



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle Arti e Conservazione
dei Beni Artistici

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Tesi di Laurea

FOTOGRAFIA COME SCULTURA ALLA BIENNALE ARTE 1990.

**BERND E HILLA BECHER VINCITORI DI UN LEONE D'ORO
"INTERMEDIALE".**

Relatrice:

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice:

Prof.ssa Susanne Franco

Candidato:

Nicolò Scimeca 891479

Anno accademico 2022/2023

A mia nonna Maria

I miei ringraziamenti vanno soprattutto a:

La professoressa Cristina Baldacci, per aver acceso il mio interesse in questa disciplina e alimentato la mia passione attraverso spunti di riflessione e commenti durante la ricerca. Antonio Homem, per la sua disponibilità nel donarmi preziosi ricordi attraverso un sincero scambio epistolare. La mia famiglia, che mi ha dimostrato il suo sostegno anche a distanza, in particolar modo a mia madre, i cui occhi mi osservano sempre con sincero orgoglio. A Silvia, amica, confidente, complice e anche coinquilina, che ha dato alle mie giornate un sapore sempre nuovo e mai noioso. Agli amici di una vita, Sara, che nei suoi periodi liberi non esitava a salire sul treno per riempirmi le giornate veneziane della sua presenza, Edoardo, che è riuscito ad ascoltarmi e supportarmi anche da lontano. Alle nuove amicizie, Anna, Fiamma e Gaia, compagne di viaggio speciali e preziose. Agli amici di Torino, che mi hanno sempre saputo accogliere come se non me ne fossi mai andato. A tutti coloro che con una tacita presenza o una parola di conforto hanno partecipato a questi anni indimenticabili.

INDICE

INTRODUZIONE METODOLOGICA	9
I. LO STATUTO DELLA FOTOGRAFIA DALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA	13
I. I. La fotografia Concettuale	
I. II. Il rapporto tra fotografia e scultura	
I. III. I Becher fotografi della "Nuova Oggettività" tedesca	
II. DALLA RUHR ALLA LAGUNA: I BECHER ALLA BIENNALE ARTE 1990	68
II. I. La deindustrializzazione della Ruhr	
II. II. L'incontro tra Bernd Becher e Hilla Wobeser (1959): il lavoro in coppia	
II. III. Dalla prima personale alla Documenta 5: 1963-1972	
II. IV. La partecipazione alla Biennale del 1990 e la vittoria del Leone d'Oro per la scultura	
III – UN LEONE D'ORO ANOMALO?	124
III. I. <i>Anonyme Skulpturen</i> : un titolo provocatorio	
III. II. L'estetica dei Becher	
III. III. Questioni di metodo: la tipologizzazione e la griglia come modalità organizzativo-rappresentative	
III. IV. Reenactment: la dimensione performativa del camminare dei Becher	
CONCLUSIONE	172
APPENDICE: INTERVISTE	176
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUZIONE METODOLOGICA

La concezione tradizionale della fotografia e della scultura le ha fatte spesso considerare come arti diametralmente opposte: la prima allografica e bidimensionale, la seconda autografa e tridimensionale. Questa dicotomia ha implicato una presunta totale indipendenza tra i due medium. Tuttavia, nell'odierno panorama artistico, in cui le forme tradizionali della scultura sono in evoluzione e gli artisti esplorano nuovi modi di rappresentazione attraverso un'eterogeneità di strumenti, possiamo ancora sostenere questa distinzione netta? La presente tesi si radica in quel terreno comune di sperimentazione, approfondendo i termini di cooperazione tra il medium fotografico e quello scultoreo. L'immagine, che Andrea Pinotti e Antonio Somaini non considerano come un oggetto inerte della contemplazione disinteressata, ma come un corpo vivente, un'entità energetica performante che può spingerci a compiere azioni, possiede il potere di condensare e restituire le caratteristiche plastiche di una scultura rappresentata? Il caso studio che costituisce il nucleo di questa ricerca esamina le pratiche fotografiche dei coniugi tedeschi Bernd e Hilla Becher, focalizzandosi su un momento particolarmente unico e interessante della loro carriera: la vittoria del Leone d'Oro per la scultura alla XLIV Esposizione Internazionale d'arte di Venezia nel 1990. Retrospectivamente, analizzando la metodologia e le tecniche impiegate dai Becher, con questo studio si cerca di legittimare la decisione della giuria internazionale che ha premiato i fotografi per la straordinaria plasticità della loro opera fotografica. Ciò dimostra che un'immagine non può mai essere considerata semplicemente come tale, ma può rappresentare un'esperienza multilivello in grado di trascendere il mezzo attraverso il quale è stata creata. Questo studio invita, inoltre, a riflettere sulla validità della distinzione tra differenti media e idiomi artistici, aprendo nuove prospettive che sfidano le convenzioni e ampliano la comprensione dell'arte contemporanea.

