro era poco conosciuto?

August Sander e Albert Renger-Patzsch non erano dimenticati nella scena fotografica di allora, alla quale abbiamo preso parte attivamente e con grande interesse. Le loro opere erano ‘curate’ dalla Deutsche Gesellschaft für Photographie, Gesellschaft Deutscher Lichtbildner, Photokina di Köln, da mostre e da riviste fotografiche. Karl Blossfeldt non compare lì.

Documenta 6, la Mediendocumenta, ha giocato, a vostro avviso, un ruolo decisivo in questo fenomeno di riscoperta? Nella sezione fotografica erano presenti molti degli artisti mostrati all’epoca nella vostra galleria, come, per l’appunto, Sander, Blossfeldt e Renger-Patzsch...

Abbiamo collaborato a questa sezione di documenta come consulenti e intermediari. Abbiamo scritto molti dei testi biografici per il catalogo e abbiamo messo a disposizione anche opere per la mostra.

Che ruolo hanno giocato per voi riviste come “Kunstforum”, “Camera”, “Fotogeschichte” e “European Photography”? Qui sono state pubblicate non solo opere dei protagonisti della Neue Sachlichkeit, ma anche lavori dei grandi maestri della tradizione documentaria come Eugène Atget e Walker Evans che hanno influenzato la nuova generazione di documentaristi tedeschi degli anni ’60 e ’70...

Le riviste erano una fonte per i fotografi contemporanei. Lì abbiamo scoperto Duane Michals, Ralph Gibson o Lee Friedlander.

A vostro avviso, il generale interesse per il medium fotografico e la riscoperta della tradizione fotografica documentaria, entrambi gradualmente affiorati alla fine degli anni '60, sono due fenomeni in qualche modo correlati?

A dire il vero, l'interesse si è veramente sviluppato solo negli anni Settanta con la fondazione di gallerie, con mostre nei musei e nelle associazioni di belle arti, nelle case d'asta e nelle riviste, libri e cataloghi.

Tutti i documentaristi tedeschi affrontati in questo lavoro provengono dalla Germania Ovest (moltissimi dalla regione della Ruhr). L'interesse per la fotografia documentaria era principalmente limitato alla parte Ovest del paese?

Non solo a quella Ovest! Tutti i governi totalitari hanno promosso l'interesse per la fotografia per diversi motivi e tollerato l'orientamento artistico. Karl Blossfeldt, Albert Renger-Paztsch e August Sander sono stati mostrati e pubblicati anche nella DDR.

Altri galleristi o collezionisti hanno seguito il vostro esempio negli anni Settanta? Penso, per esempio, alla Galerie Lichttropfen (poi Galerie Schürmann & Kicken) e alla Spectrum-Photogalerie...

Abbiamo consigliato, nell'interesse per il grande riconoscimento della fotografia artistica, persone giovani e interessate che volevano aprire gallerie ad Hamburg, Berlin, München e Frankfurt. Anche Rudolf Kicken ha preso contatto con noi per aprire la sua galleria ad Aachen e ha sfruttato la nostra esperienza e conoscenza.

Nel 1979 Klaus Honnef e Wilhelm Schürmann hanno organizzato la mostra In Deutschland al Rheinischen Landesmuseum in Bonn. In quell'occasione sono stati presentati lavori dei Nuovi Documentaristi tedeschi (tra gli altri, Michael Schmidt, Wilhelm Schürmann, Heinrich Riebesehl, Martin Manz): avete visitato la mostra?

Abbiamo visitato la mostra. Conoscevamo i fotografi e i loro lavori già da molto. Klaus Honnef ha preparato con noi le precedenti mostre di Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch e Germaine Krull (si veda Documenta) e spesso si è servito del nostro consiglio o ha chiesto prestiti di opere.

Dove avete attinto impulsi e sollecitazioni per la vostra attività di collezionisti e galleristi? Avete avuto qualche modello americano?

Dall'estero soprattutto le riviste americane. Lì abbiamo letto contributi sulle collezioni fotografiche nei musei americani e sull'esistenza di collezioni fotografiche private. Stimoli sono venuti anche dal lascito Franz Roh e da attività degli anni '20 e '30 come *foto-auge*, *Film und Foto* e altro: questo è accaduto, anzi, prima della fondazione della nostra galleria.

Abbiamo incontrato Otto Steinert, Fritz Kempe e Helmut Gernsheim (anni '60), collezionisti molto zelanti in materia di fotografia; tuttavia, non esisteva in quegli anni alcuna galleria, alcun commerciante, contrariamente alla pittura, scultura, disegno e grafica che erano presentati e offerti non soltanto in gallerie, ma già sul grande mercato artistico. La nostra galleria è stata la prima che ha preso parte a un mercato artistico di Köln nel 1973.

Vi siete interessati, in quegli anni, alla giovane fotografia americana della metà degli anni Settanta (penso a fotografi come Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Henry Wessel und Stephen Shore) presentata alla mostra New Topographics a Rochester nel 1975? Avete visitato la mostra?

Non abbiamo visitato la mostra. Incontravamo spesso Hilla e Bernd Becher, ci conoscevamo bene e abbiamo parlato molto di fotografia.

La fotografia della Scuola di Düsseldorf ha riscosso il vostro interesse nel corso

degli anni? Le opere della prima generazione di studenti all'Accademia di Düsseldorf risentono moltissimo dell'insegnamento dei Becher e anche dell'influsso dei maestri della Nuova Oggettività: penso ad alcune serie fotografiche come le Strassen di Thomas Struth e le Trinkhallen di Tata Ronkholz...

All'epoca della prima generazione della Scuola dei Becher – Gursky, Höfer, Ruff, Struth – abbiamo avuto molto da fare - dopo la chiusura della galleria (1985) - con gli archivi di Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch. Inoltre è sopraggiunto un nuovo orientamento per quanto riguarda le nostre attività per musei e case editrici. Per esempio, il prestito permanente della nostra collezione allo Sprengel Museum di Hannover. Nella nostra collezione sono arrivate solo opere della seconda generazione della Scuola dei Becher – negli anni successivi abbiamo recuperato qualcosa da Ruff e Höfer. Tuttavia il campo “fotografia” non si limitava soltanto a Düsseldorf. Mia moglie ha avuto fiuto nello scoprire giovani talenti e, con ciò, nel costruire una nuova collezione che sicuramente un giorno sarà considerata. Abbiamo anche stimolato artisti verso progetti che hanno portato a buoni risultati. Siamo rimasti curiosi e aspettiamo con ansia lo sviluppo successivo.

Intervista a Klaus Honnef, ottobre 2013

Negli anni '60 si registra un'intensa ricezione degli scritti di Walter Benjamin, soprattutto gli scritti sulla fotografia. Piccola storia della fotografia (1930) e L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica (1936) sono state ripubblicate dalla casa editrice Suhrkamp: le ha lette e apprezzate? Il pensiero di Benjamin ha influenzato la sua conoscenza teoretica della fotografia?

In quegli anni, in Germania, c'erano pochi testi sulla storia e teoria della fotografia. Quando ho iniziato a occuparmi più intensivamente del medium fotografico, ho fatto ricorso a informazioni che sono risultate da incontri personali con artisti e fotografi così come alla mia conoscenza di lingue straniere. Perciò la lettura di entrambi i saggi di Benjamin mi è stata estremamente utile. Ho citato in continuazione molte delle preganti formulazioni dell'autore nei miei saggi. La sua linea teorica, specialmente nel saggio dell'*Opera d'arte*, mi ha però convinto solo in parte. La *Piccola storia della fotografia* mi è apparsa sempre più plausibile e stimolante. Il saggio dell'*Opera d'arte*, è certamente seducente nel suo sviluppo teorico, ma troppo distante dalla pratica dell'arte sia del passato che del presente.

Quali mezzi teorici (libri, saggi, riviste...) hanno plasmato la sua conoscenza della fotografia?

Accanto agli scritti di Walter Benjamin, soprattutto la tesi di dottorato di Gisèle Freund, che all'inizio ho letto nell'edizione francese (poiché la traduzione tedesca era sbagliata), la compatta *Storia della fotografia* in inglese di Beaumont Newhall, e in tedesco la *Storia della fotografia* di Gernsheim e soprattutto le argomentazioni sulla fotografia di Siegfried Kracauer nella fase introduttiva della sua *Teoria del film*. Decisivi sono però state le molte conversazioni con Bernd Becher. Mi sento,

per così dire, uno studente dei Becher *avant la lettre*. Di saggi in riviste non mi ricordo quasi nulla. Al massimo leggevo occasionalmente la svizzera “Camera” di Allan Porter. In ordine, mi hanno ispirato: Becher, Freund, Benjamin e Siegfried Kracauer. Poi si sono aggiunti André Bazin e Robert Castel.

Negli anni '60 e '70 Lei ha giocato un ruolo rilevante, insieme ai galleristi e collezionisti Ann e Jürgen Wilde, nel cosiddetto fenomeno di renaissance della fotografia della Nuova Oggettività: quali fattori hanno indirizzato la sua attenzione nei confronti di August Sander, Karl Blossfeldt, Renger-Patzsch e Werner Mantz?

Sui primi tre esclusivamente Bernd Becher, su Mantz, Rudolf Kicken e Wilhelm Schürmann.

Nel 1977 Lei ha curato, insieme a Evelyn Weiss, la sezione fotografica di Documenta 6, la cosiddetta “Mediendocumenta”. Quella è stata la prima occasione in cui la fotografia è stata presentata come medium indipendente. Documenta 6, a Suo avviso, ha contribuito alla riscoperta dei fotografi della tradizione documentaria (e dunque della Nuova Oggettività)?

È chiaro, assolutamente. La fotografia era, sulla scena artistica tedesca, nella quale ero attivo, un anatema – nonostante le esposizioni di Photokina. Specialmente le tendenze documentarie, e soprattutto il fotogiornalismo, erano sospetti. Non da ultimo, poiché numerosi fotografi tedeschi, quelli che non furono cacciati o uccisi, si erano compromessi con il regime nazionalsocialista. Gabriele Honnef-Harling ed io abbiamo progettato, durante conversazioni notturne al tavolo da cucina, il concetto grezzo di Documenta 6, che considerava fotografia, film e video identicamente accanto a pittura, scultura e disegno. Questo era il punto saliente. Dato che la sezione fotografica, che doveva essere originariamente presentata nel contesto della sezione della pittura, dimostrava per la prima volta (fino ad allora) la storia completa della fotografia con tutti i suoi eroi e quasi esclusivamente in stampe originali, al lato documentario spettò inevitabilmente un interesse più

elevato. Inoltre, l'opera dei Becher ottenne anche, per la prima volta in modo evidente, quel *background* storico al quale si fece riferimento non soltanto dal punto di vista formale: in un confronto conflittuale con Sander, Bloßfeldt e Walker Evans. Documenta 6 spostò con forza le qualità estetiche della fotografia documentaria al centro dell'interesse e le portò definitivamente – dopo che i primi impulsi della Germania degli anni Venti erano stati dimenticati – nell'orizzonte dell'arte.

La sezione fotografica di Documenta 6 è stata elogiata ma anche aspramente criticata: cosa pensa oggi, 36 anni dopo, a tal riguardo? Farebbe qualcosa diversamente? La stampa ha criticato l'asistematicità, la mancante didattica nella mostra e la scarsa concordanza della fotografia contemporanea con la Neue Galerie...

Il più grande problema di Documenta 6 è stata la scarsa coordinazione dei curatori, sicché i responsabili di quasi tutte le sezioni avevano selezionato troppo "materiale". Non posso escludervi dal rimprovero. Il 'materiale esagerato' creò un enorme bisogno di spazio, che durante l'installazione della mostra doveva ancora essere portato a termine. Inoltre, l'idea dei media, che era estremamente controversa e aveva già condotto a numerosi abbandoni di eminenti colleghi dal comitato direttivo, non è stata completamente accettata nemmeno nella cerchia dei rimanenti. Fotografia come forma espressiva artistica: si trattava ancora di abituarsi. I "media" hanno reagito alla sezione fotografica nel modo più positivo. Che la fotografia abbia dovuto essere collocata in due edifici, ciò è stata una mancanza che noi già allora non avremmo dovuto accettare, se ciò fosse stato possibile. Ciononostante sia l'asistematicità che la mancante didattica sono fuori discussione. La didattica risultava dalla cronologia, la presunta asistematicità inevitabilmente dal fatto che abbiamo voluto fornire, per la prima volta in Germania, un panorama completo sulla storia della fotografia con la massima importanza alla sua tradizione documentaria conformemente a Benjamin, Kracauer, Freund e Bazin.

Quale ruolo hanno giocato, a Suo avvio, le mostre che Lei ha organizzato presso il

Rheinisches Landesmuseum di Bonn negli anni '70 nel contesto del fenomeno di riscoperta della tradizione fotografica in stile documentario? Penso alle mostre dedicate a Eugène Atget, Gisèle Freund, Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Werner Mantz...

Sulla questione sono naturalmente di parte. Per quanto io possa giudicare dalla mia prospettiva soggettiva, un ruolo decisivo. Ad eccezione di Renger-Patzsch, mostre monografiche sui maggiori fotografi non erano mai state organizzate prima. Blossfeldt – seppur fossero disponibili le eccellenti ristampe di Jürgen Wilde – certamente non ancora. A Bonn si è svolta la sua prima mostra personale! La stampa, soprattutto la radio, e la televisione hanno reagito in modo straordinariamente positivo ed esteso. Il Rheinisches Landesmuseum si è erto a una sorta di mecca della fotografia documentaria, i cataloghi quadrati – intenzionalmente in una tiratura di massimo 1000 esemplari, mai oltre – erano quasi tutti esauriti in un battibaleno. Il successo non ha rallegrato tutti i miei colleghi del museo, e anche con le autorità preposte aumentarono le difficoltà. In Germania il successo solitamente non è un criterio raccomandabile, perché suscita invidia. Il Landesmuseum è un museo storico-culturale con una grande collezione archeologica. La sua nuova fama si è basata, durante il mio periodo, quasi esclusivamente sulla fotografia. Ciò non si è ripetuto in Germania né prima né dopo. Inoltre, nel patrimonio dei musei ad Hamburg, Köln, Essen e München si trovavano collezioni fotografiche di grande valore. A Bonn ho formato la prima collezione fotografica. Credo di poter dire che a Bonn la fotografia in stile documentario non solo ha celebrato il suo *revival*, ma si è anche definitivamente affermata come legittima forma espressiva artistica.

Quali città tedesche sono state importanti per la promozione ed esposizione della fotografia alla fine degli anni '60 e nel corso degli anni '70?

Più di tutte Köln grazie alle esposizioni di Photokina di Fritz L. Gruber che si tenevano ogni due anni. Il Folkwangmuseum di Essen ha perso il suo significato,

quando Otto Steinert si è dimesso e lì non ha più realizzato mostre, fino a quando Ute Eskildsen ne ha fatto successivamente un luogo centrale per gli interessi artistico-fotografici. Hamburg e München si presentarono occasionalmente con mostre fotografiche esemplari, dopo che Bonn aveva stabilito nuove norme.

Tutti i Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni '70 provengono dalla Germania Ovest (molti provengono dalla regione della Ruhr): l'interesse per la fotografia documentaria all'epoca era limitato soprattutto alla BRD?

Assolutamente no. Nella DDR il documentarismo era, in realtà, più fortemente radicato che nella Germania Ovest – solo che i fotografi documentari nella DDR si trovavano sotto il sospetto generale di essere propagandisti del loro regime. La Guerra Fredda all'epoca era ancora molto fredda. I teorici della DDR esigevano inoltre assoluto impegno sociale. E poiché la fotografia nella DDR non venne nemmeno classificata come “fine art”, nell'Ovest abbiamo visto la fotografia soprattutto con il pregiudizio del limitato punto di vista occidentale.

Nel 1979 ha organizzato con Wilhelm Schürmann l'importante mostra In Deutschland al Rheinischen Landesmuseum di Bonn: si trattava del primo grande panorama della nuova fotografia documentaria tedesca (Michael Schmidt, Wilhelm Schürmann, Heinrich Riebesehl, Martin Manz, Tata Ronkholz, Thomas Struth, Candida Höfer...). Quali criteri sono stati determinanti nella scelta dei fotografi?

Prevalentemente pragmatici. Per esempio, la domanda se in Germania giovani fotografi proseguissero la tradizione documentaria dell'anteguerra in una forma più modificata e più innovativa. I lavori di Schürmann li conoscevo. Ho redatto un testo dettagliato per il suo primo libro e l'ho messo in comunicazione con la casa editrice Rheinland che ha prodotto tutti i miei cataloghi di Bonn. Tramite Schürmann, ho conosciuto le immagini degli altri restanti maggiori fotografi. Che Candida Höfer, Tata Ronkholz, Axel Hütte e Thomas Struth (quella che in futuro sarà ribattezzata Scuola becheriana) abbiano avuto la loro première, si ringrazia tuttavia una

chiamata di Bernd Becher, che aveva sentito dei nostri piani e mi ha chiesto se poteva mandarmi i suoi migliori allievi. Erano così avanti, da poter essere esposti. Così è successo. Il resto è storia.

Eccetto il catalogo della mostra e un'intervista di Christoph Schaden, non esiste purtroppo materiale bibliografico riguardo a questa importante mostra di Bonn: potrebbe raccontare qualcosa a tal proposito? Come erano gli allestimenti e la disposizione delle opere? Quale criterio espositivo avete adottato, Lei e Schürmann? Alcuni fotografi hanno rifiutato l'invito a partecipare?

In qualche modo è tipico per la Germania. Per motivi inspiegabili, le proprie eccezionali opere trovano nel campo culturale solo tardivamente o mai l'adeguata risonanza, diversamente dagli USA. Si cercano i modelli più volentieri all'estero. L'orgoglio nazionalista di un tempo ha preso la piega contraria dopo la svolta fatale della storia tedesca sotto il regime nazista. È inoltre significativo che il primo importante apprezzamento della mostra sia fatto da Peter Galassi nel suo grande saggio sulla retrospettiva di Andreas Gursky al MoMA di New York. L'ha collocata sullo stesso livello di *New Topographics*. Ho esteso la mostra *In Deutschland* sull'intero terzo piano del nuovo edificio del Rheinisches Landesmuseum di Bonn – nel frattempo abbattuto. Ad eccezione della proiezione di diapositive del progetto di Candida Höfer sui turchi nella Germania (Ovest), abbiamo piazzata sulle pareti le immagini dei restanti fotografi, ogni contributo per sé, in fila e con la necessaria distanza. Non mi ricordo più della sequenza dei fotografi. Walter Müller ha fatto le fotografie dell'installazione durante l'inaugurazione. È stata ben visitata, soprattutto da fotografi artisticamente interessati. Uno dei miei criteri è stato certamente una visione fotografica individuale sulla realtà tedesca (occidentale), che collega l'*ethos* con un determinato atteggiamento di fronte al motivo fotografato, che, in altre parole, lo condensa e al tempo stesso ne traccia i contorni attraverso la prospettiva individuale. Hanno rinunciato soltanto Gabriele und Helmut Nothhelfer, che avremmo volentieri voluto presenti, ma che in quegli anni rifiutavano la partecipazione a mostre collettive.

La mostra americana New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape (1975) presso la George Eastman House di Rochester l'ha in qualche modo influenzata? Ha visitato la mostra?

No, non mi ha influenzato. L'ho vista solo molto più tardi.

New Topographics ha anche influenzato molti documentaristi tedeschi degli anni '70 e '80: pensa che questa tendenza fotografica americana abbia influenzato anche il lavoro dei fotografi presentati nella mostra di Bonn?

Più fortemente, senza dubbio, la Scuola di Kreuzberg intorno a Michael Schmidt. Sicuramente anche Schürmann era a conoscenza della mostra. Non posso però dire quanto egli ne sia stato ispirato. Gli studenti becheriani per nulla, altrettanto poco come Riebesehl, Bönsel e Manz.

Lei ha formulato il fondamentale concetto di Autorenfotografie nel suo saggio nel catalogo della mostra In Deutschland nel 1979 (e l'ha riproposto nel 1980 nel numero 41 della rivista "Kunstforum International"): ha coniato questo concetto in riferimento alla fotografia per prendere le distanze dal concetto ingenuo di fotografia documentaria come specchio della realtà, privato dello stile peculiare del fotografo. Si può comprendere il Suo concetto di Autorenfotografie come qualcosa di affine al concetto di documentary style di Walker Evans, ovvero come una neutrale, oggettiva, precisa rappresentazione dell'ambiente del fotografo ma, al tempo stesso, come un'evidente riconoscibilità estetica del fotografo?

Di fatto, il punto di contatto tra lo stile documentario di Evans e la mia definizione di *Fotografia degli autori* salta all'occhio. Tuttavia ho orientato la *Fotografia degli autori* sulla *Teoria degli autori* del cinema, secondo la quale, nell'ottica degli autori del tempo, è la loro inconfondibile visione (compreso il modo di sentire) sulla cosa davanti all'apparecchio fotografico che 'documenta' e che doveva essere

riconoscibile, nel senso: l'ho visto e lo ricordo così. Lo scopo non doveva essere una fotografia soggettiva in conformità alla *Subjektive Fotografie* di Steinert e Schmoll (denominato Eisenwerth), bensì una visione che, in virtù della sua familiarità, apparisse strana (o diversa), press'a poco come Alfred Hitchcock, nel cinema, ha potuto, del tutto improvvisamente, trasformare completamente la visione sulla realtà attraverso una carrellata.

Sarebbe propenso a legittimare l'espressione Neo-Neusachlichkeit, per descrivere il lavoro dei Nuovi Documentaristi tedeschi degli anni '70? Benché i Nuovi Documentaristi tedeschi non fotografino come i maestri della Neue Sachlichkeit, credo che questa tendenza fotografica documentaria degli anni '70 si possa intendere come una forma di sopravvivenza della fotografia della Nuova Oggettività...

Secondo me questa è solo una costruzione. Sono piuttosto convinto che il nucleo documentario sia in ogni caso ancorato all'essenza della fotografia analogica, che l'elemento documentario si manifesti perciò attraverso la storia della fotografia dai suoi inizi fino alla nascita della fotografia digitale e riemerge in sempre nuove variazioni. La fotografia analogica è fotografia documentaria – anche la fotografia di moda, che non mette in dubbio di essere inconfondibilmente una variante inscenata della fotografia – e per questo oggi forse la forma più documentaria della fotografia. I concetti sono solo concetti e creano, secondo me, soltanto un sistema di categorie illusorio.

TESTI

Testo di Joachim Schumacher

Il fotografo Joachim Schumacher e il territorio della Ruhr (1972-1980)

Nel 1972 sono arrivato dalla regione della Saar nella regione della Ruhr per studiare fotografia alla Folkwangschule di Essen. Volevo diventare fotoreporter e lì, al tempo, non c'era migliore istruzione che quella offerta da Otto Steinert a Essen.

Da lui ho seguito anche lezioni sulla storia della fotografia e sulla *bildnerische Fotografie*. Otto Steinert non era un genio pedagogico, ma aveva anche un senso infallibile per cosa è una fotografia.

Nelle lezioni di fotogiornalismo, egli osservava le fotografie perlopiù da punti di vista contenutistici, il suo desiderio consisteva nel riuscire ad avere fotografie dense, dense nel senso di espressivamente intense. Egli aveva un grande talento nel creare un'essenza dal mucchio di foto che gli presentavamo su un tema designato. Ciò si svolgeva solitamente senza grandi discussioni. Egli scartava brutalmente (così lo abbiamo avvertito allora) e ripiegava per esempio le foto senza chiedere, finché rimaneva un'immagine densa. La qualità tecnica delle nostre immagini ovviamente sopportava solo raramente un simile ingrandimento del dettaglio. Noi studenti avremmo volentieri discusso di più a tal proposito, saremmo pervenuti meglio insieme a una valutazione, ma dovevamo riconoscere che il suo giudizio era quasi sempre corretto.

Gli aspetti formali e creativi delle fotografie erano trattati nelle lezioni di *bildnerische Fotografie*, ma si limitavano perlopiù al fatto di mostrare degli esempi dalla sua collezione, che ci procuravano gradualmente una sensibilità su cosa si

potesse considerare una foto riuscita creativamente e artigianalmente. Abbiamo gradualmente sviluppato una nostra capacità di giudizio senza una lezione sistematica.

Attraverso un progetto interdisciplinare, “Emscher-Zone”, in collaborazione con gli storici dell’Università di Essen, ho conosciuto il territorio industriale centrale della regione della Ruhr. Nella Emscher-Zone l’industria mineraria, che erra proprio da Nord a Sud, ha trovato la più alta concentrazione e ha creato enormi problemi di infrastrutture, di cui la regione soffre ancora oggi. Già dopo poche escursioni, mi era chiaro che questo paesaggio sarebbe diventato per me un grande tema.

È stata l’immensa dimensione degli interventi umani sul paesaggio e la sua drammaticità era di così radicale cambiamento che mi ha affascinato. Questo paesaggio era in movimento e ha lasciato rovine e campi non coltivati che se ne stavano là come punti interrogativi. Come andrà a finire? Questo era assolutamente appassionante.

Dagli storici abbiamo ricevuto informazioni che hanno contribuito a una concretizzazione e approfondimento contenutistico della nostra fotografia. Otto Steinert aveva, credo, un’avversione verso tutta questa cosa. Forse egli temeva una fotografia troppo strumentalizzata che documentasse o rafforzasse solo dichiarazioni scientifiche. Il suo desiderio era, infatti, più una fotografia influenzata dalla personalità del fotografo. La maggior parte degli studenti di quegli anni erano, per loro mentalità, tardosessantottini. Volevano cambiare qualcosa politicamente e non fare arte in una torre d’avorio. Se ripenso alla concezione artistica dominante all’epoca nel nostro campo (intendo con ciò essenzialmente questa scuola), allora mi viene in mente sempre questa coppia di concetti “contenuto e forma”, una sorta di formula per il giudizio sull’arte che affiorava in tutti i campi (pittura, fotografia, design industriale), e che nel contempo aveva anche già il carattere di una parola che per questo incitava a fissare ‘contenuto’ e ‘forma’ in una strettissima relazione. La forma, cioè la configurazione, doveva servire solo essere a servizio della dichiarazione. A quel tempo, si è discusso molto su come dovesse essere, politicamente, questa dichiarazione o messaggio. Dal settore del design industriale ho sentito che il design è stato valutato in base alla “rilevanza dell’intera società”.

Io ero continuamente messo a confronto con una concezione fortemente segnata dalla pensiero marxista, in base al quale l'arte ha unicamente lo scopo di cambiare la società nel senso di un ideale socialista. Queste concezioni provenivano solo in parte dai docenti, piuttosto dagli studenti politicamente attivi, e naturalmente dalla scena artistica dell'epoca. Questo era decisamente troppo per me, non volevo un'arte resa funzionale e naturalmente nemmeno la maggior parte degli studenti, ma questi dibattiti hanno lasciato le loro tracce. Si doveva sopportare di essere insultati come "borghesi" dai marxisti se, come artisti, non si era chiaramente politicizzati.

A quel tempo la rivista svizzera "Camera" ha esercitato un grande influsso su di me. Credo di aver scoperto lì lo stile documentario degli americani. Ovviamente conoscevo già Albert Renger-Patzsch, che era proprio il predecessore di Otto Steinert alla Folkwangschule. Le sue fotografie sul Ruhrgebiet avevano una forza espressiva storica che hanno acquisito dall'oggettività.

Quando ho cominciato a fotografare con formati più grandi in stile documentario, ero del tutto solo alla Folkwangschule. Non c'era un solo altro studente di fotografia che volesse fotografare anche soltanto in modo simile.

All'inizio, ho potuto strappare a Otto Steinert uno stentato consenso verso alcune delle mie immagini. Ma quando poi ho voluto sostenere i miei esami in questo stile, egli ha posto resistenza. Come uomo gravemente malato, mi toglieva di mano gli esami digrignando i denti. Circa sei mesi dopo è morto per la sua malattia. Il mio tema d'esame è stato concepito come un progetto aperto, al quale volevo continuare a lavorare, cosa che ho anche fatto fino a oggi (2013). Non sono ancora riuscito a fare il salto nell'autonomia finanziaria dopo l'esame.

Per due anni, fino al 1980, ho lavorato come fotografo presso l'ufficio stampa e informazioni per la pubblicità comunale della città di Essen. Al tempo, ho preso innanzitutto confidenza con la fotografia a colori e ho imparato a fotografare in modo piacevole. Avevo fatto, fino a quel momento, quasi esclusivamente foto critiche e quindi era un amaro cambiamento dover fare adesso fotografie positive e ciononostante interessanti. Ma la dimestichezza con il colore, che è persino ovvia oggi per i giovani fotografi, mi fa divertire molto.

Il mio lavoro documentario sul paesaggio della regione della Ruhr l'ho proseguito in bianco e nero: l'idea di convertirla a colori non l'ho presa assolutamente in considerazione, perché a prescindere dalla frattura che avrebbe significato nel mio lavoro e dai molti problemi tecnici di arrivare a perfette stampe a colori, la stabilità archivistica delle foto a colori e la precisione delle pellicole a colori erano troppo scarse. A quel tempo, nel 1980, c'erano soltanto pochi modelli nella fotografia documentaria a colori.

Nel 1979 Ute Eskildsen ha presentato il mio lavoro d'esame al Museum Folkwang di Essen, in un corridoio che conduceva alla caffetteria. Ute Eskildsen era diventata proprio nel 1979 curatrice della collezione fotografica. Durante il mio studio, Eskildsen era assistente da Otto Steinert e nel corridoio della sezione fotografica organizzava piccole ma raffinate mostre di studenti di fotografia.

Per il mio successivo cammino, un'altra istituzione è stata molto importante: la Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk, poi Kommunalverband Ruhrgebiet, oggi chiamatasi Regionalverband Ruhr (Le città della regione della Ruhr si sono unite in questa associazione per risolvere problemi comuni con provvedimenti comuni). L'allora direttore della sezione della *Landeskunde* e della cultura, Dietrich Springorum, ha pubblicato una rivista culturale: "Magazin R". Egli era aperto nei confronti della fotografia critica e ha pubblicato un estratto del mio lavoro d'esame. In un momento in cui ero ancora impiegato al comune di Essen, egli mi ha dato i primi incarichi in bianco e nero, per i quali mi ha lasciato grande libertà. Questi incarichi mi hanno consentito il passo verso l'indipendenza (1980). Il RVR (Regionalverband Ruhr) è stato per molti anni il mio più importante committente. Il "Magazin R" è stato poi sospeso.

Alla sezione lavori pubblici, a cui spettava la competenza della pubblicità della regione, ho messo a disposizione molte fotografie a colori. Il motto era di far apparire la regione della Ruhr come una stazione climatica. Negli anni '80 è stato richiesto, dal direttore del RVR, che non si dovesse vedere nessuna foto pubblicata dell'associazione industria pesante, nessuna ciminiera, nessuna torre d'estrazione. Il verde doveva essere il colore dominante. Si trattava di far smaltire il suolo

industriale il più in fretta possibile. Il concetto di “cultura industriale” non esisteva ancora.

Non di rado mi stupiva il mio agire fotografico. Mi divertiva assolutamente fare immagini piacevoli della regione con il bel tempo, ben consapevole che queste foto mostravano una realtà che era considerata inospitale e inappropriata. Nel mio lavoro indipendente non avevo assolutamente questa sensazione. Tra ciò che facevo qui in bianco e nero e con una macchina fotografica di grande formato e, invece, le mie fotografie commerciali a colori e in formati più piccoli, non c’era mai intersezione. L’uno mi divertiva completamente e fruttava qualcosa, l’altro era molto di più che divertimento: era, ed è, un’esigenza, e rappresentare le cose come io le vedevo personalmente mi procurava un profondo appagamento.

Quando ho fatto le mie fotografie documentarie, ero consapevole che con il tempo sarebbero diventate sempre più interessanti, cosa che mi influenzò molto nel mio metodo di lavoro: non mi sentivo mai sotto pressione, facevo con comodo, lavoravo intensamente a ogni soggetto. Molti oggetti li ho cercati più spesso e in parte li ho anche fotografati più volte. Così sono arrivato al fatto che poi alla fine risultasse una fotografia della quale potessi dire: proprio così la intendevo, così corrisponde alla mia idea.

Fino a oggi trovo un senso più profondo nel fotografare il mio immediato ambiente; un ambiente che io capisco, del quale so come si è formato, con il quale mi devo confrontare nella vita quotidiana, con il quale ho un rapporto emozionale.

Joachim Schumacher, settembre 2013

1. Regesto dei nomi dei Nuovi Documentaristi tedeschi

- Chargesheimer (Carl-Heinz Hargesheimer) (Köln, 1924 – Köln, 1971)
- Stefan Moses (Schlesien, 1928 – vive a München)
- Bernd Becher (Siegen, 1931 – Rostock, 2007) e Hilla Becher (Potsdam, 1934 – vive a Düsseldorf)
- Heinrich Riebesehl (Lathen, 1938 – Hannover, 2010)
- Tata Ronkholz (Krefeld, 1940 – Köln, 1997)
- Candida Höfer (Eberswalde, 1944 – vive a Köln)
- Gabriele (Berlin, 1945 – vive a Berlin) e Helmut Nothhelfer (Bonn, 1945 – vive a Berlin)
- Michael Schmidt (Berlino, 1945 – vive a Berlin)
- Wilhelm Schürmann (Dortmund, 1946 – vive a Aachen)
- Beate Rose (Landshut, 1947 – vive a Landshut)
- Joachim Schumacher (Saarbrücken, 1950 – vive a Gelsenkirchen)
- Axel Hütte (Essen, 1951 – vive a Düsseldorf)
- Max Regenber (Bremerhaven, 1951 – vive a Köln)
- Wilmar Koenig (Berlin, 1952 – vive a Berlin)
- Reinhard Matz (Bremen, 1952 – vive a Köln)
- Martin Manz (Freiburg/Breisgau, 1954 – vive a Berlin)
- Thomas Struth (Geldern, 1954 – vive a Düsseldorf e Berlin)

2. Regesto delle riviste spogliate (1959-1980)

- “Camera”
- “Du”
- “European Photography”
- “Filter”
- “Fotogeschichte”
- “Foto-Magazin”
- “Fotografie”
- “Fotografie. Zeitschrift internationaler Fotokunst”
- “Graphik”
- “Kritische Berichte”
- “Kunstforum International”
- “Photo-Informationen”
- “Photo-Presse”
- “Tendenzen”

3. Regesto delle mostre della Galerie Wilde (1972-1980)

- 1972 Inaugurazione della galleria con la mostra: *Josef Sudek, Duane Michals, Ralph Gibson, Richard Kalvar, Edouard Boubat, Raimond Dityvon, Jeanloup Sieff*, 14.01.– 28.02.
- Junge Fotografen* (Jacques Evrard, Volker Schöbek, Michael Vanden Eeckhoudt), 23.03.– 29.04.
- August Sander*, 19.05.– 24.06.
- Les Krims* (prima mostra in Europa), 22.09.– 21.10.
- Junge Fotografen aus Prag* (Markéta Luskacova, Antonin Maly, Jan Saudek) 24.11.– 20.12.

In altri luoghi

- August Sander*, Ileana Sonnabend Gallery, New York, 08.11.– 30.12.
- Les Krims*, International Cultural Center, Antwerpen, 18.11.– 17.12.

- 1973 *Zwei junge Fotografinnen* (Susan Barron, Lucia Radochonska), 12.01.–14.02.
- Ralph Gibson, Dejà Vu* (prima mostra personale in Europa), 18.05.– 20.06.
- John Vink*, 04.07.– 01.08.
- Tony Ray-Jones*, 17.10.– 16.11.
- Nel corso del “Kölner Kunstmarktes”, vengono esposti nella galleria: Cecil Beaton, Ralph Gibson, Les Krims, Jacques-Henri Letirgue, Duane Michals, Man Ray, Albert Renger-Patzsch, August Sander, John Vink, John Heartfield, 29.09.– 06.10.

In altri luoghi

August Sander, International Cultural Center, Antwerpen, 03.03.– 01.04.

Duane Michals, International Cultural Center, Antwerpen, 07.04.– 29.04.

Duane Michals, Kölnischer Kunstverein, Köln, 15.06.– 05.08.

Ralph Gibson, International Cultural Center, Antwerpen, 31.08.– 30.09.

John Vink, Lucia Radochnska, Bibliothèque Nationale, Paris, 01.10.– 30.11.

Ralph Gibson, Centre Culturel Américaine, Paris, 19.11.– 21.12

1974 *Fotografie als Kunst*, mostra in occasione della presentazione del libro di Volker Kahmen (August Sander, Bernd und Hilla Becher, Max Burchartz, El Lissitzky, Albert Renger-Patzsch, Les Krims, Duane Michals), 18.01.– 30.01.

Lee Friedlander, 15 Photographs, 20.01.– 30.03.

Florence Henri, 19.04.– 17.05.

Duane Michals, Les Krims, 02.06.– 05.07.

Albert Renger-Patzsch, Ruhrgebiet, 28.09.– 31.10.

Gwenn Thomas, 10.12.– 10.01.1975

In altri luoghi

August Sander, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, 04.01.– 17.02.

Les Krims, Duane Michals, Kunstverein, Bonn, 15.01.– 10.02.

Les Krims, Galerie Delpire, Paris, 23.01.– 23.02.

Duane Michals, Kunstverein, Frankfurt, 15.02.– 24.03.

Les Krims, galerie t'venster, Rotterdamse Kunststichting, Rotterdam, 02.03.– 28.03.

August Sander, Landesbildstelle, Berlin, 16.09.– 13.10.

Lee Friedlander, Ralph Gibson, Les Krims, Duane Michals, Palais des Beaux-Arts, 14.11.– 29.12.

Karl Blossfeldt, galerie t'venster, Rotterdamse Kunstrichtung, Rotterdam,

21.12.–16.01.1975

1975 *Wink van Kempen*, 24.01.– 28.02.

Duane Michals, Portraits, 07.03.– 04.04.

Lewis W.Hine, Kinderarbeit, 14.05.– 11.07.

John Vink, 17.10.– 28.11.

Künstler der Galerie (Duane Michals, Ralph Gibson, August Sander, Lucia Radochonska), 05.12.– 31.12.

In altri luoghi

Gwenn Thomas, James Vander Zee, Palais des Beaux-Arts, Brüssel,
17.01– 16.02.

Duane Michals, Lee Friedlander, Ralph Gibson, Les Krims, Städtische
Museum, Leverkusen, Schloss Morsbroich, 31.01.– 02.03.

Lucia Radochonska, Galerie Spectrum, Brüssel, 21.01.– 20.03

Walker Evans, Lewis Hine, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 20.03.–13.04.

August Sander, Kunstverein, Hamburg, 12.04.–18.05.

Walker Evans, Amerika Haus, Köln, 06.05.– 15.06.

Ralph Gibson, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 19.10.– 23.11.

Ralph Gibson, galerie t'venster, Rotterdamse Kunstrichtung, Rotterdam,
13.12.08.01.1976

1976 *VIVA-Fotoagentur, Paris* (Fotoreportage), 15.01.– 27.02.

Künstler der Galerie (Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August
Sander, Eadweard Muybridge), 02.04.– 15.06.

Gabriele und Helmut Nothhelfer, 17.09.– 29.10.

In altri luoghi

Karl Blossfeldt, Bibliothèque Nationale, Paris, 17.03.– 30.04.

August Sander, Galerie Agathe Gaillard, Paris, 27.04.–05.06.

Karl Blossfeldt, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 20.05.– 20.06.

Karl Blossfeldt, Vision Gallery, London, 07.12.– 15.01.1977

1977 Werner Rhode, 14.01.– 24.02.

In altri luoghi

Albert Renger-Patzsch, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 14.01.– 13.02.

Karl Blossfeldt, Sander Gallery, Washington, marzo

Karl Blossfeldt, Rathaus, Wesseling, 27.03.– 11.04.

John Vink, Galerie Breiting, Berlin, 18.04.– 14.05.

Duane Michals, *Man to Man*, Galerie Paul Maenz, Köln, maggio

John Vink, galerie t'venster, Rotterdamse Kunstrichtung, Rotterdam,
06.05.– 08.06.

Duane Michals, Galerie Breiting, Berlin, 21.05.– 25.06.

Albert Renger-Patzsch, Galerie Taube, Berlin, 11.08.– 01.10.

Fotografie der 20er und 30er Jahre in Europa, Florence Henri, Galerie
Breiting, Berlin, 02.08.– 01.10.

Ralph Gibson, Galerie Breiting, Berlin, 05.11.– 24.12.

Germaine Krull, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 10.11.– 04.12.

Albert Renger Patzsch, galerie t'venster, Rotterdamse Kunstrichtung,
Rotterdam, 25.11.– 04.01.1978

1978 *David Hockney*, 25.02.– 07.04.

Deborah Turbeville, 22.04.– 31.05.

Karl Blossfeldt, 03.06.– 16.07.

Duane Michals, *Text-Portraits*, 16.09.– 14.10.

Eadweard Muybridge, 04.11.– 30.12.

In altri luoghi

Karl Blossfeldt, Museum of Modern Art, Oxford (mostra itinerante), 09.04.–
14.05.

Germaine Krull, Galerie Agathe Gaillard, Paris, 24.05.– 14.07.

Albert Renger-Patzsch, Galerie Breiting, Berlin, 20.06.–13.07.

Tony Ray-Johns, Weegee, Galerie Breiting, Berlin, 18.07.– 12.08.

Karl Blossfeldt, Kulturhaus, Graz, settembre

1979 *Kathleen Seltzer*, 06.01.– 28.02.

5 Jahre Editionen der Galerie, 03.03.– 25.04.

Bevan Davis, 27.04.– 07.06.

Gabriele und Helmut Nothhelfer, 09.06.– 03.07.

Friedrich Seidenstücker, 15.09.– 31.10.

Duane Michals – Andy Warhol, Portraits, 03.11.– 14.12.

Jan Groover, 15.12.– 15.02.1980

In altri luoghi

Karl Blossfeldt, The Photographer's Gallery, London, 11.01.–11.02.

Gabriele und Helmut Nothhelfer, Friedrich Seidenstücker, galerie t'venster,
Rotterdamse Kunstrichtung, Rotterdam, 19.01.– 21.02.

Eadweard Muybridge, Galerie Breiting, Berlin, 23.01.– 17.02.

Karl Blossfeldt, Haus Seel, Siegen, 10.05.–10.06.

1980 *August Sander*, 15.03.–07.05.

Kathleen Seltzer, 07.06.– 26.07.

Germaine Krull, Métal, 13.09.– 31.10.

Albert Renger-Patzsch, Bäume, 29.11.– 22.01.1981

In altri luoghi

Friedrich Seidenstücker, Galerie Breiting Berlin, 23.04.– 31.05.

Kathleen Seltzer, Elliot Schwartz, galerie t'venster, Rotterdamse
Kunstrichtung, Rotterdam, 19.12.– 21.01.1981

Presseinformation

Fotografie

Die 'Album-Fotogalerie' eröffnet am 14. Januar 1972 ihre erste Ausstellung mit Arbeiten international bekannter Fotografen. Diese erste Ausstellung soll die Richtung der zukünftigen Galeriearbeit zeigen, die u.a. zum Ziel hat, signierte Originalfotos zu verkaufen, interessierte Besucher zum Sammeln von Fotografien anzuregen und Ausstellungen zu organisieren. Eine Zusammenarbeit mit Fotogalerien in anderen europäischen Ländern, mit Museen, Kunst- und Fotozeitschriften soll das nicht einfache Vorhaben, die künstlerische Fotografie in den Bereich des allgemeinen Kulturgeschehens einzugliedern, erleichtern und beschleunigen.

Anschrift: Album-Fotogalerie D-5000 Köln 30
Försterstraße 27 Tel. 0221/515005

The 'Album-Fotogallery' will open the first exhibition of international photographers at January 14th 1972 in Cologne, Germany.