Nel primo capitolo, si è delineato lo stato dell'arte della fotografia a partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso. In particolare, ci si è soffermati sulle sfide che la fotografia ha dovuto affrontare per essere accettata all'interno di quella che può essere considerata la "cattedrale delle arti maggiori". La fotografia, essendo innanzitutto una

novità tecnologica, ha incontrato una diffusa diffidenza da parte di coloro che la percepivano esclusivamente come un mezzo tecnico per documentare la realtà. Tale scetticismo ha costituito una barriera all'integrazione della fotografia nel contesto artistico dominato da altre forme d'espressione, seppur abbia individuato nella scultura e nell'architettura i suoi soggetti iniziali. In questo contesto, Bernd e Hilla Becher vengono presentati come figure chiave della nuova oggettività tedesca, che seguono e rinnovano la tradizione fotografica iniziata negli anni Venti e Trenta, tra documentazione e artisticità. Il loro lavoro si è distinto per l'approccio innovativo e la capacità di trasformare soggetti apparentemente comuni in opere d'arte significative.

Il secondo capitolo costituisce le fondamenta per un'analisi del contesto politico e culturale della regione della Ruhr. Si concentra in particolar modo sul periodo caratterizzato da una marcata deindustrializzazione di quella zona. Successivamente, ci si sposta verso un approfondimento biografico della vita di Bernd e Hilla Becher, esaminando non solo gli eventi cruciali della loro carriera artistica, ma anche gli episodi significativi delle loro vite personali prima del 1959, l'anno del loro incontro. L'essere una coppia sia nella sfera privata che in quella lavorativa ha offerto uno spunto di riflessione sul tema dell'autorialità, sui ruoli e sui compiti di ciascun individuo, portando naturalmente ad esplorare anche i dissensi che possono emergere in un lavoro a due.

Il terzo e ultimo capitolo costituisce la parte centrale del lavoro. Si concentra sulla metodologia dei Becher analizzando la loro pratica fotografica in relazione al medium scultoreo. Dall'origine dell'espressione "sculture anonime", da loro stessi coniata, si passa alla tipologizzazione e all'uso della griglia come modalità organizzativa e rappresentativa, fino ad arrivare all'oggettività che la coppia adotta nel ritrarre soggetti oggi considerati come reliquie di una cultura estinta. Questa analisi ha reso evidente come il confronto con la scultura risulti come un'evoluzione naturale della loro pratica artistica.

Infine, la tesi propone una nuova interpretazione della prassi dei Becher attraverso la pratica del reenactment, inteso come processo di rimediazione. Questo approccio considera l'atto del camminare non solo nella sua dimensione estetica e performativa, ma anche come processo di esplorazione fisica che si trasforma in mezzo di scoperta e comprensione più profonda del mondo circostante.

La ricerca del materiale è stata articolata in due fasi distinte. La prima fase si è svolta nelle sedi principali di Venezia, presso la Biblioteca Iuav e la Biblioteca di Area Umanistica (BAUM), dove sono state esaminate fonti primarie e secondarie. Successivamente, la ricerca è stata condotta soprattutto all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), che custodisce il patrimonio documentale della Biennale di Venezia. In particolare, sono stati esaminati i documenti relativi alla XLIV Esposizione Universale d'Arte, con un'attenzione speciale ai materiali riguardanti la partecipazione dei coniugi Becher alla mostra. La seconda fase della ricerca si è svolta presso le biblioteche di Torino, tra cui la Biblioteca del Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo (DAMS) di Palazzo Nuovo e la Biblioteca Civica Centrale.

In appendice, come testimonianze dirette e dunque fonti primarie per la ricerca, sono state incluse interviste a personalità che hanno vissuto a stretto contatto con Bernd e Hilla Becher negli anni centrali della loro attività. Gli intervistati, tra cui Antonio Homem, attuale direttore della Galleria Sonnabend di New York, Catherine Millet, direttrice editoriale e fondatrice della rivista d'arte contemporanea "Artpress" e membro della giuria internazionale della Biennale Arte del 1990, e l'artista fotografo Thomas Ruff, ex-studente di Bernd Becher all'Accademica di Belle Arti di Düsseldorf, hanno fornito contributi essenziali per ricostruire la storia della partecipazione della coppia alla mostra veneziana.