This first exhibition will give an idea of the program of the next few years. The gallery will aim at: Exhibitions, sale of original prints signed by the photographers, the suggestion to visitors interested in creative photography to start a collection of original prints. This plan is not easy to realize at all but the cooperation with photographer's galleries, museums and photo-magazines of foreign countries could facilitate this cultural project.

Address : Album-Fotogalerie D-5000 Köln 30
Försterstraße 27 Tel. 0221/515005

(Please send us a copy you will publish.)

Organisation: Jürgen Wilde D-5000 Köln 1 Brüsseler Platz 3 Tel. 0221/51 5005 Bei Abdruck Beleg erbeten!

Presseinformation

Fotografie

Die Album-Fotogalerie Köln zeigt vom 19.5. bis 24.6.72 Bilder von August Sander (1876-1964). Sander zählt zu den großen deutschen Fotografen mit internationalem Ruf. Bedeutende Buchpublikationen würdigten sein Werk.

Bereits im Jahre 1929 erschien "Antlitz der Zeit" -sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts- im Transmare/ Kurt Wolff Verlag München. Schicksal dieses Buches: Der weit größere Teil der Auflage wurde von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und eingestampft. Dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil Alfred Döblin das Vorwort geschrieben hatte.

Die Schweizer Kulturzeitschrift 'DU' widmete 1959 August Sander ein ganzes Heft unter dem Titel "Deutsche Menschen!"

"Deutschenspiegel" war eine weitere Buchveröffentlichung mit 80 Bildtafeln, die im Jahre 1962 beim Sigbert Mohn Verlag Gütersloh herauskam.

Der letzte und bisher wohl umfangreichste Bildband über das Werk August Sanders erschien 1971 im Verlag C.J.Bucher Luzern unter dem Titel "Menschen ohne Maske". Die genaue Datierung und Beschriftung der insgesamt 254 Abbildungen und die schlichte Lebensbeschreibung von Gunther Sander, dem Sohne August Sanders, macht diesen Band zu einem Oeuvre-Werk, das nicht nur den Buchfreund beeindruckt und erfreut, sondern auch für den Historiker ein wertvolles Bildwerk sein wird.

Vor wenigen Wochen wurde dieses hervorragend gedruckte Buch unter die schönsten schweizer Buchveröffentlichungen des Jahres 1971 eingereiht.

Die Album-Fotogalerie bietet in ihrer Ausstellung stempel-sigionierte Originalfotos zu einem Preis von 130.- + 150.-DM an. Von den wenigen noch vorhandenen handsigionierten Originalen hat die Galerie während der Ausstellung aus dem Besitz von Gunther Sander einige Bilder zum Preis von 600.-DM im Angebot.

Anschrift der Galerie: 5000 Köln 30 Försterstraße 27

Öffnungszeiten : Mittwoch und Freitag 16 bis 20 Uhr
Dauer: 19.5. bis 24.6.72
(Nach telefonischer Vereinbarung)
Tel. 0221/515005

Pressefotos zur honorarfreien Veröffentlichung können auf Wunsch zugeschickt werden!

Bei Abdruck bitten wir um ein Beleg!

Organisation: Jürgen Wilde D-5000 Köln 1 Brüsseler Platz 3 Tel. 0221/51 5005 Bei Abdruck Beleg erbeten!

D.A. 2. Comunicato stampa, prima mostra su August Sander all' Album-Fotogalerie, Köln, 19.05.-24.06.1972, Ann und Jürgen Archiv, Zülpich-Mülheim.

EX-BOXER traf sich selbst in einer Galerie

Champion bei „Mensch ohne Maske“

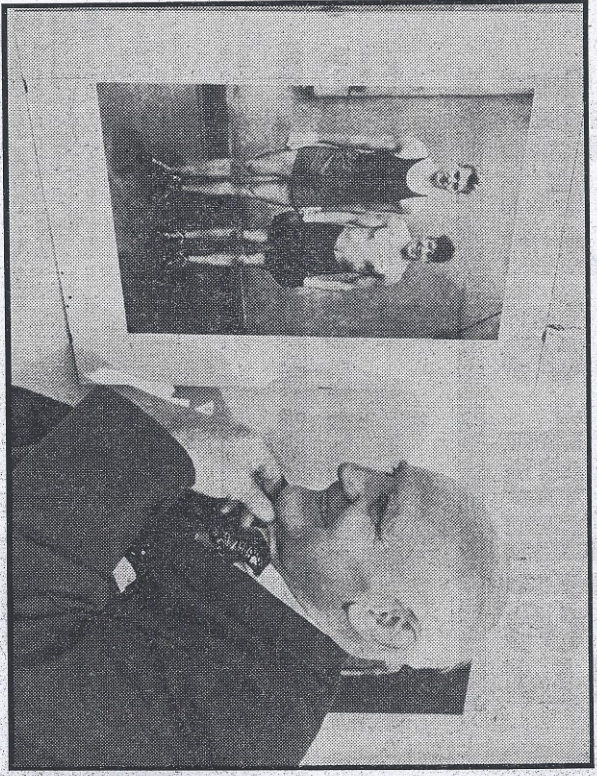
Von MARIANNE DÜIN
Paul Roderstein war jahrelang gewöhnt. Auch jetzt, lange nach dem Ende seiner Boxkarriere fand er ab und zu noch einmal sein Kontertal in der Sportseite. Meistens auf der Sportseite. Zum Beispiel vor sieben Jahren, als er 60 Jahre alt wurde. Um so erstaunter war der 67-jährige Ex-Boxer aus Bonn, als er sich vor kulturellen Jugendlichen auf der Kulturseite des Express wiederfand. Nicht, daß er etwa unter die Künstler gegangen ist. Paul Roderstein war sozusagen Kunst geworden.

Die Foto-Galerie Wilde (Album-Fotogalerie) suchte für ein Ankündigungspakat zur Ausstellung des 1964 verstorbenen Kölner Fotografen August Sander ein Foto der beiden Boxer Paul Roderstein und Hein Heese aus. Fotografiert 1928, Paul Roderstein, der sel-

ne Boxvergangenheit noch heute mit einem Handschlag bekräftigt, der einen in die Knie zwingt, über Hein Heese: „Mit Heese habe ich nie gekämpft. Er war mehr der schwere, kräftige Boxer, während ich mehr der schöne, englische Typ war.“

Paul „Söck“ Roderstein kann auf über 350 Kämpfe zurückblicken, von denen er keinen durch K.o. verlor. Sein Spitzname „Söck“ kam so zustande: Paul Roderstein trainierte damals immer auf spiegelglattem Tanzboden. Um nicht auszurutschen, zog er die Schuhe aus und traherte auf Socken weiter. Daher der Name „Söck“.

EXPRESS traf Paul Roderstein in der Galerie Wilde, die zur Zeit die hervorragende Fotoserie „Menschen ohne Maske“, das Lebenswerk von August Sander, zeigt. Die Ausstellung ist noch bis zum 24. Juni in Köln-Ehrenfeld, Fürsterstraße 27, zu sehen.



Paul „Söck“ Roderstein in der Album-Fotogalerie

Bild: Kollmann

D.A. 3. Articolo Ex-Boxer traf sich selbst in einer Galerie. Champion bei "Mensch ohne Maske", "Express", 10-11 giugno 1972, Ann und Jürgen Archiv, Zülpich-Mülheim.

THE SONNABEND GALLERY
IS PLEASED TO ANNOUNCE
THE OPENING OF

AUGUST SANDER
PORTRAIT PHOTOGRAPHS
OF THE TWENTIES

WEDNESDAY NOVEMBER 8
FROM 4 TO 7PM
AT 924 MADISON AVENUE

New York 1972/73

(1)

Liebe Frau Neppa,
hier die Kopie der Einladungs-
karte. August Sander bei der
Sonabend Gallery war von
uns organisiert und kuratiert.
Es war, wie Sie bitte N.Y.
sich was genaueres über die
der Durchbruch und die Au-
erhebung der traditionellen
Fotografie im Kunstbetrieb,
im Kunsthandel mit sich-
jung auf die internationalen
Kunstwerke. Sonabend u.
L. Corbelli gewessen in der Form
ein hohes Ansehen in zeitgen.
Kunst. So wurde die Ausstellung
Sander sehr beachtet. Ein Foto-
war dokumentiert 1972!

Archiv Ann und Jürgen Wilde
Niederberger Straße 23
D - 53309 Zülpich - Mülheim

D.A. 4. Invito della mostra August Sander. Portrait Photographs of the Twenties, Sonnabend Gallery, New York, 08.11.-30.12.1972, Ann und Jürgen Archiv, Zülpich-Mülheim.

Mit dem Foto auf dem Weg zum Erfolg

Deutschlands einzige private Fotogalerie heißt Wilde

VON GÜNTHER HENNECKE

Einst dampfte hier das Brot, verströmte der Duft frischer Brötchen. Heute ist an der gleichen Stelle Deutschlands einzige private Fotogalerie, von Margret-Ann und Jürgen Wilde engagiert geführt: Die Galerie Wilde (Einst Album-Galerie) hat sich in knapp einhalb Jahren einen Namen gemacht, den man selbst in eingeweihten Kreisen des klassischen Fotolandes USA voller Sachkenntnis nennt. Das Ergebnis: Eine US-Wanderausstellung „August Sander“, die bald anlauten wird, wurde von Köln aus, von beiden Wildes organisiert. — Mit der Vorstellung dieser Galerie beginnt die NRZ eine Serie, in der jeden Samstag mit einer der zahlreichen Kölner Kunstgalerien bekannt gemacht werden soll: mit ihren Zielen, ihrem Wollen, ihren Intentionen.

Sie fühlen sich als Pioniere, für die in einer Zeit der Massen-Fotografie mit dem Foto die gleiche Aussagekraft verbunden sein kann wie mit der „offiziellen Kunst“. Was sie beklagen, wollen sie zugleich auch ändern: Die Fotografie aus ihrem künstlerischen Dornrosenschlaf heraufzuwecken. „Bei uns wird gemeinhin von einem guten Fotografen erwartet, daß er — als Künstler — auch als Maler sein können ablegt.“ Jürgen Wild will aber keine Künstler, die auch fotografieren, sondern Künstler, die sich mit ihren fotografischen Mitteln auszudrücken verstehen.

Die ehemalige Backstube in Himmelsstraße 27 in der Nähe des Ehrenfeldgürtels beherrscht zur Zeit (bis 20. Juni) Fotos eines der bekanntesten jungen Foto-Künstler in den Vereinigten Staaten: Ralph Gibson ist — 1939 geboren — bereits heute dabei, Neulänge der Fotografie zu beeinflussen. Schon jetzt steht fest, daß diese Ausstellung „Deja Vu“ als Wilde-Veranstaltung auch im internationalen Kultur-Zentrum in Artwerpen zu sehen sein wird. „Deja Vu“ ist die siebte Ausstellung, die von den beiden Wildes in

Köln gemacht wurde. Und mit jeder Ausstellung, die sie für Köln zusammenbringen, versuchen sie zugleich, Anerkennung außerhalb der Schattendeckelung zu gewinnen. Der Erfolg gibt ihnen Recht: Ob junge unbekanntere oder etablierte Fotografen: Funf ihrer Veranstellungen gingen nach ihrer Kölner Premiere ins Ausland, nach New York und Antwerpen.

Jürgen Wildes fünfjährige Arbeit für die Photokina — nach seiner Ausbildung auf der Kölner Foto-Fachschule — war eine der Voraussetzungen für den internationalen Kontakt, der ihm jetzt die Chance für erfolgreiche Ausstellungen gibt.

Dennoch bleibt eine „Foto-Galerie“ ein hartes Geschäft: „Wir rechnen noch mit Jahren, bevor der zahlbare Erfolg kommt“, warnt der Mann und Jürgen Wilde, die den Fotografen ihre „Backstube“ kostenlos zur Verfügung stellen, sind noch lange nicht in der Lage, ihre Unkosten zu decken: Dazu müßten wir jeweils etwa 30 Fotos verkaufen. Aber es sind immer nur bis zu drei im Wert von durchschnittlich 100 bis 200 Mark.“

Wichtig ist die Suche nach jungen Talenten



Margret-Ann und Jürgen Wilde in ihrer Galerie, der einzigen privaten Fotogalerie in Deutschland.

Ein — auch finanzieller — Erfolg war die Ausstellung des großen verstorbenen Kölner Malers August Sander, die schließlich sogar nach New York ging. Viel wichtiger sind den beiden Wildes freilich junge Talente, ihre Möglichkeiten vorzustellen. Und das soll nicht nur in Köln geschehen. Ziel der Kölner Pioniere ist es, eine einmal zusammengestellte Ausstellung an möglichst vielen Orten zu zeigen.

Die größte „Gefähr“ für einen guten Fotografen ist die Werbung. Wilde will „die jungen Leute anregen, sich nicht ganz von ihr freisen zu lassen“. Das Interesse an dieser „relativen schöpferischen Freiheit“ — Wilde vermerkt es nicht

ohne Erstaunen — ist weniger bei Fotografen selbst als bei allgemeinen Kunstlerisch interessierten Leuten zu finden: Seine Besucher sind vor allem Studenten, Soziologen, Pädagogen, fachlich interessiert im weitesten Sinne.

Ihr Engagement als Hobby zu bezeichnen, wäre fast respektlos: Es ist ernster und teurer zugleich: Sichtbar opfern Wildes ihrer Pionierrolle nur zwei Tage in der Woche: Die Galerie ist nur mittwochs und freitags geöffnet. In der übrigen Zeit stehen Aufträge bei Architekten an: Auch Galerien müssen leben, die Brötchen verdienen, die einst duftend da aus dem Ofen gezogen wurden, wo heute die Galerie Wilde zu einem Begriff geworden ist.

NRZ

Samstag, 2. Juni 1973

Gabriele und Helmut Nothhelfer

Gabriele Nothhelfer

1945 in Berlin geboren -

Helmut Nothhelfer

1945 in Bonn geboren -

leben in Berlin

1967-1969 Studium an der Lette-Schule, Berlin.

1969-1970 Studium an der Folkwangschule Essen.

Seit 1970 in Berlin. Neben ihrer Berufstätigkeit als wissenschaftliche Assistenten an der TU und FU in Berlin freie Fotografie. Ausstellungen in Berlin, Hamburg, Nürnberg, Köln, Leverkusen, Stuttgart und New York. 1977 Ankauf von Fotos durch das Museum of Modern Art New York.

Gabriele und Helmut Nothhelfer fotografieren bei festlichen und ähnlichen Gelegenheiten. Es werden Menschen gezeigt, die sich über ihren Alltag erheben möchten: fein herausgeputzt, in sonntäglichen Kleidern bei einem Pfingstkonzert etwa, ~~einer Fronleichnamsparade~~ oder einem Volksfest. Und dennoch, schaut man in diese viel zu sehr geprägten vom Alltag geprägten Gesichter, will Freude selbst in diesen festlichen Momenten nicht durchscheinen. Da wird auch diese immer mehr um sich greifende Isolation in der heutigen Gesellschaft spürbar; selbst in der Masse scheint der Einzelne vereinsamt und nicht fähig, den echten Kontakt zum Mitmenschen zu finden. - Einzigartig ist die Entstehung dieser Bilder. Gabriele und Helmut Nothhelfer benötigen oft Stunden, um ein einziges gutes Bild zu machen - und unter höchster physischer Anspannung. Es sind ja keine Schnappschüsse aus dem Hintergrund, sondern Porträts, unbemerkt - fast in Tuchfühlung mit den Menschen - aufgenommen. Das unterscheidet sie beispielsweise von den Bildern August Sander s , der seine Menschen vor der Kamera posieren ließ.

Bibliographie:

Porträts und Situationen, Katalog, ~~1976~~ 1975

Kunstforum 1976

Creative Camera 1977

(Ann Wilde)

documenta 1977

PHOTOGRAPHIE VOR 50 JAHREN

Eine Ausstellung der »photokina« im Kölnischen Kunstverein am Neumarkt
 Vom 15. September bis 1. Oktober 1978, 10 bis 20⁰⁰ Uhr

D.A. 7. Invito mostra *Fotografie vor 50 Jahren* organizzata nel 1978 in occasione di Photokina.

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN JOSEF-HAUBRICH-HOF 1 5000 KÖLN 1

Einladung zu den 'photokina'-Ausstellungen

Vor fünfzig Jahren und Vor dreißig Jahren

in unseren Räumen.

Vor fünfzig Jahren

Die Ausstellung beschäftigt sich mit den um 1928 in Deutschland entstandenen bzw. wiederentdeckten Stilrichtungen und Themen der Photographie: Neue Sicht, Neue Sachlichkeit, Portrait, Photojournalismus, Arbeiterphotographie, Experimentelle Photographie und Photomontage.

Außerdem wird ein Eindruck von der damals in Köln stattgefundenen Weltausstellung des Wortes, der PRESSA, und den in Amsterdam veranstalteten OLYMPISCHEN SPIELEN vermittelt.

Es werden Original-Photographien und Reproduktionen gezeigt von:

Algemeen Fotobureau (Ltd), Amateurphotographen, Arbeiterphotographen, Herbert Bayer, Aenne Biermann, Karl Blossfeldt, Hans G. Casparius, Paul Citroen, Hugo Erfurth, Alfred Eisenstaedt, Fotoaktuell, Dr. Nachum Tim Gidal, John Heartfield, Florence Henri, Heinrich Hußmann, André Kertész, Edmund Kesting, Germaine Krull, Helmar Lerski, El Lissitzky, Felix H. Man, Werner Mantz, Lucia Moholy, Laszlo Moholy-Nagy, Martin Munkasci, Walter Peterhans, Pressefoto, Albert Renger-Patzsch, Werner Rohde, Erich Retzlaff, Dr. Erich Salomon, August Sander, Erich Seeger, Sasha Stone, Umbo (Otto Umbehre), Wolfgang Weber, Dr. Paul Wolf

Ehrung für Dr. Erich Salomon

Gezeigt werden 69 Ausstellungstafeln, die 1936 unter Aufsicht Dr. Erich Salomons in London angefertigt und nur einmal präsentiert wurden.

Vor dreißig Jahren

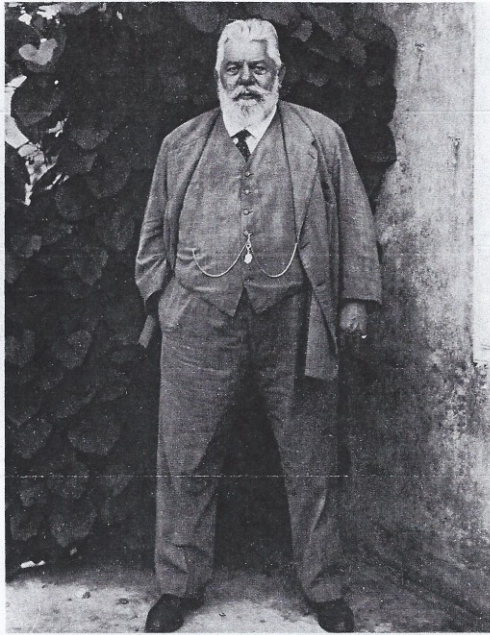
Zu sehen sind Farbphotographien von Ferenc Berko und Keld Helmer-Petersen, die in ihren Aufnahmen eine echte Gestaltung mit Farbe erzielten und damit das vorzeichneten, was heute gerne als neues Sehen formuliert wird.

Katalog:

Es erscheint ein 'photokina'-Gesamtkatalog für DM 12,--.

Eintrittspreise:

DM 4,-- . Ermäßigter Eintritt für Schüler, Studenten, Behinderte und Mitglieder des KKV mit Ausweis DM 2,--.



August Sander, Der Apotheker, 1931, aus: 'Menschen des 20. Jahrhunderts' in der photokina-Ausstellung 'Glanzlichter der Photographie'

Kölnischer Kunstverein

Josef-Haubrich-Hof 1
5000 Köln 1
(0221) 21 70 21 + 221 37 40

12. September bis 28. September 1980

„photokina“ – Bilder- und Filmschauen

Öffnungszeiten täglich von 10 bis 20 Uhr,
am 16. September 1980 von 10 bis 22 Uhr.



aus der photokina-Ausstellung '12 deutsche Photographen': Heinrich Riebesehl



aus der photokina-Ausstellung: '12 deutsche Photographen': Jaschi Klein

Die 'photokina' zeigt in der Halle des Kölnischen Kunstvereins „30 Jahre 'photokina'-Bilderschauen" Rückblick und Ausblick. Zwei Ausstellungen umreißen den Anfangs- und Endpunkt dieser Zeitspanne: „fotoform“ 1950 und „Zwölf Deutsche Photographen“ 1980. Die „fotoform“-Ausstellung der Lichtbildner Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Toni Schneiders, Otto Steinert, Ludwig Windstoßer galt als die „Sensation“ der ersten 'photokina' nach einer Zeit der Diktatur mit ihrer Abschnürung von den internationalen kreativen Entwicklungen. „Zwölf Deutsche Photographen“ sind als Querschnitt der gegenwärtigen deutschen "Photoszene" nach Vorschlägen von zwölf deutschen Photozeitschriften ausgewählt. Hier manifestieren sich sehr unterschiedliche Photographen, deren Arbeiten alle "im eigenen Auftrag" entstanden sind: Eberhard Grames, Hans Hansen, Milan Horacek, Jaschi Klein, Cheyco Leidmann, Rudi Meisel, Heinrich Riebesehl, Wilhelm Schürmann, Ulrich Weichert, Ralph Weißleder, Jacques Schumacher, Regina Schmeken.

Eine Multi-Projektionsstraße führt in fünfzehn Stationen, den Daten der vergangenen 'photokina'-Bilderschauen entsprechend, die Entdeckungen und Wiederentdeckungen von August Sander bis Helmut Newton vor Augen und belegt, daß die 'photokina' von Beginn an ein Gespür für die Stilbildner der Photographie bewiesen hat. Diese Präsentation wird auf spektakuläre Weise dargeboten.

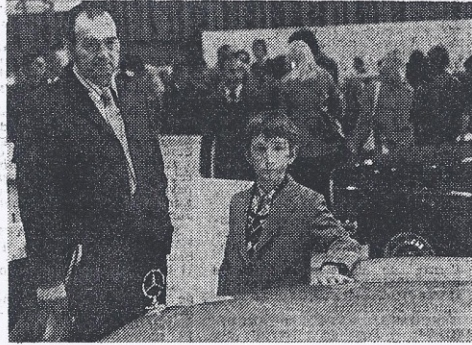
Die Ausstellungsteile, die in der Kunsthalle gezeigt werden, und das detaillierte Film-Programm entnehmen Sie bitte dem beiliegenden Gesamtprospekt.

D.A. 9. Invito della mostra *Zwölf Deutsche Photographen* organizzata nel 1980 in occasione di Photokina presso la Kölnischer Kunstverein.

Le Monde

20 octobre 1977

Loisirs sans plaisir



A PRIORI, les photos de Gabriele et Helmut Nothhelfer ont quelque chose d'austère, de gris. Il ne faut pas traverser cette exposition au pas de course, car ces images ne sont pas « accrocheuses », elles ne peuvent procurer un plaisir de grappillage, il faut regarder de près.

Gabriele et Helmut Nothhelfer photographient là où la foule se trouve, où les gens sont rassemblés : le dimanche, à Berlin-Ouest, ils vont se promener dans les foires, les fêtes foraines, les défilés, les Salons de l'auto, et ils « s'arrêtent », chacun de son côté, devant des visages. Les petites filles en costumes folkloriques mangent de la barbe-à-papa ; dans les défilés, les petits garçons portent des drapeaux, ils ont des badges politiques cousus sur leurs chandails. Les sportifs du dimanche font leur footing dans leurs survêtements bardés d'écussons. Les voitures, dans les parkings, sont pleines de coussins de laine brodés, de volants capitonnés de fourrure. Toutes ces images devraient être inconséquentes : elles racontent la sortie du dimanche, le loisir de groupe. Pourtant, l'air de rien, elles font peur. L'insignifiance ne tarde pas à devenir menaçante.

Les visages pris n'ont pas le grain de ceux qu'on pourrait rencontrer dans les fêtes françaises. Ils ne sont ni beaux ni laids, ni attendrissants ni abjects : ils sont désespérément « plats » et conformes. Ils suintent l'autosatisfaction, une angoisse d'autant plus terrible qu'elle ne se dit pas. Vides et contradictoires, les regards ne s'échangent pas, ils deviennent inquiétants à force d'être vides d'inquiétude. Ces regards, les Nothhelfer semblent les sonder pour savoir s'ils sont victimes ou s'ils participent à l'horreur qu'ils secrètent, insidieusement. On dirait que tous ces gens, ces femmes aux gants et aux sacs blancs qui applaudissent un leader politique, ces hommes raides qui portent des décorations à leurs vestons, sacrifient à un culte de l'ordre, sans plaisir, comme si le labeur écrasant, la mesquinerie, les structures sociales les plus sclérosées, avaient aussi grignoté leurs temps de loisir.

Gabriele et Helmut Nothhelfer racontent, peut-être, une renaissance, une survivance du fascisme. Quand ils regardent leurs planches-contacts, ils s'aperçoivent souvent qu'ils ont photographié les mêmes visages. Mariés, ils associent leur signature. Leur photo du père et du fils, au Salon de l'auto, est accablante : conquérant, le fils pose sa main sur le capot d'une Mercedes, un des rêves allemands ; à côté de lui, le père a l'air désabusé, coupé de tout désir, de celui qui n'a jamais pu s'en acheter une.

La galerie Agathe-Gaillard est un des rares bons lieux d'exposition photographique à Paris. Agathe Gaillard est sympathique, elle parle volontiers aux gens qui poussent sa porte et s'intéressent à ces photos. Elle dit : « Quand j'ai accroché cette exposition, j'ai trouvé ça très dur. J'ai eu envie de pleurer. En France, aucun photographe n'a cette acuité dans l'autocritique. Quand on a vu l'exposition August Sandler sur les Allemands des années 30-40, on savait au moins ce qui a suivi. Là on ne sait pas et on peut tout redouter. »

HERVÉ GUIBERT.

★ Gabriele et Helmut Nothhelfer, galerie Agathe-Gaillard, 5, rue du Pont-Louis-Phillippe, Paris (4^e). Jusqu'au 12 novembre.

1979

Di-Do 17-19.30 Uhr
 Sa 14-18.00 Uhr
 In den Ausstellungspausen nach
 telefon. Vereinbarung.

Galerie Breiting

Sächsische Straße 1, Ecke Lietzenburger Straße
 D-1000 Berlin 15

Tel. (030) 883 26 84



G. u. H. Nothhelfer, Berlin 1978 (Originalfotografie, 22×30 cm, 300,- DM)

„Die Einsamkeit, die vergebliche Sehnsucht zu gefallen, das Streben, trotz allem einen Anschein von Würde zu wahren, Überdruß, Leere und Unfähigkeit zur Kommunikation, das sind Dinge, die Gabriele und Helmut Nothhelfer uns zeigen... Diese beiden Fotografen veranschaulichen sehr deutlich, bis zu welchem Grad die Zerstückerung unserer Zeit und die Produktionsbedingungen die Gestik, Gefühle und Ängste, aber auch die Art sich zu kleiden und sich zu verhalten, bestimmen.“ (Michel Nuridsany in „Le Figaro“, Besprechung der Pariser Ausstellung unter der Überschrift: „Bilder einer brüchigen Gesellschaft“, 24. 10. 77)

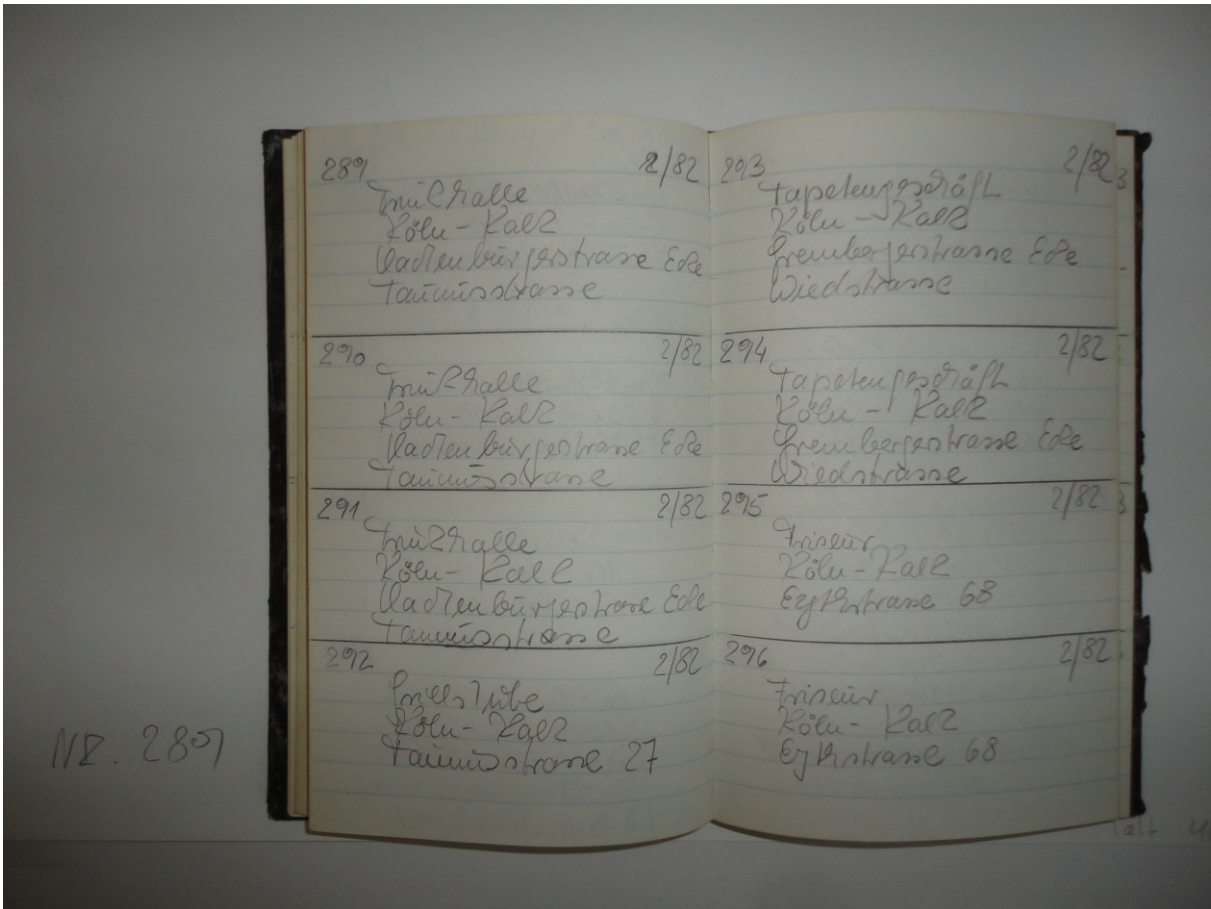
„All diese Bilder sind widersprüchlich: sie erzählen vom sonntäglichen Ausgang, von der Freizeit in der Gruppe, und trotzdem, so unverfänglich sie scheinen, sie verbreiten Unbehagen... Die hier fotografierten Gesichter... sind von entmutigender Leere und Uniformität. Sie glänzen vor Selbstzufriedenheit und verraten doch Beklommenheit, die um so stärker wirkt, da sie sich zu verbergen sucht. Die leeren und widersprüchlichen Blicke bleiben kontaktlos. Sie wirken beängstigend, weil sie leer vor Angst sind. Diese Blicke scheinen die Nothhelfer aufzuspüren, wie um herauszufinden, wer Opfer und wer Verursacher an diesem Schrecken ist.“ (Hervé Guibert in „Le Monde“, 20. 10. 77 unter der Überschrift: „Freizeit ohne Freude“)

2. 5.-9. 6.

Gabriele und Helmut Nothhelfer Fotografien

Eröffnung der Ausstellung im Rahmen der Kunsttage Berlin
 am Sonntag, den 29. 2. um 18 Uhr in Anwesenheit der Künstler.

D.A. 11. Invito mostra *Gabriele und Helmut Nothhelfer. Fotografien*, Galerie Breiting, Berlin, 02.05.-09.06.1979, Ann und Jürgen Archiv, Zülpich-Mülheim.



D.A. 12. Quaderno Tata Ronkholz con appunti e numerazione relativa alla serie fotografica *Trinkhallen*. Nell'immagine si mostra come il numero 289 presente sul quaderno sia riportato anche sul retro della fotografia corrispondente, in basso a sinistra. Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.



D.A. 13. Contenitori fotografie Tata Ronkholz, Tata Ronkholz Nachlass, Van Ham Kunstauktionen, Köln.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Archivi, fondazioni e biblioteche consultati durante la ricerca:

BIBLIOTHEK RHEINISCHES LANDESMUSEUM, BONN

Sezione fotografia: testi, saggi, cataloghi di mostre.

BIBLIOTHEK FOLKWANG MUSEUM, ESSEN

Sezione fotografia: testi, saggi, cataloghi di mostre.

STIFTUNG RUHR MUSEUM – FOTOARCHIV, ESSEN

Cataloghi mostre fotografiche legate al tema Ruhrgebiet.

AUGUST SANDER ARCHIV – DIE PHOTOGRAPHISCHE SAMMLUNG, KÖLN

Documenti, materiale fotografico e cataloghi su August Sander, Bernd e Hilla Becher, Karl Blossfeldt, testi e saggi sulla fotografia, cataloghi di mostre.

BIBLIOTHEK DER KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN, KÖLN

Sezione fotografia: testi, saggi, cataloghi di mostre.

DEPOSITO RIVISTE PRESSO LA VERWALTUNG, KÖLN

Sezione riviste e quotidiani.

KUNST- UND MUSEUMSBIBLIOTHEK PRESSO MUSEUM FÜR ANGEWANDTE
KUNST, KÖLN

Sezione fotografia: testi, saggi, cataloghi di mostre.

VAN HAM KUNSTAUKTIONEN, KÖLN

Fondo Tata Ronkholz.

ANN UND JÜRGEN WILDE ARCHIV, ZÜLPICH-MÜLHEIM

Limitato spoglio di documenti a causa del trasferimento dell'archivio privato Wilde presso la Pinakothek der Moderne di München.

FONTI A STAMPA

1928

Benjamin W., *Neues von Blumen*, recensione a *Urformen der Kunst* in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1928.

Renger-Patzsch A., *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Kurt Wolff Verlag, München 1928.

Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Blossfeldt, a c. di Nierendorf K., Wasmuth, Berlin 1928.

1929

Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit, a c. di Roh F., Tschichold J., Wedekind, Stuttgart 1929, tr. it. di S. Cecchini, *Foto-Auge*, Liguori, Napoli 2007.

Gräff W., *Es kommt der neue Fotograf!*, Reckendorf, Berlin 1929.

Sander A., *Antlitz der Zeit*, Kurt Wolf Verlag, München 1929.

1930

Biermann A., *60 Fotos von Aenne Biermann*, Klinkhardt U. Biermann, Berlin 1930.

Hauser H., *Schwarzes Revier*, S. Fischer, Berlin 1930.

1931

Lerski H., *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Gesehen von Helmar Lerski*, Reckendorf, Berlin 1931.

1932

Blossfeldt K., *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen von Karl Blossfeldt*, für Kunstwissenschaft, Berlin 1932.

1937

Newhall B., *The History of Photography* (1937), The Museum of Modern Art, New York 1982, tr. it. di L. Lovisetti Fuà, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984.

1955

The Family of Man, a c. di Steichen E., catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 24.01.–08.05.1955, The Museum of Modern Art, New York, 2010 (1955).

1957

Chargesheimer, *Cologne intime*, Greven, Köln 1957.

1958

Böll H., Chargesheimer, *Im Ruhrgebiet*, Deutscher Bücherbund Stuttgarter Hausbücherei, Stuttgart 1958.

Chargesheimer, *Unter Krahnenbäumen. Bilder aus einer Strassen*, Greven, Köln 1958.

1959

August Sander. Gestalten seiner Zeit, catalogo della mostra, Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln, 19.01.–07.02.1959, Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln 1959.

August Sander, "FAZ", 31 gennaio 1959.

August Sander photographiert: deutsche Menschen, a c. di Mann G., "Du", n. 225, novembre 1959.

August Sander. Gestalten seiner Zeit, catalogo della mostra, Deutsche Gesellschaft für Photographie, Köln, 19.01.–07.02.1959, Deutsche Gesellschaft für Photographie, Köln 1959.

Bodensiek K.H., *Besuch bei August Sander*, "Photo-Presse", n. 46, 12 novembre 1959, pp. 9-10.

Chargesheimer, *Berlin. Bilder aus einer großen Stadt*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1959.

Fenzl F., *Ruhrgebiet. Porträt ohne Pathos*, Belserdruck, Stuttgart 1959.

Gewehr A., *August Sander. Gestalten seiner Zeit. Eine Bildschau der DGPh., Sektion Bild, in Köln*, "Photo-Presse", n. 4, 22 gennaio 1959, pp. 3-4.

Gewehr A., *Zwei Ausstellungen im Folkwang-Museum zu Essen*, "Photo-Presse", n. 18, 30 aprile 1959, pp. 4-5.

1960

Albert Renger-Patzsch. Versuch einer Einordnung der Photographie, in occasione del conferimento del Kulturpreis della Deutsche Gesellschaft für Photographie il 30.09.1960 a Gürzenich presso Köln, Deutsche Gesellschaft für Photographie, Köln 1960.

D'Hooghe R., *Die vielen Wege der Fotografie. In Beispielen der Kölner "Photokina"*, "FAZ", 29 settembre 1960, p. 24.

"Das menschliche Antlitz Europas". Eine internationale Photoausstellung, "Photo-Presse", n. 47, 24 novembre 1960, pp. 3-4.

Gruber L.F., *Albert Renger-Patzsch*, "Camera", n. 10, ottobre 1960, pp. 48-56.

Kulturpreis der DGPh 1960, "Photo-Presse", n. 38, 22 settembre 1960, p. 4.

Photokina 1960. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 24.09.–02.10.1960, J.P. Bachem, Köln 1960.

Photokina 1960 – Bilderschau, "Photo-Presse", n. 40, 6 ottobre 1960, pp. 3-4.

1961

Barthes R., *Le message photographique* [1961], in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1982.

Gewehr A., *Gedanken aus Anlaß der Verleihung der Kulturpreises*, "Photo-Presse", n. 32, 10 agosto 1961, pp. 7-8.

Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961, "Photo-Presse", n. 22, 1 giugno 1961, p. 14.

Laudatio für Herrn Sander, Kuchhausen, anläßlich der Verleihung des Kulturpreises der Deutschen Gesellschaft für Photographie 1961, "Photo-Presse", n. 26, 29 giugno 1961, p. 6.

Sander A., *Wie ich anfang...August Sander, Kuchhausen*, "Photo-Informationen", n. 1, febbraio, 1961, pp. 35-38.

1962

Doherty R.J., *USA – FSA. Bilddokumente der großen amerikanischen Depression aus der Sammlung der Farm Security Administration*, "Camera", n. 10, ottobre 1962, pp. 9-51.

Leroy J., *Wer war Eugène Atget?*, "Camera", n. 12, dicembre 1962, pp. 6-40.

Sander A., *Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts*, Siegbert Mohn, Gütersloh 1962.

1963

Photokina 1963. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 16.–24.03.1963, J. P. Bachem, Köln 1963.

Ruscha E., *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, Los Angeles 1963.

Wagner F.A., *Was wir der fotografie verdanken. Rundgang durch die 15*

Bilderausstellungen der Photokina in Köln, "FAZ", 21 marzo 1963, p. 16.

1964

Siedler W.J., *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße* (1964), Platz und Baum, Herbig, München/Berlin 1978.

Martinez R.E., *Berenice Abbott – New York 1932-1938*, "Camera", n. 4, aprile 1964, pp. 3-11.

1965

Mitscherlich A., *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, tr. it. di C. Mainoldi, *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*, Einaudi, Torino 1968.

1966

Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge, a c. di Steinert O., catalogo della mostra, Ruhrland- und Heimatmuseum, Essen, 21.12.1966–22.01.1967, Industriedruck AG, Essen-Werden 1966.

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (1937), Suhrkamp, Frankfurt am Main, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000 (1966).

Contemporary Photographers: Towards a Social Landscape, a c. di Lyons N., catalogo della mostra, George Eastman House, Rochester, dicembre 1966, Horizon Press, New York 1966.

Photokina 1966. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 01.–09.10.1966, J.P. Bachem, Köln 1966.

Ruscha E., *Every Building on the Sunset Strip*, Los Angeles 1966.

The Photographer's Eye, a c. di Szarkowski J., catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 27.05.–23.08.1964, The Museum of Modern Art, New York 2009 (1966).

1967

Fried M., *Art and Objecthood*, in "Artforum", n. 5, giugno 1967, pp. 12-23.

Ruscha E., *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, National Excelsior Press, Los Angeles 1967.

1968

Albert Renger-Patzsch, "Camera", n. 10, ottobre 1968, pp. 66-67.

August Sander, "Camera", n. 10, ottobre 1968, pp. 42-53.

August Sander. Köln wie es war, catalogo della mostra, Kassenhalle der Kommerzbanke AG, Köln, in collaborazione con Kölnisches Stadtmuseum e Sander Photographie, Köln, 08.11.–06.12.1968, Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1968.

Gruber L.F., *Deutsche Gesellschaft für Photographie*, "Camera", n. 10, ottobre 1968.

Porter A., *Photokina 1968*, "Camera", n. 10, ottobre 1968, pp. 31-71.

Photokina 1968. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 28.09.–06.10.1968, J.P. Bachem, Köln 1968.

1969

Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernd und Hilla Becher, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 24.01.–09.03.1969, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1969.

Konzeption. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, a c. di Fischer K., Wedewer R., catalogo della mostra, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen, 24.10.–23.11.1969, Westdeutscher Verlag, 1969.

1970

Chargesheimer, *Köln 5 Uhr 30*, DuMont, Köln 1970.

Ramseger G., Chargesheimer, *Hannover*, Fackelträger, Hannover 1970.

Information, a c. di McShine K., catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 02.07.–20.09.1970, The Museum of Modern Art, New York 1970.

Photokina 1970. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 03.–11.10.1970, J.P. Bachem, Köln 1970.

Ruscha E., *Some Los Angeles Apartments*, Los Angeles 1970.

Wagner F.A., *Mit der Kamera experimentieren. Die kulturellen Ausstellungen bei der XI. Photokina in Köln*, "FAZ", 5 ottobre 1970, p. 20.

1971

August Sander, "Camera", n. 6, giugno 1971, pp. 6-15.

Bernd und Hilla Becher. *Die Architektur der Förder- und Wassertürme. Industriearchitektur der 19. Jahrhunderts*, Studien zur Kunst der Neunzehnten Jahrhunderts 13, Prestel, München 1971.

Evans W., *Interview with Walker Evans*, di Katz L., *Art in America*, marzo-aprile 1971.

Kempe F., *Albert Renger-Patzsch und seine Schüler*, "Foto-Magazin", n. XX, maggio 1971, pp. 54-57.

Lewis Baltz. *The Tract Houses*, Castelli, New York 1971.

Lewis W. Hine, "Camera", n. 6, giugno 1971, pp. 16-25.

Porter A., "Descendants", "Camera", n. 6, giugno 1971, pp. 27-46.

1972

Bernhard + Hilla Becher, "Camera", n. 6, giugno 1972, pp. 14-23.

Bohrer K.H., *Walter Benjamins Aktualität. Zwischen Mystik und historischem Materialismus*, "FAZ", 3 luglio 1972, p. 18.

C. Andre, *A Note on Bernd and Hilla Becher*, "Artforum", dicembre 1972, p. 59.

Chargesheimer. *Zu seinem Tode*, "FAZ", 7 gennaio 1972, p. 28.