Per contingenze organizzative e logistiche non è stato possibile raggiungere alcuni obiettivi che ci si era inizialmente prefissati. Non è stato, per esempio, possibile consultare il materiale, perlopiù costituito da articoli, della Biblioteca Carandente di Spoleto. E non si sono potuti neppure visionare i documenti custoditi nell'archivio dei Becher, gestito da Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn di Colonia. La direttrice, Gabriele Conrath-Scholl, ha comunicato che il lascito di Bernd e Hilla Becher non è stato completamente valutato e che dunque non è ancora possibile consultarlo.

Si è inoltre tentato di raggiungere altre figure chiave per lo studio del lavoro dei Becher, tra cui Mark Rosenthal e Rudi Fuchs, membri della giuria internazionale del 1990 e il figlio Max Becher, ma non è stato possibile.

In definitiva, la presente tesi costituisce uno studio accurato che invita alla riflessione sul lavoro dei Becher nel presente e apre a rivalutazioni, nuove interpretazioni e ulteriori approfondimenti futuri.

I. LO STATUTO DELLA FOTOGRAFIA DALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

I.I. La fotografia concettuale e l'associazione dei Becher all'Arte Concettuale del primo periodo

All'interno della cattedrale delle arti maggiori riecheggiava fra le mura spesse delle navate un silente monito, contenuto nelle *Pietre di Venezia*: “Una fotografia non è un'opera d'arte, benché richieda un'indubbia competenza della manipolazione della carta, degli acidi e un meticoloso calcolo del tempo”¹. Si aggiungeva che: “Ogni arte è grande, buona e bella solo nella misura in cui sia caratterizzata dal lavoro dell'uomo nel suo senso più alto e creativo”².

Seppur Ruskin fosse trasportato dalle rivendicazioni sociali della sua epoca, per le quali venne esaltato il concetto di arte come un lavoro umano disciplinato dal progetto dell'uomo, durante il XX secolo e prima, questa opinione continuava a rimanere latente nelle menti di alcuni artisti e critici d'arte. Lo scetticismo generale nei confronti della fotografia come forma d'arte aleggiava attorno a coloro che credevano che questa fosse esclusivamente un mezzo tecnico per registrare la realtà e non possedeva la stessa dimensione soggettiva e creativa delle tradizionali arti considerate maggiori - come la pittura. La contraddittorietà di queste prime affermazioni riguardo questo *medium* venne accesa dalla domanda che si pose Nikolaus Pevsner: “Come potrebbe essere meglio definita l'attività del fotografo se non chiamandola lavoro disciplinato da un progetto? Che Ruskin fosse accecato da possibili qualità estetiche della fotografia risultava sicuramente palese dalla sua insofferenza generale verso qualsiasi cosa dipendesse dalle macchine”³.

Per la sua naturale componente tecnica, in quanto scoperta tecnologica, e per altri aspetti legati a questo *medium*, la fotografia ha dovuto combattere per conquistare il suo posto nella cattedrale delle arti. In primis, come già specificato, alcuni critici d'arte ritenevano

¹ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Vol. III, 1853.

² *Ibid.*

³ N. Pevsner, in H. Gernsheim, *Messa a fuoco di architettura e scultura: un modo originale di intendere la fotografia*, Torino, Allemandi, pp. 47-48.

che essa fosse una registrazione meccanica e oggettiva della realtà, l'acquisizione istantanea di ciò che si trovava davanti l'obiettivo della macchina fotografica senza mediazione della creatività e della soggettività tipica delle altre forme d'arte. Basata sull'obiettività del suo meccanismo, altri ribadivano la limitazione delle sue capacità di trasmettere stati mentali ed emotivi dell'artista. L'assenza di una "mano dell'artista" fu un altro elemento che concorse alla difficoltà di accettazione della fotografia. L'abilità tecnica e l'espressione artistica nelle altre arti visive tradizionali era misurata attraverso le capacità manuali dell'artista⁴. Da questo ne deriva una conseguente mancanza di originalità dell'opera d'arte fotografica finale, in quanto riproduzione di ciò che già esisteva nella realtà circostante.