Das Photo als Dokument, Time-Life, New-York 1972.

Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute, a c. di Szeemann H., catalogo della mostra, Kassel, 30.06.-08.10.1972, Verlag Documenta, Kassel 1972.

Porter A., *Städtische Umwelt*, "Camera", n. 6, giugno 1972, p. 3, 23, 33, 43.

Photokina 1972. Bilder und Texte, a c. di in Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 23.09.-01.10.1972, J.P. Bachem, Köln 1972.

Rose B. e H., *Paare. Menschenbilder aus der Bundesrepublik Deutschland zu Beginn der siebziger Jahre*, Langewiesche-Brandt, München 1972.

1973

Hiepe R., *Von "Gruppenbild mit Armen" zum politischen Dokumentarfoto*, "Tendenzen", n. 87, febbraio-marzo 1973, pp. 52-57.

Neumann T., Neutert N., *Walter Benjamin und die Fotografie*, "Tendenzen", n. 86, dicembre-gennaio 1973, pp. 21-23.

Porter A., *Das Dokument*, "Camera", n. 5, maggio 1973, pp. 3, 23, 44, 45,46.

Sager P., *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973.

Stott W., *Documentary Expression and Thirties America* (1973), University of Chicago Press, Chicago 1986.

Ulrich Mack, "Camera", n. 5, maggio 1973, p. 14.

1974

Bernd and Hilla Becher, catalogo della mostra, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, 23.02.–31.03.1974, Frye & Smith, San Diego 1974.

Doherty R.J., *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, C. J. Bucher Verlag, München 1974.

Lewis Baltz. The new Industrial Parks near Irvine, California, Castelli, New York 1974.

Paare: Ein nicht alltägliches Fotobuch, "Foto-Magazin", n. 1, gennaio 1974, p. 6.

Steinorth K., *Foto-Auge 1929*, "Foto-Magazin", n. 8, agosto 1974, p. 4.

Steinorth K., *Sozial-dokumentarische Fotografie in den USA*, "Foto-Magazin", n. 8, agosto 1974, p. 6.

1975

August Sander Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946, Schirmer/Mosel, München 1975.

Bernd und Hilla Becher. Fotografien 1957-1975, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 07.11.–07.12.1975, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1975.

Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910, (Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 30.09.–02.11.1975), Schirmer/Mosel, München 1975.

Jappe G., *Von Dadamax zum Grüngürtel. "Köln in den zwanziger Jahren". Eine Ausstellung in Kölnischen Kunstverein*, 24 marzo 1975, p. 19.

Molderings H., *August Sander. Rheinlandschaften*, "Kritische Berichte", n. 5/6, 1975, pp.120-131.

Neugass F., *Neues von Kunstmark. Die Jagd nach alten Photographien*, "FAZ", 11 aprile 1975, p. 27.

Puttnies H.G., *Der Fotograf Walker Evans gestorben. Die automatische Hieroglyphen Amerikas*, "FAZ", 14 aprile 1975, p. 25.

Riese H.P., *Fotos von Hilla und Bernd Becher. Fördertürme, Gaskessel, Zechenanlagen*, "FAZ", 5 dicembre 1975, p. 27.

Steinorth K., *Heinrich Zille als Fotograf*, "Foto-Magazin", n. 5, dicembre 1975, p. 76.

The Extended Document, a c. di Jenkins W., catalogo della mostra, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, 01.02.–30.04.1975, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1975.

The New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape, a c. di Jenkins W., catalogo della mostra, International Museum of Photography and Film at George Eastman House, Rochester, New York, ottobre 1975, Princeton University Art Museum, Princeton, Ortis Art Institute, Los Angeles, International Museum of Photography, Rochester, New York 1975.

Ulrich J., *Natur und kein Postkarten-Mond. Landschafts-Photographien von August Sander im Kunstraum München*, "Freisinger Tagblatt", 3 ottobre 1975.

Wagner F.A., *Foto-Ausstellung in Stuttgart. Rückblick auf einer legändere Epoche der Fotografie*, "FAZ", 6 novembre 1975, p. 23.

1976

Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband, a c. di K. Honnef, numero speciale di "Kunstforum International" che accoglie parte del n. 16 e del n. 18, 1976.

August Sander. Menschen ohne Maske. Photographien 1906-1952, catalogo della mostra, 27.11.1976–16.01.1977, Westfälischer Kunstverein, Münster Schirmer/Mosel, München 1976.

Beaucamp E., *Medien in der Kunst, Kunst in den Medien. Das Thema für die sechste documenta. Gibt es heute Parallelen zwischen Kunst, Film und Foto?*, "FAZ", 22 marzo 1976, p. 15.

Der fotografierte Deutsche. Die Kölner "photokina", "FAZ", 31 agosto 1976, p. 19.

Fotografen. Anne Gold, Klaus Herzog, Wilhelm Schürmann, catalogo della mostra, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 03.07.–08.08.1976, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen 1976.

Karl Blossfeldt. Fotografien 1900–1932, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 19.05.–20.06.1976, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1976.

Kaltwasser U., *Fotos von August Sander ausgestellt – Mit der Kamera im Rucksack radelte er aufs Land. Köpfe wurden Kunst*, "Kölner Stadt-Anzeiger", n. 199, 7 settembre 1976, p. 19.

Krüger W., *Köln im Bann der Bilder: Ausstellungen und Auszeichnungen anlässlich der photokina. Menschensuche mit der Kamera. Die Kunsthalle zeigt August Sanders Werk*, "Kölner Stadt-Anzeiger", n. 201, 9 settembre 1976, p. 21.

Honnef K., *Die Arbeit des Fotografen*, "Kunstforum International", n. 16, 1976, pp. 40-52.

Honnef K., *Aspekte eines Mediums. Die fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse*, "Kunstforum International", n. 18, 1976, pp. 40-52.

Joachim Thode. Kieler Situationen, a c. di Freitag E., catalogo della mostra, Studio der Kunsthalle, Kiel, 16.06.–29.08.1976, Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1976.

Kahmen V., *Karl Blossfeldt*, "Camera", n. 2, febbraio 1976, pp. 18-27.

Kempe F., *Natur und Kunst. Über das Werk Alfred Ehrhardts*, "Foto-Magazin", n. 7, luglio 1976, pp. 92-95.

Oberli-Turner M., *Heinrich Zille*, "Camera", n. 2, febbraio 1976, pp. 28-38.

Porter A., *Ein Dialog mit der Gegenwart, um die Gegenwart zu dokumentieren*, "Camera", n. 5, maggio 1976, pp. 5-27.

Photokina 1976. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 10.–16.09.1976, J.P. Bachem, Köln 1976.

Sager P., *Neue Sachlichkeit – Neuer Realismus*, “Kunstforum International”, n. 1, 1976, pp. 112-117.

Steinorth K., *Kölner Fotografie in den 20er Jahren*, “Foto-Magazin”, n. 6, giugno 1976, p. 76.

Steinorth K., *Gibt es eine subjektive Dokumentarfotografie?*, “Foto-Magazin”, n. 6, giugno 1976, p. 78.

Urformen der Kunst, “FAZ”, 14 giugno 1976, p. 17.

Wagner F.A., *Zwischen Technik, Kommerz und Kunst. Die begehbare Kamera und das Selbstporträt in Lebengröße. Bilderschauen auf der 14. photokina*, “FAZ”, 13 settembre 1976, p. 19.

Wichmann H., *Ohne Vergangenheit kein Zukunft. Bilderfolgen über die wachsende Zerstörung unserer Kulturlandschaft in Stadt und Land*, Auer, Donauwörth 1976.

Wiegand W., *Die Feier der Person und die mühsame Menschlichkeit. Porträt Fotografen aus drei Epochen: Franz Hanfsstaengl, August Sander, Diane Arbus. Eine Ausstellung in Frankfurt*, 14 aprile 1976, p. 25.

1977

Albert Renger-Patzsch, catalogo della mostra, Städtische Galerie Haus Seel, Siegen, 07.05.–29.05.1977, Städtische Galerie Haus Seel, Siegen 1977.

Albert Renger-Patzsch. Fotograf der Neuen Sachlichkeit, catalogo della mostra, Galerie Taube, Berlin, 11.08.–01.10.1977, Galerie Taube, Berlin 1977.

Albert Renger-Patzsch. Fotograf der Neuen Sachlichkeit, catalogo della mostra, Städtische Neusprachliches Gymnasium, Viersen-Dülken, 06.11.–04.12.1977, Kulturamt der Stadt Viersen, Viersen 1977.

Albert Renger-Patzsch. Industrielandschaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt. Fotografien 1925-1960, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 14.01–13.02.1977, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

Beaucamp E., *Tendenzen einer Epoche. Die zwanziger Jahre in der Berliner Europarat-Ausstellung*, “FAZ”, 15 agosto 1977, p. 13.

Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser des siegener Industriegebietes, Schirmer/Mosel, München 1977.

Becher B. e H., Conrad H.G., Neumann E.G., *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende*, Prestel, München 1977.

Die Arbeiten von vier deutschen Photographen, catalogo della mostra, Spectrum Photogalerie, Hannover: Werner Mantz, 26.03.–07.05.1977, Wilhelm Schürmann, 01.07.–31.08.1977, Floris M. Neusüss, 24.09.–29.10.1977, Robert Häusser, 01.12.1977–14.01.1978, Spectrum Photogalerie, Hannover 1977.

Documenta 6, a c. di Schneckenburger M., catalogo della mostra, Kassel, 24.06.–02.10.1977, Dierichs, Kassel 1977.

Documenta 6, a c. di M. Schneckenburger, Sonderheft der Informationen, Dierichs, Kassel 1977.

Germaine Krull. Fotografien 1932-1977, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 10.11.–04.12.1977, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1978.

Gisèle Freund. Fotografien 1932-1977, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 07.05.–19.06.1977, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

Günter R., *Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie*, VSA Verlag, Hamburg 1977.

Hans-Peter Feldmann. Eine Stadt: Essen, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 18.03.–24.04.1977, Museum Folkwang, Essen 1977.

Honnef K., *Tagebuch*, “Kunstforum International”, n. 19, 1977, pp. 270-272.

Honnef K. (a c. di), *150 Jahre Fotografie*, edizione estesa di “Kunstforum International” (150 Jahre Fotografie III/Fotografie auf der Documenta 6), n. 22, 1977.

Höfer C., *Alltag in der Türkei*, Vista Point Verlag, Köln 1977.

Jappe G., *Rundgang von 1. Juni 1977*, “Kunstforum International”, n. 21, 1977, pp. 25-35.

Jappe G., *Interwies mit Manfred Schneckenburger: Schwerpunkt der Ausstellung und Unterschied zur d 5*, “Kunstforum International”, n. 21, 1977, pp. 37-49.

Keller U., *Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933*, “Kritische Berichte”, n. 2/3, 1977, pp.37-66.

Keller U., Molderings H., Ranke W., *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Anabas, Wetzlar 1977.

Germaine Krull. Fotografien 1922-1966, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 10.11.–04.12.1977, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1977.

Lohse B., *Fotografie auf der Documenta*, “Foto-Magazin”, n. 6, giugno 1977, p. 64.

Lohse B., *Die unbekanntes Weltbekanntes: Hilla und Bernd Becher. Von Hütte zu Hütte*, "Foto-Magazin", n. 6, giugno 1977, p. 68-71.

Sander, Arbus, Michals, Les Krims. *Photographien*, catalogo della mostra, Galerie Schellmann & Klüser, München, 01.04.–04.05.1977, (nel contesto delle mostre sul tema *Menschenbild – Menschenbilder* presentate in contemporanea presso le gallerie della Maximilianstraße di München), Galerien Maximilianstraße, München, 1977.

Molderings H., *Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses*, "Kritische Berichte", n. 2/3, 1977, pp. 67-88.

Neugass F., *In London und New York: Fotos erobern den Kunstmarkt*, "FAZ", 10 febbraio 1977, p. 23.

Puttnies H.G., *Auktion in Augsburg. Die Entdeckung des Fotobildbandes*, "FAZ", 20 ottobre 1977, p. 27.

Seltzer A., *Der alte Bilderglanz. Die neue Wirklichkeit – Surrealismus und Sachlichkeit*, "Kunstforum International", n. 23, 1977, pp. 88-104.

Shore S., *Fotografien*, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 19.04.–22.05.1977, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1977.

Sinz D., *Anmerkungen zu einer Auktion. Sind Fotografien nur Dokumente?*, "FAZ", 15 luglio 1977, p. 21.

Sontag S., *On Photography* (1977), Ferrar Strass & Giroux, New York, trad. it. E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004 (1978).

Spiel H., *Blick zurück im 20. Jahrhundert. "Neue Sachlichkeit und Realismus"*. *Ausstellung in Wien*, "FAZ", 14 giugno 1977, p. 19.

Steinhauser M., *Eine Sammlung moderner Fotografien*, "FAZ", 23 luglio 1977, p. 19.

Steinorth K., *Die bitteren Jahre*, "Foto-Magazin", n. 6, giugno 1977, p. 65-67.

Stephen Shore, "Camera", n. 1, gennaio 1977, pp. 14-23.

Stock W.J., *Rückblick auf die Künste der 20er Jahre*, "Graphik. Magazin für visuelles Marketing", n. 10, ottobre, 1977, pp. 39-42.

Wackerbarth H., *Kunst und Medien. Materialien zur Documenta 6*, Stadtzeitung und Verlag, Kassel 1977.

Weiss E., *Verhältnis von Malerei und Fotografie – Ausgangspunkt des Medienkonzeptes*, "Kunstforum International", n. 21, 1977, pp. 104-111.

Werner Mantz, "Camera", n. 1, gennaio 1977, pp. 4-13.

Wiegand W., *Die objektive Schwester. Ein Panorama der Fotografie auf der documenta in Kassel*, "FAZ", 28 giugno 1977, p. 21.

1978

25 Photographien von Albert Renger-Patzsch, "Camera", n. 8, agosto 1978, pp. 14-34.

Amerikanische Landschaftsfotographie 1860-1978, a c. di Sembach K.J., catalogo della mostra, Neue Sammlung, München, 08.06.–13.08.1978, Neue Sammlung, München 1978.

Andersch A., *August Sander. Auf der Suche nach dem Typus*, "Fotografie", n. 9, settembre 1978.

Beitz U., Höpel I., Philipp C.G., *August Sander – Fotograf (1876-1964)*, "Tendenzen", n. 120, luglio-agosto 1978, pp. 23-27.

Eindrücke aus dem Ruhrgebiets-Alltag, "Westfälische Rundschau", 15 luglio 1978.

Eugène Atget. Das alte Paris, catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 30.08.–01.10.1978, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1978.

Fotografen änderten Urteil über strinkende Emscher, "Ruhr-Nachrichten", 14 luglio 1978.

Galerie Wilde: Fotograf Karl Blossfeldt. Modell Pflanze, "Kölner Stadt-Anzeiger", 10.-11.06.1978.

Honnet K., *Der Professional. Anmerkungen zum fotografischen Werk von Werner Mantz*, "Kunstforum International", n. 30, 1978, pp. 72-91.

Ihrke G., *Karl Blossfeldt. Der Sachlichkeit verpflichtet*, "Fotografie", n. 9, settembre 1978.

Jochimsen M., *"Kunst und Architektur" ist nicht gleich "Kunst am Bau"*, intervista a Philomene Magers, "Kunstforum International", n. 30, 1978, pp. 134-182.

Karl Blossfeldt. Photographs, Museum of Modern Art, Oxford 1978.

Kaufhold E., *Fotografie "und" Kunst. Bemerkungen zur Ausstellung "Malerei und Photographie im Dialog" in Zürich und zur Abteilung Fotografie der documenta 6 in Kassel*, "Kritische Berichte", n. 1/2, 1978, pp. 31-46.

Krichbaum J., *Heinrich Riebesehl. Die Metaphysik der Dinge. Einige Gedanken anlässlich der Fotos Heinrich Riebesehls*, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, p. 24, 42.

Kempe F., *Albert Renger-Patzsch. Der Fotograf der Dinge*, "Foto-Magazin", n. 11, novembre 1978, pp. 52-55.

- Kempe F., *Die Welt ist schön. Ein Masterbuch der Gegenstände*, "Camera", n. 8, agosto 1978, pp. 4-13.
- Kempe F., Albert Renger-Patzsch 1897-1966. Leben und Persönlichkeit, "Camera", n. 8, agosto 1978, pp. 35-36.
- Krempin P., *Heute erhalten für Morgen. Dokumentation mit der Kamera*, "Filter", n. 12, 1978, pp. 4-5.
- Krichbaum, J., *Heinrich Riebesehl. Situationen und Objekte*, Schulz Verlag, Riesweiler 1978.
- L. Fritz Gruber zum 70. Geburtstag. Grandseigneur der Fotowelt*, 8 giugno 1978, p. 23.
- Leroy J., *Wer war Eugène Atget? Eine Biographie*, "Camera", n. 3, marzo 1978, pp. 40-42.
- Lewis Baltz. *Nevada*, Castelli, New York 1978.
- Martinez R., Pougetoux A., *Eugène Atget*, "Camera", n. 3, marzo 1978, pp. 21-39.
- Martin Manz, "Camera", n. 4, aprile 1978, pp. 30-34.
- Michael Schmidt Berlin. *Stadtlandschaft und Menschen*, Stapp, Berlin 1978.
- Nerdinger W., *Tendenzen der zwanziger Jahre. Zur 15. Europarat-Ausstellung, Berlin 1977*, "Kritische Berichte", n. 3, 1978, pp. 50-60.
- Nothhelfer G. e H., *Wirklichkeitsvermittlung am Beispiel der Farm Security Administration*, Nagel, Berlin 1978.
- Oellers A.C., *Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialistischer Kunst*, "Kritische Berichte", n. 6, 1978, pp. 42-54.
- Photokina 1978. Bilder und Texte*, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 15.-21.09.1978, J.P. Bachem, Köln 1978.
- Porter A., *Eugène Atget. Portale, Passagen und Porträts*, "Camera", n. 3, marzo 1978, pp. 4-20.
- Porter A., *Dokumentaristen: der europäischen Standpunkt*, "Camera", n. 4, aprile 1978.
- Porter A., *Dokument: der amerikanische Gesichtspunkt*, "Camera", n. 5, maggio 1978, p. 3, 13.
- Porter A., *Prof. Dr. Carl Georg Heise, der Wegbereiter*, "Camera", n. 8, agosto 1978, pp. 37-38.
- Porter A., *Die Welt ist schön. 25 Photographien von Albert Renger-Patzsch als Jubiläumsausgabe zum Werk Die Welt ist schön*, "Camera", n. 8, agosto 1978, p. 3.

Puttnies H.G., *Die Atget-Legende. Die Surrealisten, Walter Benjamin und der zweifelhafte Nachruhm eines Altstadt-Fotografen. Zur Ausstellung in Bonn*, "FAZ", 29 settembre 1978, p. 23.

Schmidt M., *Berlin-Wedding*, Nagel, Berlin 1978.

Schmoll J.A., *Fotografie als Dokumentation und als Gestaltung: gegen die Gefahr ihrer ideologischen Einengung*, "Kunstforum International", n. 26, 1978, pp. 243-247.

Thorn Prikker J., *Weltbilder. Gesellschaftsporträits von August Sander und Diane Arbus*, "Kunstforum International", n. 30, 1978, pp. 20-47.

Wagner F.A., *Eine Jahreschau deutscher Fotografie*, "FAZ", 11 gennaio 1978, p. 21.

Wilhelm Schürmann. *Mich interessiert die Fassade der Dinge...*, conversazione con J. Krichbaum, "Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst", n. 6, 1978, pp. 32-49.

Wilhelm Schürmann, "Camera", n. 4, aprile 1978, pp. 4-10.

Werner Mantz. *Fotografien 1926-1938*, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 27.07.-27.08.1978, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1978.

1979

Albert Renger-Patzsch *100 Photographs–Photographien–Photographies*, catalogo della mostra itinerante a partire dalla galleria Schürmann&Kicken, Köln, Beaubourg, Paris, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Neue Sammlung, München, Schürmann & Kicken Books, Köln/Boston 1979.

Albert Renger-Patzsch, a c. di Kahmen V., Heusch G., catalogo della mostra, Bahnhof Rolandseck, Rolandseck, 17.02.-16.04.1979, Edition Bahnhof Rolandseck, Rolandseck 1979.

Albert Renger-Patzsch, recensione della mostra a Stuttgart, "Filter", n. 5, 1979, pp. 8-9.

Amerikanische Fotografie. *Künstlerische Selbstentdeckung*, "FAZ", 18 settembre 1979, p. 24.

Billeter D., *Fotografie zwischen Glanz und Elend. Ausstellung über Amerika von 1920 bis 1940*, "Filter", n. 10, 1979, p. 20.

Das Emscher-Industriegebiet, "Westdeutsche Allgemeine Tageblatt", 21 novembre 1979.

Deutsche Fotografie nach 1945, a c. di Benteler P., Neusüss F.M., catalogo della mostra, Kasseler Kunstverein, 26.08.-23.09.1979, Fotoforum, Kassel 1979.

Eickemeyer U. e B., *Sheridan – Wyoming*, Kupijai U. Prochnow, Berlin 1979.

Film und Foto der zwanziger Jahre, a c. di Eskildsen U., Horak J.C., catalogo della mostra, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 17.05.–08.07.1979, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1979.

Föster M., *Fotogalerie des Museums Folkwang Essen: Zersiedlung des Ruhrgebiets*, “Kunstforum International”, n. 36, 1979, pp. 240-241.

Fotografie 1919-1979 made in Germany, a c. di Boje W., catalogo della mostra, Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum, Umschau, Frankfurt am Main 1979.

Fotos sprechen für sich. Zur Ausstellung Reinhard Matz in der Produzentengalerie, “Rheinische Post”, 5 febbraio 1979.

Glaserz. Halbjahresschrift für Fotografie, a c. di Schreurer H.J., n. 6, Schirmer/Mosel, München 1979.

Grasskamp W., *Dokumentation: Künstler und andere Sammler*, “Kunstforum International”, n. 32, 1979, pp. 31-70.

Honnef K., *Tata Ronkholz*, “Kunstforum International”, n. 32, 1979, pp. 116-121.

Höynick R., *Blitzlicht auf Berlin-West*, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 4, 19, 27, 35, 36.

Joachim Thode. Kulturlandschaft, a c. di Freitag E., catalogo della mostra, Galerie Giannozzo, Berlin-West, 1979.

K.H., *Ausstellung im Darmstadt. Anfänge der Neuen Sachlichkeit*, “FAZ”, 7 giugno 1979, p. 25.

In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie, a c. di Honnef K., Schürmann W., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum Bonn 23.06.–29.07.1979, Rheinland Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1979.

“Kultur” der Landschaft. *Der Mensch gestaltet die Erdoberfläche*, “Filter”, n. 10, 1979, p. 19.

Michael Schmidt. Gedanken zu meiner Arbeitsweise, “Camera”, n. 3, marzo 1979, pp. 4-11.

Müller D., *Film und Foto der zwanziger Jahre. Zu einer Wanderausstellung des Württembergischen Kunstvereins*, “Kunstforum International”, n. 34, 1979, pp. 141-145.

Porter A., *Berliner Tagebuch*, “Camera”, n. 3, marzo 1979, p. 3.

Reportage über den Westen der USA, “Filter”, n. 12, 1979, p. 13.

Sager P., *Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, Schmalfeldt, Bremen 1979.

Schlaglichter. Eine Bestandsaufnahme aktueller Kunst im Rheinland, a c. di Heidt Heller R., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 20.09.–04.11.1979, Rheinland-Verlag, Köln/Habelt, Bonn 1979.

Sichtweisen vorschlagen, “Westalentsche Zeitung”, 5 febbraio 1979.

Theorie der Fotografie III 1945-1980 (1979), a c. di Kemp W., Schirmer/Mosel, München 2000.

Werner Mantz, a c. di Kahmen V., catalogo della mostra, Bahnhof Rolanseeck, 05.05.–15.07.1979, Edition Bahnhof Rolandseeck, Rolandseeck 1979.

Wiegand W., *Die Geburt des optischen Zeitalters. Die Ausstellung “Film und Foto der zwanziger Jahre” im Württembergischen Kunstverein Stuttgart*, “FAZ”, 15 giugno 1979, p. 25.

Wiegand W., *Eine Kunst des technischen Zeitalters. Die Fotografie der zwanziger Jahre wird wiederentdeckt: zwei Ausstellungen in Hannover*, “FAZ”, 28 giugno 1979, p. 21.

Wiegand W., *Die verweigerte Reportage. Dreizehn junge Fotografen sehen die Bundesrepublik. Die Bonner Ausstellung “In Deutschland”*, “FAZ”, 23 luglio 1979, p. 15.

Wilhelm Schürmann. Fotografien, Rheinland Verlag, Köln 1979.

Wilmar Koenig, “Camera”, n. 3, marzo 1979, pp. 12-18.

1980

Absage an das Einzelbild. Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen, 12.12.1980–18.01.1981, Museum Folkwang, Essen 1980.

Aspekte amerikanischer Farbfotografie, a c. di Burchfield J., catalogo della mostra, Spectrum Photogalerie im Kunstmuseum, Hannover, 09.12.1980–12.01.1981, Spectrum Photogalerie, Hannover 1980.

August Sander: Fotografien von 1906-1945. Bernd und Hilla Becher: Fotografien von 1961-1980, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland, DDR, 1980, Rheinland-Verlag, Köln 1980.

August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952, a c. di Sander G., Schirmer/Mosel, München 1980.

August Sander. Photographs of an epoch 1904-1959, a c. di Newhall B., Kramer R., Aperture, New York 1980.

Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Édition Gallimard, Seuil, Paris 1980, trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

Deutschland aus Beton, "Der Spiegel", n. 34, 1980.

Gabriele und Helmut Nothhelfer, catalogo della mostra, Galerie Breiting, Berlin, maggio 1980, Galerie Breiting, Berlin 1980.

Grasskamp W., *Ohne Worte. Zur Ästhetik der Dokumentarfotografie*, "Kunstforum International", n. 41, 1980, pp. 14-31.

M. Schwarze, *Gullivers Reisen sind zu Ende, Martin Manz' und Reinhard Matz' Fotobuch "Unsere Landschaften"*, "FAZ", 4 ottobre 1980.

Heinrich Riebesehl. Norddeutsche Agrarlandschaften, a c. di Meyer zu Eissen A., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bremen, 19.10.-07.12.1980, Kunsthalle, Bremen 1980.

Herzogenrath W., *Monumente – Denkmal*, "Kunstforum International", n. 37, 1980, pp. 159-191.

Honnef K., *Das subjektive Moment in der dokumentarfotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, "Kunstforum International", n. 41, 1980, pp. 210-229.

Klemz W., *Photokina: Gründung – Entwicklung – Erfolg. Eine Dokumentation*, Gryphus, Hannover 1980.

Dokumentarfotografie, "Kunstforum International", n. 41, maggio 1980.

Lewis Baltz. Park City, Artspace, Albuquerque 1980.

Manz M., Matz R., *Unsere Landschaften*, DuMont, Köln 1980.

Martin R., *Neue deutsche Fotografie/New German Photography*, "European Photography", n. 5, ottobre-novembre-dicembre 1980, pp. 4-11.

Michael Schmidt und Schüler, catalogo della mostra, Werkstatt für Photographie der VHS Kreuzberg, Berlin, 21.01.-22.02.1980, Volkshochschule Berlin-Kreuzberg, 1980.

Moses S., *Deutsche. Porträts der sechziger Jahre*, Prestel, München 1980.

Müller-Pohle A., *Serie-Zyklus-Sequenz-Tableau/Series-Cycle-Sequence-Tableau*, "European Photography", n. 1, gennaio-febbraio-marzo 1980, pp. 5-7.

Photokina 1980. Bilder und Texte, a c. di Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln, catalogo della mostra, Köln, 12.-18.09.1980, J.P. Bachem, Köln 1980.

Photokina 1980. Glanzlichter der Photographie. 30 Jahre Photokina Bilderschauen. Das imaginäre Photo-Museum, a c. di Fritz Gruber L., catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, Köln, 12.09.–18.08.1980, Kölnischer Kunstverein, Köln 1980.

Porter A., *Europa: die Zeit ist reif*, “Camera”, maggio 1980.

Stadtportraits 1974-1979. Fotografien von Gabriele und Helmut Nothhelfer, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 15.05.–12.06.1980, nella serie di mostre *Portraits aus Nachkriegsdeutschland. Fotos aus der Bundesrepublik Deutschland/BRD. Fotografien 1945-1980*, a c. di Eskildsen U., Museum Folkwang, Essen, 1980.

Unter Krahnenbäumen. Fotos einer Kölner Straße von Chargesheimer, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 15.02.–12.03.1980, nella serie di mostre *Portraits aus Nachkriegsdeutschland. Fotos aus der Bundesrepublik Deutschland/BRD. Fotografien 1945-1980*, a c. di Eskildsen U., Museum Folkwang, Essen, 1980.

Weltmesse der Fotografie. Photokina Jubiläum, “FAZ”, 1 aprile 1980, p. 25.

Westrich A., *Aspekte der Portraitfotografie. Untersuchungen zur historischen Entwicklung*, “Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst” (Beispiele der Portraitfotografie), n. 12, 1980, pp. 4-9.

Wiegand W., *Made in Germany. Fotografie 1919 bis 1979: die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner*, “FAZ”, 10 gennaio 1980, p. 17.

Wiegand W., *Das imaginäre Fotomuseum. Das Ausstellung zur Kölner “photokina”*, “FAZ”, 15 settembre 1980, p. 21.

Wolf R., *Gesichter von Gebäuden*, Schmalfeldt, Bremen 1980.

M. Förster, *Wunsch nach Wahrheit*, “Vorwärts”, 3 gennaio 1980.

STUDI

1981

Allinovi F., Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Editrice Quinlan, Bologna 1981.

Bernd & Hilla Becher. Wassertürme, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, pp. 16-19.

Bernd und Hilla Becher. Arbeiten 1957-1981, catalogo della mostra, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1981.

Eugène Atget. Das alte Frankreich, a c. di Szarkowski J., Hambourg M.M., vol. I, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1981.

“Fotografie. Zeitschrift Internationaler Fotokunst” (Fotografen in Hamburg), n. 16, 1981.

Gabriele Basilico. Industriebauten, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, pp. 20-23.

Hans-Martin Küsters. Ordnung – Eintracht – Frohsinn, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, pp. 28-33.

Heissenbüttel H., *Die Zeichen der Natur als Fotos. Zum fotografischen Werk Karl Blossfeldts*, “Feuilleton”, 12-13 settembre 1981.

Joachim Thode. Kulturlandschaftsgeographie. Eine Reise durch Deutschland, a c. di Jensen J.C., Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1981.

Michael Schmidt. Stadtlandschaften, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, pp. 24-27.

Mattenklott G., *Karl Blossfeldt 1865-1932. Das fotografische Werk*, Schirmer/Mosel München 1981.

Meine Strasse. Fotografien von Wilhelm Schürmann, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 08.11.–02.01.1982, nel contesto della serie di mostre dal titolo *Aspekte der Grosstadt. Zeitgenössische deutsche Fotografie*, Museum Folkwang, Essen 1981.

Matz R., *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie*, “European Photography” (Contemporary Trends III: Documentary Photography), n. 6, aprile-maggio-giugno 1981, pp. 6-12.

Michael Schmidt. Stadtlandschaften, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 17.08.–11.09.1981, nel contesto della serie di mostre dal titolo *Aspekte der Grosstadt. Zeitgenössische deutsche Fotografie*, Museum Folkwang, Essen 1981.

Philipp C.G., *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, “Kritische Berichte”, n. 1/2, 1981, pp. 62-72.

Rundschau Deutschland, catalogo della mostra, Fabrik Lothringer Straße, München, 14.03.–30.04.1981, München 1981.

Sack M., *Gesichter von Pflanzen. Karl Blossfeldt Fotos*, “Die Zeit”, 11 settembre 1981.

Schwarze M., *Banalität, Natur der Kunst? Das Werk des Fotografen Karl Blossfeldt*, “FAZ”, 1 agosto 1981.

Wie lebt man im Ruhrgebiet. Bewohner fotografierten – Bilder von Amateuren und Profis, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Folkwang Museum, Essen, 18.12.1981–24.01.1982, Museum Folkwang, Essen 1981.

1982

Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935, a c. di Wilde A. e J., DuMont, Köln 1982.

Bilder aus der Bundesrepublik, catalogo della mostra, Spectrum Photogalerie im Kunstmuseum, Hannover, 19.12.1982–23.01.1983, Spectrum Photogalerie, Hannover 1982.

Candida Höfer. Öffentliche Innenräume 1979-1982, catalogo della mostra, Photographische Sammlung, Museum Folkwang, Essen, 18.10.–13.11.1982, Museum Folkwang, Essen 1982.

Coke V.D., *Avantgarde-Fotografie in Deutschland 1919-1939*, Schirmer/Mosel, München 1982, tr. it. di A. Sordini, *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, Il Saggiatore, Milano 1982.

Eugène Atget. Das alte Paris, a c. di Szarkowski J., Hambourg M.M., vol. II, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1982.

Hilgering L.H., *Stadtansicht: Würzburg*, Edition Popp, Würzburg 1982.

Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum?, a c. di Kiffel E., Internationales Fotosymposium presso Schloß Mickeln Düsseldorf 1981, Mahnert-Lueg, München 1982.

Jensen J.C., *Joachim Thode. Kulturlandschaftsgeographie – eine Reise durch Deutschland*, Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1981.

La Photographie sous la République de Weimar/Fotografie in der Weimarer Republik, a c. di Molderings H., catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, Köln, 22.04.–23.05.1982, Cantz, Ostfildern 1982.

Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, a c. di K. Honnef, catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Rheinlandverlag, Köln/Bonn 1982.

Portraits aus Nachkriegsdeutschland. Fotos aus der Bundesrepublik Deutschland 1947-1980, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Folkwang Museum, Essen, Goethe-Institut, München 1982.

Stephen S., *Uncommon Places*, Aperture, New York 1982.

Werner Mantz. *Architekturphotographie in Köln 1926-1932*, a c. di Misselbeck R., catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 21.04.–13.06.1982, Museum Ludwig, Köln 1982.

1983

Gabriele und Helmut Nothhelfer. *Zwischenräume. Menschen in Berlin 1973-1982*, a c. di Wilde A. e J., DuMont, Köln 1983.

Einsichten – Aussichten. Vier Aspekte subjektiver Dokumentarfotografie, catalogo della mostra, Städtische Galerie Regensburg, 16.06.–24.07.1983, Städtische Galerie Regensburg, Regensburg 1983.

Sykora K., *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Königshausen Neumann, Würzburg 1983.

1984

Barthes R., *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, Paris 1984, tr. it. di B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

Candida Höfer. *Innenraum. Fotografien 1979-1984*, catalogo della mostra, Regionalmuseum Xanten, 20.10.–25.11.1984, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 09.01.–17.02.1985, Rheinlandverlag, Köln/Bonn 1984.

Eugène Atget. *Schlösser und Gärten des ancien Régime*, a c. di Szarkowski J., Hambourg M.M., vol. III, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1984.

Karl Blossfeldt 1865–1932. *Pflanzenfotografien*, catalogo della mostra, Galerie Taube, Berlin, 03.08.–29.09.1984, Galerie Taube Berlin e Karl-Blossfeldt-Archiv/Ann und Jürgen Wilde, Zülpich 1984.

Observations. Essays on Documentary Photography, a c. di Featherstone D., The Friends of Photography, Carmel, CA 1984.

Sachsse R., *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, Saur, München 1984.

Sammlung Gruber. Photographie des 20. Jahrhunderts, a c. di Misselbeck R., catalogo della mostra, (Museum Ludwig, Köln, 05.10.–25.11.1984), Museum Ludwig, Köln 1984.

Sekula A., *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* (1976-1978), in *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984, pp. 53-75.

Sekula A., *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984.

1985

Bernd und Hilla Becher. Fördertürme, Chevalements, Mineheads, catalogo della mostra, 25.01.–10.03.1985, Museum Folkwang, Essen, 09.05.–23.06.1985, ARC/Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 05.09.–29.09.1985, Musée d'Art Moderne de la Ville de Liège, Liège, Schirmer/Mosel, München 1985.

Eskildsen U., *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984*, concepito nel contesto della serie di mostre *Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute*, catalogo della mostra, Institut für Auslandbeziehungen, Stuttgart, Cantz, Ostfildern 1985.

Eugène Atget. Das neue Jahrhundert, a c. di Szarkowski J., Hambourg M.M., vol. IV, The Museum of Modern Art, New York/Prestel, München 1985.

Fotokunst aus Nordrhein-Westfalen. Die Fotografie als Mittel der Kunst. Fünfzehn zeitgenössische Beispiele, a c. di Nordrhein-Westfalen/Kulturministerium, Kultur NRW, Düsseldorf 1985.

Groß R., *Die Suche nach der Ausnahme. "Zwischenräume" – ein Fotoband von Gabriele und Helmut Nothhelfer*, "Kunstforum International", n. 77/78, settembre-ottobre 1985, p. 264.

Karl Blossfeldt. Urformen der Kunst, a c. di Wilde A. e J., Harenberg Kommunikation, Dortmund 1985.

1986

Jüdes R., *Heinrich Riebesehl*, libri artis, Hannover 1986.

Rothstein A., *Documentary Photography*, Focal Press, Boston-London 1986.

1987

Endlich so wie überall? Bilder und Text aus dem Ruhrgebiet, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 01.01–31.12.1987, Schriftreihe der Kulturstiftung Ruhr, Band 3, Museum Folkwang, Essen 1987.

Gabriele & Helmut Nothhelfer, “European Photography”, n. 30, aprile-maggio-giugno 1987, pp. 48-49.

Gabriele und Helmut Nothhelfer. “*Menschen in Berlin*”, catalogo della mostra, Kniestedter Kirche, Salzgitter, 10.05.–12.06.1987, Stadt Salzgitter, Salzgitter 1987.

Herschman J., Robinson C., *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, The MIT Press, Cambridge (Ma) 1987.

Michael Schmidt. *Bilder 1979-1986*, catalogo della mostra, Spectrum Photogalerie im Sprengel Museum, Hannover, 09.12.1987–17.01.1988, Sprengel Museum, Hannover 1987.

Reinhard Matz. *Industriefotografie*, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 25.05.–02.08.1987, Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr, Museum Folkwang, Essen 1987.

Thomas Struth. *Unbewußte Orte/Unconscious Places*, a c. di Looock U., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bern, 03.10.–15.11.1987, Walther König, Köln 1987.

1988

Axel Hütte. *Architektur. Berlin, London, Paris, Venezia, Xanten. Fotografie 1981-1988*, catalogo della mostra, Regionalmuseum Xanten, Xanten 1988.

Bernd und Hilla Becher. *Wassertürme*, Schirmer/Mosel, München 1988.

Doswald C., *Thomas Struth*, “Kunstforum International”, n. 94, 1988, pp. 307-308.

Düsseldorf. Stadt und Hafen, a c. di Städtische Häfen Düsseldorf, Düsseldorf 1988.

Zannier I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”* (1988) Carocci, Roma 2010.

1989

Becker J., *Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander*, “Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie”, n. 32, 1989, pp. 37-48.

Chargesheimer. Persönlich, catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 19.05.–30.07.1989, Museum Ludwig, Köln 1989.

Dirk Reinartz. Kein schöner Land, Steidl, Göttingen 1989.

Dokument und Erfindung. Fotografien aus der Bundesrepublik Deutschland 1945 bis heute, a c. di Boström J., catalogo della mostra, Obere Galerie, Haus am Lützowplatz, Berlin aprile–maggio 1989, Allunions-Zentrum, Mosca, luglio–agosto 1989, Neue Kunsthalle, Freiburg, ottobre–novembre 1989, Quintessenz, Berlin 1989.

Photography until now, a c. di Szarkowski J., catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 14.02.–29.05.1989, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 27.06.–29.08.1990, The Museum of Modern Art, New York, 1989.

Un'Altra Obiettività/Another Objectivity, a c. di Chevrier J.F., Lingwood J., catalogo della mostra, Le Centre National des Arts Plastiques, Paris 14.03–30.04.1989, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 24.04–31.03.1989, Milano, Idea Books 1989.

1990

Bernd und Hilla Becher. Typologie, Typologien, Typologies, a c. di Bußmann K., catalogo della mostra, XLIV Biennale di Venezia, 28.05.–30.09.1990, Schirmer/Mosel, München 1990.

Bernd und Hilla Becher. Hochöfen, Schirmer/Mosel, München 1990.

Der klare Blick, a c. di S. Burton, catalogo della mostra, Kunstverein, München, 14.07.–26.08.1990, Kunstverein, München 1990.

Grundberg A., *Crisis of the Real. Writings on Photography 1974-1989*, Aperture, New York 1990.

Kröger M.,...*gleichsam biologische Urzeichen...Die Erfindung biomorpher Natur im Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre*, "Kritische Berichte", n. 4, 1990, pp. 71-87.

Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950-1980, a c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln, 27.09.–11.11.1990, Historisches Archiv, Köln 1990.

Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978, a c. di Bässler M., catalogo della mostra, Folkwang Museum, Essen, 25.11.1990–13.01.1991, Folkwang Museum, Essen 1990.

Symposium die Photographie in der Zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude, a c. di Joly J.B., 06.–07.12.1989, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart 1990.

1991

Aus der Distanz, catalogo della mostra, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 22.06.–04.08.1991, Cantz, Ostfildern 1991.

Bernd und Hilla Becher. Pennsylvania Coal Mine Tipples, Schirmer/Mosel, München 1991.

Meister H., *Fotografie in Düsseldorf. Die Szene im Profil*, Schwann im Patmos Verlag, Düsseldorf 1991.

Solomon-Godeau A., *Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography* (1986), in *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

Stefan Moses. Abschied und Anfang – Ostdeutsche Porträts 1989-1990, a c. di Stölzl C., catalogo della mostra, Zeughaus, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 23.09.–26.11.1991, Cantz, Stuttgart 1991.

Typologies. Nine Contemporary Photographers, a c. di Senger S., catalogo della mostra, Newport Harbor Art Museum, Newport, 07.04.–02.06.1991, Akron Art Museum, Akron, 15.06.–11.08.1991, Corcoran Gallery of Art, Washington, 01.12.1991–26.01.1992, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 25.06.–23.08.1992, Newport Harbor Art Museum, Newport 1991.

1992

Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris 1992, tr. it. di D. Rolland, C. Milani, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della submodernità*, Elèuthera, Milano 2009 (1993).

Buchloh B.H.D., *Thomas Struht's Archive*, in *Struth. Photographs*, Renaissance society of the University of Chicago, Chicago 1992.

Candida Höfer. Räume, catalogo della mostra, Portikus (Ausstellungshalle), Frankfurt am Main, estate 1992, Walther König 1992.

Lange S., *Bernd und Hilla Becher. Häuser und Hallen*, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1992.

Distanz und Nähe. Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich, a c. di W. Herzogenrath, catalogo della mostra, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, 1992, Cantz, Ostfildern 1992.

Pfingsten C., *Aspekten zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzschs*, Inauguraldissertation, Beiträge zur Kunstgeschichte Band 9, Verlag M. Wehle, Witterschlick/Bonn 1992.

Schwarz H., *Art and Photography. Forerunners and Influences* (1985), tr. it. di C. Spallino Rocca e P. Costantini, *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

The Contest of Meaning, a c. di Bolton R., The MIT Press, Cambridge (Ma) 1992.

1993

Albert Renger-Patzsch. Späte Industriefotografie, a c. di Bieger M., Hufnagl F., Misselbeck R., catalogo della mostra, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 26.08.–02.09.1993), Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1993.

Axel Hütte. London. Photographien 1982-1984, catalogo della mostra, Museum Künstlerkolonie, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 26.03.–16.05.1993, Schirmer/Mosel, München 1993.

Baqué D., *Les documents de la modernité, Antologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, Marseille 1993.

Bernd und Hilla Becher. Gasbehälter, Schirmer/Mosel, München 1993.

Bernd und Hilla Becher. Grundformen, Schirmer/Mosel, Schirmer's Visuelle Bibliothek, n. 40, München 1993.

Gabriele und Helmut Nothhelfer. Lange Augenblicke. Die fotografischen Bilder von 1970-1992, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 12.08.–26.09.1993, Braus, Heidelberg 1993.

Photographie in der deutschen Gegenwartskunst, a c. di Misselbeck R., catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 11.09.–17.11.1993, Cantz, Ostfildern 1993.

Photographs from the Real World, a c. di Alveng D., catalogo della mostra, Lillehammer Art Museum, Lillehammer, 13.11.1993–23.01.1994, Norske Bokklubbene, Oslo 1993.

Sachsse R., *Hermann Claasen. Portraits*, Rheinland-Verlag, Düsseldorf 1993.

Über die großen Städten, a c. di Krohn K., catalogo della mostra, Akademie-Galerie im Marstall, Berlin, 12.06.–11.06.1993, Rotation, Berlin 1993.

Walker Evans. The hungry Eye, a. di Mora G., Hill J.T., Abrams, New York 1993.

Zeitgenössische Deutsche Fotografie. Stipendiaten der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1982-2002, a. c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang Essen, 09.12.1993–23.01.1994, Galerie Robert Doisneau, Centre André Malraux, Vandoeuvre-les-Nancy, 22.03.–30.04.1994, Steidl, Göttingen 2003 (1993).

1994

August Sander. In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten!, a. c. di Sander G., August Sander Archiv/Stiftung City-Treff, Köln, catalogo della mostra, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Mosca, 30.03.–17.04.1994, Wataru-um, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 15.05.–21.08.1994, Kunstmuseum, Bonn, 10.02.–26.03.1995, Ars Nicolai, Berlin 1994.

Bernd und Hilla Becher. Fabrikhallen, catalogo della mostra, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 11.12.1994–29.01.1995, Schirmer/Mosel, München 1994.

Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition, a. c. di Steinhauser M., Hemken K.U., catalogo della mostra, Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Bochum, Richter, Düsseldorf 1994.

Karl Blossfeldt. Fotografie, a. c. di A. e J. Wilde, catalogo della mostra, Kunstmuseum, Bonn, 1994, Württembergische Kunstverein, Stuttgart, 1994, Sprengel Museum, Hannover 1995, Cantz, Ostfildern 1994.

Karl Blossfeldt. Photographs 1865–1932, a. c. di Sachsse R., Taschen, Köln 1994.

Negri A., *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Roma 1994.

Sander A., *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*, Schirmer/Mosel, München 1994.

Spectrum Photogalerie 1972-1991. Ein Rückblick. Ausgewählte Fotografien, a. c. di Weski T., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 21.06.–03.09.1994, Sprengel Museum, Hannover, 1994.

Vis-à-vis. Fotografien aus Lothringen und dem Ruhrgebiet, catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 18.03.–05.06.1994, Ruhrlandmuseum, Essen 1994.

1995

August Sander. Köln wie es war, a. c. di Lange S., catalogo della mostra, Kölnisches Stadtmuseum, Köln, 17.09.–06.11.1994, Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1995.

Axel Hütte. Landschaft, a c. di K. Honnef, catalogo della mostra, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 05.07.–06.08.1995, Schirmer/Mosel, München 1995.

Bieger-Thielmann M., *Albert Renger-Patzsch: Der Inglostädter Auftrag. Überlegungen zur Industriefotografie nach 1945*, VDG, Weimar 1995.

Heinrich Zille. Photograph der Moderne, a c. di Kauhold E., catalogo della mostra, Berlinische Galerie, Berlin, 13.01.–26.02.1995, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, 04.03.–16.04.1995, Schirmer/Mosel, München 1995.

Karl Blossfeldt. Fotografie, a c. di Wilde A. e J., Cantz, Ostfildern 1995.

Krauss R.H., *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Fotografie*, Cantz, Ostfildern 1995.

Michael Schmidt. Fotografien seit 1965, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 09.04.–28.05.1995, Museum Folkwang, Essen 1995.

Schumacher J., *Das Ruhrgebiet. Ein starkes Stück Deutschlands im Bild*, Pomp, Bottrop 1995.

Stephen Shore. Fotografien 1973-1993, a c. di Liesbrock H., catalogo della mostra, Westfälischer Kunstverein, Münster, 28.01.–19.03.1995, Sprengel Museum, Hannover, 11.04.–05.06.1995, Westfälischer Kunstverein, Münster 1995.

Thomas Struth. Straßen. Fotografie 1976 bis 1995, a c. di Gronert S., Schreier C., catalogo della mostra, Kunstmuseum, Bonn, 12.07.–24.09.1995, Wienand, Köln 1995.

Weski T., *Too old to rock'n roll: too young to die. Eine subjektive Betrachtung deutscher Fotografie in den letzten beiden Dekaden*, in Rautert T. (a c. di), *Joachim Brohm. Kray*, Plitt, Oberhausen 1995.

1996

Albert Renger-Patzsch. Thomas Struth. Fotografien von Münster, a c. di Galen H., catalogo della mostra, Stadtmuseum Münster, 08.12.1996–31.03.1997, Stadtmuseum Münster, Münster 1996.

Der fixierte Blick. Deutschland und das Rheinland im Fokus der Fotografie. Die fotografische Sammlungen im Rheinischen Landesmuseum Bonn, a c. di Honnef K., catalogo della mostra, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen, 03.11.1996–19.01.1997, Rheinland-Verlag, Köln 1996.

Fotografien von Münster. Albert Renger-Patzsch, Thomas Struth, catalogo della mostra, Stadtmuseum Münster, Münster, 08.12.1996–31.03.1997, Stadtmuseum Münster, Münster 1996.

Janzen T., *Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Edition Tertium, Ostfildern 1996.

Karl Blossfeldt. Photographs 1865-1932, Taschen, Köln 1996.

Krauss R., *Le photographique*, Édition Macula, Paris 1990, tr. it. di E. Grazioli, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Torino 1996.

Köln 1970/1995. 25 Jahre Stadtarchitektur. Fotografie von Chargesheimer und Wolfgang Vollmer, a c. di Misselbeck R., Vollmer W., Bachem, Köln 1996.

La fotografia nell'arte tedesca contemporanea, a c. di Steinweig M., tr. it. di F. Meroni, catalogo della mostra, Galleria Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milano, 24.11.1996–09.02.1997, Charta, Milano 1996.

Neumann P., *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996.

Werneburg B., *Für einen reflexiven Begriff der Dokumentarfotografie*, in *Dokumentarfotografie. Förderpreise 1994/95*, a c. di Eskildsen U., Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Essen, Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 1996.

Ziegler U.E., *Magische Allianzen. Fotografie und Kunst*, Lindinger + Schmidt, Regensburg 1996.

Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch, a c. di Bockemühl M., Van den Berg J. e K., Tertium, Ostfildern 1996.

Zwischen Dokument und Abstraktion. Eine Auswahl aus der Sammlung der Deutschen Gesellschaft für Photographie, catalogo della mostra, August Sander Archiv/SK Stiftung Kultur, Köln, 28.09.–26.10.1996, August Sander Archiv/SK Stiftung Kultur, Köln 1996.

1997

Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, a c. di Weski T., Wilde A. e J., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 13.04–22.06.1997, Schirmer/Mosel, München 1997.

Albert Renger-Patzsch. Bilder aus der Fotografischen Sammlung und dem Girardet-Foto-Archiv der Ruhr Universität Bochum, a c. di U. Eskildsen, V. Heckert (Museum Folkwang, Essen, 23.03–30.04.1997), Museum Folkwang, Essen 1997.

Albert Renger-Patzsch zum 100. Geburtstag. Frühe Fotografien, a c. di Reese B., Wilde A. E J., catalogo della mostra, Städtische Galerie, Würzburg, 22.06.–17.08.1997, Albert Renger-Patzsch Archiv, Köln/ Städtische Galerie, Würzburg 1997.

Albert Renger-Patzsch in "History of Photography", vol. 21, n.3, Taylor & Francis, London/Washington 1997.

August Sander. Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts (1929), Schirmer/Mosel, München 1990, tr. it. di L. Gramisch, *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di donne e uomini del XX secolo*, Tea, Milano 1997.

Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, a c. di Breuer G., Henry van de Velde Gesellschaft, Anabas, Frankfurt 1997.

Buisine A., *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1997.

Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, a c. di Schaffner I., catalogo della mostra, Haus der Kunst, München, 03.08.–12.10.1997, Prestel, München 1997.

Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, a c. di Honnef K., Sachsse R., catalogo della mostra, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 07.05.–24.08.1997, DuMont, Köln 1997.

Heinrich Riebesehl. Bahnlandschaften, a c. di Weski T., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 23.09.–30.11.1997, Sprengel Museum, Hannover 1997.

Karl Blossfeldt. Alphabet der Pflanzen, a c. di Wilde A. e J., Schirmer/Mosel, München, 1997.

Kimpel H., *Documenta, Mythos und Wirklichkeit*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, DuMont, Köln 1997.

Lugon O., *La Photographie en Allemagne, Antologie de textes (1919-1939)*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1997.

Moeglin-Delcroix A., *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain* (1997), Le Mot et le Reste, Marseille 2012.

Nichts als Kunst...Schriften zur Kunst und Fotografie, a c. di Honnef-Harling G., Thomas K., DuMont, Köln 1997.

Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, a c. di Domröse U., catalogo della mostra, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 07.09.–11.01.1998, DuMont, Köln 1997.

Photographien im Dialog, a c. di Lange S., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 23.05.–10.08.1997, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln 1997.

Sachsse R., *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Vieweg, Wiesbaden 1997.

Schumacher J., *Hüttenstraße Essen Borbeck, 1973/1976. 15 Fotografien und ein Fotopanorama von Joachim Schumacher*, Rheinland Verlag, Köln 1997.

Schumacher J., *Ruhrgebietlandschaften 1975-1996. 33 Fotografien von Joachim Schumacher*, Rheinland Verlag, Köln 1997.

Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher, a c. di Lange S., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur, Köln, 23.05.–21.12.1997, München, Schirmer/Mosel, 1997.

1998

Albert Renger-Patzsch 1897-1966. Architektur im Blick des Fotografen, catalogo della mostra, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 15.01.–27.03.1998, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 1998.

Als der Himmel blau wurde. Bilder aus den 60er Jahren, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhrländmuseum, Essen, 09.10.1998 – 07.02.1999, Pomp, Bottrop 1998.

Artist/Author. Contemporary Artists' Books, a c. di Lauf C., Phillpot C., catalogo della mostra, Weatherspoon Art Gallery, Greensboro, 08.02.–12.04.1998, The Emerson Gallery, New York, 31.08.–18.10.1998, The American Federation of Art, New York 1998.

Die Welt der Pflanze. Photographien von Albert Renger-Patzsch und aus dem Auriga-Verlag, a c. di Stamm R., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 08.05.–26.07.1998, Die Photographische Sammlung/Albert Renger-Patzsch Archiv SK Stiftung Kultur Köln, Cantz, Ostfildern 1998.

Grazioli E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Hütte A., "Ein guter Mann aus Hollywood zaubert einfach besser als Cindy Shermann. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks", "Kunstforum International", n. 142, ottobre-dicembre 1998, pp. 284-299.

Krauss R.H., *Walter Benjamin und der neue Blick auf der Photographie*, Cantz, Ostfildern 1998.

Shore S., *The nature of photographs*, John Hopkins University Press, Baltimore/London 1998.

1999

August Sander. Landschaften, a c. di Lugon O., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 29.01.–28.03.1999, Landesmuseum, Mainz, 19.09.–31.10.1999, Schirmer/Mosel, München 1999.

Bianchi P., *Was ist ein Archiv?*, “Kunstforum International”, n. 146, 1999, pp. 51-54.

Candida Höfer. Orte, Jahre. Photographien 1968-1999, a c. di Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, catalogo della mostra, Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 16.07.–05.09.1999, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 13.04.–11.06.2000, Schirmer/Mosel, München 1999.

Ellerbrock V., *Das Portraitwerk von August Sander und seine Rezipienten*, tesi di laurea specialistica, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, relatore Prof. Dr. A.M. Bonnet, a.a. 1998-1999.

Karl Blossfeldt. Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin, catalogo della mostra, Akademie der Künste, Berlin, 14.11.1999–09.01.2000, Fotomuseum, Winterthur, 17.06.–20.08.2000, Akademie der Künste Berlin, Schirmer/Mosel, München 1999.

Marra C., *Fotografia e Pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Milano, Bruno Mondadori 1999.

Mechanismus und Ausdruck. Die Sammlung Ann und Jürgen Wilde. Fotografien aus dem 20. Jahrhundert, a c. di Graeve, I., Wilde A. e J., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 16.05–10.10.1999, Kunstmuseum, Bonn, 14.09–19.11.2000, Schirmer/Mosel, München 1999.

Michael Schmidt. Fotografien. Fotoarbeiten aus der Sammlung Bernd F. Künne, a c. di Künne B.F., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bremen 1998, Sammlung Bernd F. Künne, Hannover 1999.

Pinotti A., *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano 1999.

Sachsse R., *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Koks Kohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephoto*, Fischer, Frankfurt am Main 1999.

2000

Ansicht, Aussicht, Einsicht. Andreas Gursky, Candida Höfer, Alex Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Architekturphotographie, a c. di Steinhauser M., Derenthal L., catalogo

della mostra, Museum Bochum, Bochum, 29.01–12.03.2000, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 02.04–28.05.2000, Richter, Düsseldorf 2000.

Axel Hütte. Fecit, catalogo della mostra, Museum Kurhaus, Kleve, 17.09.–10.12.2000, Museum Kurhaus, Kleve 2000.

Bernd und Hilla Becher. Zeche Hannibal, catalogo della mostra, 13.05.–09.07.2000, Huis Marseille, Fondazione per la Fotografia, Amsterdam, Schirmer/Mosel, München 2000.

Eugène Atget. Le Pionnier, a c. di Lemagny J.C., catalogo della mostra, Hotel de Sully, Paris, 23.06.–17.09.2000, International Center of Photography, New York, 07.10.2000–21.01.2001, Marval, Paris 2000.

Eugène Atget, a c. di Szarkowski J., The Museum of Modern Art New York 2000.

How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, a c. di Weski T., Liesbrock H., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 14.05.–06.08.2000, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 23.08.–12.11.2000, Oktagon, Köln 2000.

Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen, a c. di Wilde A. e J., Schirmer/Mosel, München 2000.

Klingbeil A., *Die Bilder wechseln. Meereslandschaften in deutschen Fotobüchern der 20er bis 40er Jahre*, ConferencePoint, Hamburg 2000.

Lang H., *Als der Pott noch kochte... Photographien aus dem Ruhrgebiet*, Schirmer/Mosel, München 2000.

Max Regenber. Power is nothing without control, a c. di Schaden C., catalogo della mostra, Alte Rotation, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 13.07.–20.08.2000, Rheinisches Landesmuseum, Bonn 2000.

Schwarzweiß und Farbe. Das Ruhrgebiet in der Fotografie, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 25.06.–15.10.2000, Pomp, Bottrop 2000.

Sieverts T., *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Birkhäuser Verlag, Berlin 2000.

Werner Mantz. Vision vom neuen Köln, a c. di Misselbeck R., Hagspiel W., catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 08.04.–12.06.2000, J.P. Bachem Verlag, Köln 2000.

Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland, a c. di Lange S., catalogo della mostra, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 19.05.–30.07.2000, Steidl, Göttingen 2000.

Zevi A., *Arte USA del Novecento*, Carocci, Roma 2000.

2001

Alfred Ehrhardt, a c. di Hopfengart C., Stahl C., catalogo della mostra, Kunsthalle, Bremen, 20.06.–26.08.2001, Kunstmuseum, Bonn, 14.09.–04.11.2001, Cantz, Ostfildern 2001.

Andreas Gursky, a c. di Galassi P., catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 04.03.–15.05.2001, The Museum of Modern Art, New York 2001.

August Sander Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, a c. di Conrath-Scholl G., Lange S., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln 2001.

Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser, a c. di M. Dobbe, B. Engelbach, catalogo della mostra, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, maggio 2001, Schriftenreihe, vol. 1, Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2001.

Höfer C., *Ich möchte etwas zeigen, das eigentlich nicht modern ist, etwas, das eine Langlebigkeit hat*, "Kunstforum International", n. 153, gennaio-marzo 2001, pp. 280-291.

Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität, a c. di Lammert A., documentazione del simposio *Konstruktionen von Natur* tenutosi il 19 e 20.11.1999, Akademie der Künste, Verlag der Kunst, Berlin 2001.

Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au Xxe siècle, a c. di Chevrier J.F., Roussin P., *Communications*, n. 71, Éditions du Seuil, Paris 2001.

Mand K., *Das offene Bild. Auf der Suche nach dem mehr für die Architekturphotographie*, Kassel University Press, Kassel 2001.

Marra C., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Monets Vermächtnis. Serie, Ordnung und Obsession, a c. di Schneede U.M., catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 28.09.2001–06.01.2002, Cantz, Ostfildern 2001.

Pathos der Sachlichkeit. Die entdeckung der Schönheit der Industriekultur, a c. di Mensch B., Pachnicke P., catalogo della mostra, Ludwig-Galerie Schloss, Oberhausen, 16.06.–02.09.2001, Ludwig-Galerie Schloss, Oberhausen 2001.

Pfab R., *Studien zur Düsseldorfer Photographie. Die frühen Akademieschüler von Bernd Becher*, VDG, Weimar 2001.

Wenn Berlin Biarritz wäre...Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 27.05.–29.07.2001, Steidl, Göttingen 2001.

2002

- Bernd und Hilla Becher. Industrielandschaften*, Schirmer/Mosel, München 2002.
- Die Verwandlungen durch Licht von Helmar Lerski*, a c. di Eskildsen U., catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen, 01.03.–19.05.2002, Steidl, Göttingen 2002.
- Documenta 11: Platform 5*, a c. di Enwezor O., catalogo della mostra, Kassel, 08.06.–15.09.2002, Ostfildern, Cantz, 2002.
- Durand R., *Disparités. Essai sur l'expérience photographique 2*, La Différence, Paris 2002.
- Europaweit. Kunst der 60er Jahre*, a c. di Rödiger-Diruf E., catalogo mostra, Städtischen Galerie Karlsruhe, Karlsruhe, 14.04.–25.08.2002, Hatje Cantz, Ostfildern 2002.
- Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a c. di Faulstich W., Fink, München 2002.
- Heinrich Riebesehl. Agrarlandschaften*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, Sprengel Museum Hannover, Schaden, Köln 2002.
- In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, a c. di Adriani G., catalogo della mostra, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 09.02–01.04.2002, Städtische Galerie, Erlangen, 07.04–28.04.2002, Cantz, Ostfildern 2002.
- Kimpel H., *Documenta. Die Übersicht: fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, DuMont, Köln 2002.
- Lange S., *Bernd und Hilla Becher. Festschrift Erasmuspreis 2002*, Schirmer/Mosel, München 2002.
- Perspektive Dokumentarfotografie*, documentazione del Simposio del 28.–29.09.2002, Museum für Angewandte Kunst, Köln 2002.
- Poivert M., *Utopie documentaire*, in *La Photographie contemporaine*, Flammarion, Paris 2002.
- Stefan Moses. Die Monographie. Fotografien 1947 bis heute*, a c. di Pohlmann U., Harder M., catalogo della mostra, fotomuseum im Münchener Stadtmuseum, München, 11.12.2002–23.02.2003, Kunsthalle zu Kiel, 27.02.–23.04.2003, Hygien Museum, Dresden, primavera 2005, Schirmer/Mosel, München 2002.
- Van Rooy M., *The silent theatre. The documentary photography of Bernd and Hilla Becher*, Praemium Erasmianum Foundation, Amsterdam 2002.
- Worswick C., *Eugène Atget. Berenice Abbott*, Arena Editions, Santa Fe 2002.

Zwischen Schönheit und Sachlichkeit, a c. di Sommer A., catalogo della mostra, Kunsthalle, Emden, 26.01.–14.04.2002, Kunsthalle Emden, 2002.

2003

Bernd und Hilla Becher. Typologien. Industrieller Bauten, catalogo della mostra, K20/K21 Kunstsammlungen im Ständehaus, Düsseldorf, 29.11.2003–12.04.2004, Schirmer/Mosel, München 2003.

Candida Höfer. Monographie, a c. di M. Kruger, Schirmer/Mosel, München 2003.

Cruel and Tender: the Real in the Twentieth-Century Photograph, a c. di Weski T., Dexter E., catalogo della mostra, Tate Modern, London, 05.06.–07.09.2003, Tate Publ., London 2003.

Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, tr. it. di D. Tarizzo, *Die Kultur der 60er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a c. di Faulstich W., Fink, München 2003.

Gilardi A., *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

German Art Now, a c. di Homburg C., Merrel, London 2003.

Immagini malgrado tutto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

Mathias H., *August Sander Rezeption in der Kunst der 80er/90er Jahre*, tesi di laurea specialistica, Fakultät für Geschichts-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, Universität Stuttgart, relatore Prof. Dr. B. Wyss, a.a. 2002-2003.

Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Muzzarelli F., *Formato tessera*, Mondadori, Milano 2003.

Sontag S., *Regarding the Pain of the Others*, trad. it. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Oscar Mondadori, Milano 2003.

The Last Picture Show: artists using photography 1960-1982, a c. di Fogle D., catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 11.10.2003–04.01.2004, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, 08.02.–11.05.2004, Walker Art Center, Minneapolis 2003.

Valtorta R., *Elementi di linguaggio fotografico. La questione del documento e il rapporto con la realtà al centro dell'identità fotografica*, in *La catalogazione della fotografia/La documentazione fotografica dei beni culturali*, a c. di Guerci G., Minervini E., Valtorta R., Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano 2003.

Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert, a c. di Honnef K., Honnef-Harling G., catalogo della mostra, Galerie der Hauptstadt, Prag, 18.06.–28.09.2003, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 19.11.2003–16.02.2004, Moskauer Haus der Fotografie, Moskow, 15.03.–15.04.2004, Museum Bochum, 08.05.–24.06.2004, Edition Braus, Berlin 2003.

Yet Untitled, a c. di Pflieger S., catalogo della mostra, Städtische Galerie, Wolfsburg, 18.01.–30.03.2003, Cantz, Ostfildern 2003.

2004

Becher B. e H., *Die Geburt des fotografischen Blicks aus dem Geist der Historie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, “Kunstforum International”, n. 172, settembre-ottobre 2004, pp. 158-175.

Bernd und Hilla Becher. Basic Forms of industrial buildings, Schirmer/Mosel, München 2004.

Bernd et Hilla Becher, a c. di Zweite A., catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris, 20.10.2004–03.01.2005, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004.

Bono M., *Albert Renger-Paztsch und László Moholy-Nagy. Fotografie zwischen Sachlichkeit und Experiment*, tesi di laurea specialistica, Philosophisch-Historischen Fakultät, Universität Stuttgart, relatore Prof. Dr. B. Wyss, a.a. 2003-2004.

Didi-Huberman G., *Ninfa Moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Édition Gallimard, Paris 2002, tr. it. di A. Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Drück P., *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Dietrich Reimer, 2004.

Die Kultur der 70er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, a c. di Faulstich W., Fink, München 2004.

È contemporanea la fotografia?, a c. di Valtorta R., Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti, Milano 2004.

Ed Ruscha and Photography, a c. di Wolf S., catalogo della mostra, The Whitney Museum of American Art, New York, 24.06.–26.09.2004, Steidl, Göttingen 2004.

Eskildsen U., *Fotografie, auch eine Frage der Mentalität. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, “Kunstforum International”, n. 172, settembre-ottobre 2004, pp. 208-217.

Heinrich Riebesehl. *Fotografische Serien 1963-2001*, a c. di Schneider U., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover 06.06–03.10.2004, Cantz, Ostfildern 2004.

Honnef K., *Die Intensität der Malerei wider die Glitzerhafte Fotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 171, luglio-agosto 2004, pp. 142-157.

Lebendiger Kristall, Die Kristalle in der Neuen Sachlichkeit zwischen Ästhetik, Weltanschauung und Wissenschaft, a c. di Stahl C., catalogo della mostra, Alfred-Ehrhardt-Stiftung, Köln, 08.05.–03.07.2004, Cantz, Ostfildern 2004.

Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste, a c. di Schöttker D., catalogo della mostra, Haus am Waldsee, Berlin, 29.10.2004–31.01.2005, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Schürmann W., *Ohne Silberblick. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 172, settembre-ottobre 2004, pp. 166-177.

Schürmann W., *Sammlerlatein. Aus der Welt der Bilder*, Lindiger + Schmid Kunstprojekte und Verlag, Regensburg 2004.

Steyerl H., *Dokumentation und Dokumentalität*, in *Die Visualität der Theorie vs die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, a c. di Möntmann N., Richter D., Revolver, Frankfurt am Main 2004, pp. 141-159.

The Open Book. A history of the photographic book from 1878 to the present, a c. di Roth A., Hasselblad Center, Göteborg 2004.

Wilde A. e J., *Die entscheidenden Glücksmomente. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, "Kunstforum International", n. 171, luglio-agosto 2004, pp. 122-141.

Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhrlandmuseum, Essen, 06.06.–26.09.2004, Cantz, Ostfildern 2004.

2005

Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi, a c. di Poli F., Electa, Milano 2005.

August Sander. Linzer Jahre 1901-1909, catalogo della mostra, Landesgalerie Linz, 01.12.2005–08.01.2006, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 10.02.–07.05.2006, Schirmer/Mosel, München 2005.

Berger J., *The documentary debate: aesthetic or anaesthetic?*, in *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, a c. di Strauss D.L., Aperture, New York 2005, pp. 3-10.

Die Kultur der 80er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, a c. di Faulstich W., Fink, München 2005.

Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, a c. di Gierstberg, Nai Publishers, Rotterdam 2005.

Candida Höfer. Bibliotheken, Schirmer/Model, München 2005.

Glaser J., *'Die Welt ist nicht schön'. Zur engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 97, 2005, pp. 3-24.

Lange S., *Bernd und Hilla Becher. Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen...Einführung in Leben und Werk*, Schirmer/Mosel, München 2005.

Locus Solus (2). Lombroso e la fotografia, a c. di Turzio S., Bruno Mondadori, Milano 2005.

Michael Schmidt. Berlin nach 45, a c. di Eskildsen U., Steidl, Göttingen 2005.

Rouillé A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Édition Gallimard, Paris, 2005.

The Art of the Archive. Fotografien aus dem Archiv des Los Angeles Police Department, a c. di Bezzola T., catalogo della mostra, Kunsthaus Zürich, 15.07.–18.09.2005, Kunsthaus Zürich, Zürich 2005.

Valtorta R., *Volte della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005.

2006

Art and Photography, a c. di Company D., London/New York 2003, tr. it. di C. Prospero, *Arte e Fotografia*, Phaidon, Londra/New York 2006.

Bernd und Hilla Becher. Zeche Concordia, a c. di Kulturstiftung der Länder e Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, PATRIMONIA 279, Berlin/Köln 2006.

Canadelli E., *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt e Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano 2006.

Click doubleclick. Das dokumentarische Moment, a c. di Weski T., catalogo della mostra, Haus der Kunst, München, 08.02.–23.04.2006, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 21.06.–27.08.2006, Walther König, Köln 2006.

Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2, a c. di Chevrier J.F., Roussin P., "Communications", n. 79, Éditions du Seuil, Paris 2006.

Dondero M.G., Fossali, Pierluigi Basso, *Semiotica della fotografia*, Guaraldi, Rimini 2006.

Frame #1, 1. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Photographie, a c. di Stremmel K., Steidl, Göttingen 2006.

Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre, atti del simposio organizzato dal servizio culturale Jeu de Paume e tenutosi il 3 dicembre 2005, serie Document 3, Éditions du Jeu de Paume, Paris 2006.

Leicht M., *Wie Katie Tingle sich weigerte ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now, a c. di Barson T., catalogo della mostra, Tate, Liverpool, 03.02.–23.04.2006, Tate Publishing, London 2006.

Müller H.-J., *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2006.

The Archive. Documents of Contemporary Art, a c. di Merewether C., Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge (Ma) 2006.

Stimson B., *The Pivot of the World. Photography and its Nation*, The MIT Press, Cambridge (Ma) 2006.

Walker Evans: Lyric Documentary. Selections from Evans' work for the U.S. Resettlement Administration and the Farm Security Administration, 1935-1937, a c. di Hill J.T., Steidl, Göttingen 2006.

2007

Ardenne P., Durand R., *Images-mondes. De l'événement au documentaire*, Monografik Éditions, Blou 2007.

Atget. Une Rétrospective, a c. di B. Petit, catalogo della mostra, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 27.03.–01.07.2007, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 28.09.2007–06.01.2008, Bibliothèque Nationale Paris, Paris 2007.

Candida Höfer. Weimar, catalogo della mostra *Candida Höfer. Weimarer Räume*, Neues Museum Weimar, Weimar, 18.10.2007–17.02.2008, Schirmer/Mosel, München 2007.

Chargesheimer 1924-1971. Bohemien aus Köln, a c. di Dewitz B.v., catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 29.09.2007–06.01.2008, Greven, Köln 2007.

Daston L., Galison P., *Objectivity*, Zone Books, New York, 2007.

Die zweite Avantgarde. Das Fotoforum Kassel 1972-1982, a c. di Immisch T.O., Neusüss F.M., catalogo della mostra, Stiftung Moritzburg/Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle, 08.09.–07.10.2007, Mitteldeutscher Verlag, Halle 2007.

Documentos: la memoria del futuro, a c. di Sánchez Balmisa A., catalogo della mostra, Koldo Mitxelena Kulturunea, Erakustaretoa, 26.01.–17.03.2007, Museo de Arte Contemporánea, Vigo, 30.03.–24.06.2007, Museo de Arte Contemporanea, Vigo 2007.

Fried M., Lange C., Sternfeld J., *Stephen Shore*, Phaidon, London/New York 2007.

Künstler & Fotografien 1959-2007, a c. di Engelbach B., catalogo della mostra, Museum Ludwig, Köln, 31.03.–15.07.2007, Walther König, Köln 2007.

Lugon O., *Esthétique du document: le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*, in Gunthert A., Poivert M. (a c. di), *L'Art de la photographie*, Citadelles & Mazenod, Paris 2007, pp. 357-421.

Mora G., *The Last Photographic Heroes. American Photographers of the Sixties and Seventies*, Harry N. Abrams, New York 2007.

Muzzarelli F., *Le origini contemporanee della fotografia*, Editrice Quinlan, Bologna 2007.

Scott C., *Street Photography: from Atget to Cartier-Bresson*, Tauris, London/New York 2007.

Stadt - Bild - Köln. Photographien von 1880 bis heute, a c. di Vollmer W., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/Sk-Stiftung Kultur, Köln, 01.06.–12.08.2007, Steidl, Göttingen 2007.

Stahl C., *Alfred Ehrhardt. Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*, Reimer, Berlin 2007.

Stephen Shore. American Surfaces (1972), Phaidon, London/New York 2007.

Stumberger R., *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2007.

2008

Adam H.C., *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work*, Taschen, Köln 2008.

Adam H.C., *Paris. Eugène Atget 1857-1927 (2000)*, Taschen, Köln 2008.

Dickel H., *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Maximilian-Gesellschaft, Hamburg, 2008.

Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, trad. it. di C. Arruzza, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008.

Emde A., *Thomas Struth – Stadt- und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Jonas, Marburg 2008.

Enwezor O., *Archive Fever. Uses of Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York, and Steidl Publishers, Göttingen 2008.

Frame #2, 2. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Photographie, a c. di Stremmel K., Steidl, Göttingen 2008.

Fried M., *Why Photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven/London 2008.

Glasenapp J., *Die Deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Wilhelm Fink, Paderborn 2008.

Lugon O., *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001, trad. it. di C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

Molderings H., *Die Moderne der Fotografie*, Philo Fine Arts, Hamburg 2008.

Murkowski M., *Documenta 6 – Abteilung Fotografie*, tesi di laurea, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, a.a. 2006-2007, Grin Verlag, München 2007.

Moholy-Nagy, L., *Malerei, Fotografie, Film*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1997, tr. it. di A. Negri, *Pittura Fotografia Film*, Milano, Scalpendi, 2008.

Negri A., *Carne e Ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Scalpendi Editore, Milano 2008.

Objectivités. La Photographie à Düsseldorf, a c. di Zweite A., catalogo della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris, 04.10.2008–04.01.2009, Schirmer/Mosel, München 2008.

Pack C., *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2008.

She-Documentalists. Polish Women Photographers of the 20th Century, a c. di Lewandowska K., catalogo della mostra, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varsavia, 18.03.– 18.05.2008, Bosz, Olsanica 2008.

Spieker S., *The Big Archive. Art from the Burocracy*, The MIT Press, Cambridge (Ma), London 2008.

The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art, a c. di Lind M., Steyerl H., catalogo della mostra, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Bard College, 26.09.2008–01.02.2009, Sternberg Press, Berlin/New York 2008.

Universal Archive. The condition of the document and the modern photographic utopia, a. di Ribalta J., catalogo della mostra, MACBA, 23.10.2008–06.01.2009, Museu Coleção Berado Arte Moderna e Contemporanea, Lisbona, 09.03.–03.05.2009, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcellona 2008.

Valtorta R., *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

2009

Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Foto-grafe einen Typus wiedergeben? Texte, Kontexte, Dokumente, in *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 17*, a c. di Stiegler B., Rombach, Freiburg 2009.

Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, a c. di Ebeling M.K., Kadmos, Berlin 2009.

August Sander. Sardinien. Photographien einer Italienreise 1927/Fotografie di un viaggio in Italia, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, 17.10.2009–03.01.2010, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, aprile–agosto 2011, Schirmer/Mosel, München 2009.

August Sander. Sehen, Beobachten und Denken, a c. di Conrath-Scholl G., catalogo della mostra, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 08.09.–20.12.2009, Schirmer/Mosel, München 2009.

Bernd und Hilla Becher at Museo Morandi, a c. di Maraniello G., catalogo della mostra, MAMbo – Museo d'Arte Moderna, Bologna, 24.01–19.04.2009, Schirmer/Mosel, München 2009.

Chéroux C., *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Éditions Yellow Now, Belgique 2003, trad. it. di R. Censi, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009.

Fanelli G., *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma/Bari 2009.

Gabriele Basilico. Milano. Ritratti di fabbriche, catalogo della mostra, Spazio Oberdan, Milano, 22.10.2009–28.02.2010, Motta Editore, Milano 2009.

Gabriele und Helmut Nothhelfer. Momente und Jahre/Moments and Years 1970-2008, a c. di Conrath-Scholl G., catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 24.07.–08.11.2009, Schirmer/Mosel, München 2009.

Gronert S., *Die Düsseldorfer Photoschule*, Schirmer/Mosel, München 2009, tr. it. di C. Sinigaglia, *La scuola di Düsseldorf*, Johan & Levi, Milano 2010.

Holzer A., *Die Presse. Köln 1928. Eine unbekannter Fotoausstellung der Moderne*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 112, 2009, pp. 31-43.

Iavone G., Ramos F., *Oggetti smarriti. Crisi della memoria nell'arte contemporanea/Lost & Found. Crisis of Memory in Contemporary Art*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

Irving Penn. Small Trades, a c. di Heckert V.A., Lacoste A., catalogo della mostra, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 09.09.2009–10.01.2010, Getty Publications, Los Angeles 2009.

Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, a c. di Barron S., Eckmann S., catalogo della mostra, Los Angeles County Museum of Art, 25.01–19.04.2009, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 28.05.–06.09.2009, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 03.10.2009–10.01.2010, DuMont, Köln 2009.

Mack U., *Ruhrgebiet 1959*, Moser, 2009.

Osses D., *Die Bude. Trinkhallen im Ruhrgebiet*, Klartext, Essen 2009.

Parak G., *The American Social Landscape. Dokumentarphotographie im Wandel des 20. Jahrhunderts*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2009.

Positionen der modernen Fotografie, a c. di Berswordt-Wallrabe S.V., Wappler F., Stiftung Situation Kunst, Bochum 2009.

Schürmann W., *Klaus Honnef*, Reihe Energien/Synergien 9, Walther König, Köln 2009.

Stiegler B., *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, Fink, München 2009.

Stiegler B., *Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch. Wege durch die Moderne*, in *Hofmannstahl. Jahrbuch zur europäischen Moderne*, a c. di Neumann G., Renner U., n. 17, Rombach, Freiburg 2009, pp. 57-88.

Teorie dell'immagine, a c. di Pinotti A., Somaini A., Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

Texte zum Werk von Thomas Struth, a c. di Lingwood J., Reust R., Schirmer/Mosel, München 2009.

Zannier I., *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009.

2010

Albert Renger-Paztsch. Alex Hütte: Rheingau, catalogo della mostra, Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein, 03.09.–03.10.2010, Boehringer, Ingelheim am Rhein 2010.

Alles weder anders. Fotografien aus der Zeit des Strukturwandels, a c. di Schneider S., catalogo della mostra, Ruhr Museum, Essen, 26.09.–16.02.2011, Cantz, Ostfildern 2010.

Bernd und Hilla Becher. Bergwerke und Hütten, a c. di Liesbrock H., catalogo della mostra, Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Bottrop, 07.02.–02.05.2010, Schirmer/Mosel, München 2010.

Chevrier J.F., *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Edition L'Arachnéen, Paris 2010.

Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie, a c. di Lippert W., Schaden C., catalogo della mostra, Quadriennale 2010, Düsseldorf, 11.09.2010–16.01.2011, NRW-Forum, Düsseldorf 2010.

Dickel H., *Fotografie im Künstlerbuch. Beobachtungen zur Intermedialität seit 1960*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 116, 2010, pp. 69-76.

Frame #3, 3. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Photographie, a c. di Komenda A., Schaden C., Steidl, Göttingen 2010.

Galandi-Pascual J., *Zur Konstruktion amerikanischer Landschaft*, Modo, Freiburg 2010.

Holzer A., Keller U., *Fotobücher im 20. Jahrhundert*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 116, 2010, pp. 3-6.

Koch H., "Sprechende Bücher". *Paul Wolff, Walker Evans: Fotobildbände der 1930er Jahre*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 116, 2010, pp. 59-68.

Koetzle H.M., *Von der Propaganda zur Kunst, von Journalismus zum Design. Anmerkungen zur Fotografie in Deutschland 1939-1970*, "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", n. 117, 2010, pp. 5-26.

Köln und seine Fotobücher. Fotografie in Köln, aus Köln, für Köln, a c. di Heuberger R., Schäfke W., catalogo della mostra, Kölnischen Stadtmuseum, Köln, 26.03.–08.05.2011, Hermann-Josef Emons, Köln 2010.

Mende H.W., *Grenzarchiv West-Berlin 1978/79*, Peperoni Book, Berlin 2010.

Mit der Möglichkeit gesehen zu werden. Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung, a c. di Meschede F., De Werd G., catalogo della mostra, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 15.05.–12.10.2010, Museum Kurhaus, Kleve, 14.11.2010–20.03.2011, Richter, Düsseldorf 2010.

New Topographics. Texte und Rezeption, catalogo della mostra, Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, 11.11.2010–09.01.2011, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 21.01.–27.03.2011, Fotohof edition, Salzburg 2010.

Paar M., Badger G., *The Photobook: A History volume I* (2004), Phaidon, London/New York 2010.

Paar M., Badger G., *The Photobook: A History volume II* (2006), Phaidon, London/New York 2010.

Renger-Patzsch A., *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, Fink, München 2010.

Ruhrblicke. Ein fotografieprojekt der Sparkasse-Finanzgruppe, a c. di Weski T., Kramer H., catalogo della mostra, Zeche Zollverein, Essen, 24.04.–24.10.2010, Walther König, Köln 2010.

Streitberger A., *Im Spannungsfeld von dokumentation und Inszenierung. Fotografie in Installationsbezogenen Künstlerbüchern*, in *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Narration, Fiktion*, a c. di Blunk L., Transcript Verlag, Bielefeld 2010.

Stumberger R., *Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2010.

Thomas Struth. Fotografien 1978 – 2010, a c. di Bezzola T., Kruszynski A., Lingwood J., catalogo della mostra, Kunsthaus Zürich, 11.06.–12.09.2010, Schirmer/Mosel, München 2010.

2011

Die Erfindung der Wirklichkeit. Photographie an der Kunstakademie Düsseldorf von 1970 bis Heute, a c. di Akademie-Galerie, Die Neue Sammlung, catalogo della mostra, Akademie-Galerie, Die Neue Sammlung, Düsseldorf, 16.09.2011–05.02.2012, Walther König, Köln 2011.

Die Schenkung Ann und Jürgend Wilde, a c. di Schube I., catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 24.10.2010–16.01.2011, Sprengel Museum, Hannover 2011.

Die Neue Wirklichkeit. Fotografie der Moderne aus der Stiftung Ann und Jürgen Wilde, a c. di Förster S., catalogo della mostra, Pinakothek der Moderne, München, 26.03.–26.06.2011, Pinakothek der Moderne, München 2011.

Foster-Rice G., Rohrbach J., *Reframing The New Topographics*, Center for American Places, Chicago 2011.

Industriezeit. Fotografien 1845-2010, a c. di Pohlmann U., catalogo della mostra, Müncher Stadtmuseum/Sammlung Fotografie, München, 15.04.–11.09.2011, Städtische Galerie, Neunkirchen, 23.09.–13.11.2011, Museum Industriekultur, Nürnberg, primavera/estate 2012, Wasmuth, Berlin 2011.

Nitsche J., *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2011.

S. Pepper, *'New Topographics'. An examination of the questions the exhibition raised and its influence in modern photographic practice*, tesi di dottorato, University of Wales, Newport 2011.

Portraits in Serie, Fotografien eines Jahrhunderts, a c. di Betancourt Nuñez G., catalogo della mostra, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 01.04.–17.07.2011, Kerber, Bielefeld 2011.

Regenberg M., *M Come To Where*, White Press, Köln 2011.

Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie, a c. di Pfrunder P., catalogo della mostra, Fotostiftung Schweiz, Winterthur, 22.10.2011–19.02.2012, Lars Müller Publishers, Zürich 2011.

Wiegand T., *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, a c. di Heiting M., Steidl, Göttingen 2011.

2012

Karl Blossfeldt. Fotografien, catalogo mostra *Karl Blossfeldt und die Sprache der Pflanze*, Pinakothek der Moderne, München, 31.08.–21.10.2012, [PATRIMONIA 354], München 2012.

“L’uomo nero. Materiali per una storia della modernità”, a c. di S. Paoli, G. Zanchetti, anno IX, n. 9, Mimesis, Milano 2012.

Polte M., *Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der Becher Schule*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2012.

Schwarze D., *Meilensteine: Die Documenta 1 bis 13*, Siebenhaar, Berlin 2012.

Somaini A., “Un atlante su cui esercitarsi”. *Walter Benjamin interprete di Menschen* des 20. Jahrhunderts di August Sander, “Engramma”, n. 100, ottobre 2012, pp. 288-303.

Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, a c. di Pinotti A, Somaini A., Einaudi, Torino 2012.

Wetzel M., *Inframediale Spurensicherung. Fotografien zwischen Beweis und Zeugnis und das Dilemma des Dokumentarischen*, in *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, a c. di Nida-Rümelin J., Steinbrenner J., Cantz, Ostfildern 2012.

Wilhelm Schürmann. Wegweiser zum Glück. Bilder einer Straße 1979-1981, catalogo della mostra, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 30.03.–12.08.2012, Cantz, Ostfildern 2012.