Durante la seconda metà del Novecento, tra questi focolai del dissenso, alcune voci si levarono per mettere in questione il ruolo assunto dalla fotografia nei confronti delle varie esperienze artistiche di quegli anni, tra cui la *Body art*, la *Narrative Art* e l'Arte Concettuale. In particolare, la riflessione verteva attorno all'importanza del *medium* nel processo di creazione artistica e fino a che punto la sua presenza era determinante o accessoria per la stessa esistenza delle ricerche citate. Daniela Palazzoli espresse l'utilizzo del *medium* nel campo del concettuale nei seguenti termini:

Le modalità di apparizione dell'immagine debbono essere quanto più vili possibili affinché non offuschino l'atteggiamento mentale di cui sono una registrazione che solo conta. Come si vede, dunque, questo tipo di fotografia non differisce affatto dall'atteggiamento aristocratico dei pittori romantici che consideravano la fotografia un sottoprodotto dell'immagine⁵.

Nel suo saggio, Claudio Marra rispose:

Una posizione piena di acredine, quella della Palazzoli, per altro condivisa da diversi critici in quegli anni, evidentemente condizionata da una serie di pregiudizi derivanti

⁴ «L'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. Superficie, volume, densità, peso non sono fenomeni ottici. L'uomo li riconosce innanzitutto tra le dita, sul palmo della mano. Lo spazio non si misura con lo sguardo, ma con la mano e il passo». E ancora «Io non separo la mano né dal corpo né dalla mente. Tra la mente e la mano, però, le relazioni non sono quelle, semplici, che intercorrono tra un padrone ubbidito e un docile servitore. La mente fa la mano, la mano fa la mente. Il gesto che non crea, il gesto senza domani provoca e definisce lo stato di coscienza. Il gesto che crea esercita una azione continua sulla vita interiore. La mano sottrae l'atto di toccare alla sua passività ricettiva, lo organizza per l'esperienza e per l'azione. Insegna all'uomo a dominare l'estensione, il peso, la densità, il numero. Nel creare un universo inedito lascia ovunque la propria impronta. Si misura con la materia che sottopone a metamorfosi, con la forma che trasfigura. Educatrice dell'uomo, lo moltiplica nello spazio e nel tempo». H. Focillon, *Elogio della mano*, in *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 110 e 130.

⁵ D. Palazzoli, *I fotopittori*, in "Bolaffi Arte", 1976, n.60, p. 50.

da un lato da un'incomprensione profonda delle esperienze in questione e dall'altro da un'idea di fotografia inguaribilmente legata alla prospettiva della pittoricità⁶.

Si dovettero aspettare gli anni Settanta per la maturazione di un'identità extra pittorica per la fotografia. Quest'ultima non avrebbe più dovuto cercare di emulare la pittura per essere ampiamente accolta dalla critica, ma fu l'arte stessa ad allargare i propri confini, comprendendo al suo interno il *medium*. Utilizzando le parole di Marra:

In verità ciò che accade in questo decennio non è certo l'omologazione forzata di un settore all'altro, fenomeno eventualmente deprecabile quanto lo era stato in passato la pittoricizzazione della fotografia, bensì la costituzione di un complessivo territorio culturale nel quale si evidenziano precise e articolate affinità elettive⁷.

Accanto a posizioni così radicali, altri storici dell'arte hanno contribuito, invece, ad analizzare l'impatto della fotografia all'interno del mondo dell'arte, sollevando nuovi interrogativi, allargando i confini della critica e mettendo in luce le relazioni tra opera d'arte, percezione e interpretazione⁸. Nel corso del tempo, quindi, il giudizio sulla fotografia come *medium* d'arte ha attraversato diverse fasi importanti, che hanno contribuito alla sua trasformazione e alla sua legittimazione come forma d'arte autonoma.

Nonostante ciò, fu proprio a partire dai primi anni Sessanta che la fotografia attraversò una stagione di attrazione e sperimentazione da parte di artisti-fotografi. In questo periodo il mondo dell'arte stava subendo una serie di mutamenti importanti e radicali frutto delle nuove esperienze artistiche – *Pop Art* e *Arte Concettuale*. Se fino a quel momento le interazioni fra i due mezzi erano state occasionali, subito dopo i percorsi incominciarono ad intrecciarsi, sfidando i confini fra *media* diversi e contribuendo alla ridefinizione del complessivo scenario delle arti visive - ad esempio, l'artista *pop* utilizzava nelle proprie opere le immagini fotografiche, ormai “considerate oggetti fra gli oggetti, presenze ossessive, continue e più che mai coinvolgenti della civiltà contemporanea”⁹, mentre l'Arte Concettuale con la sua dematerializzazione dell'oggetto artistico aveva posto al centro delle sue riflessioni e del suo studio la fotografia, anche come forma documentaria

⁶ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012, p. 191.

⁷ *Ivi*, p. 189.

⁸ Per un approfondimento, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966; S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004; R. Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003; R. E. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.

⁹ C. Marra, *cit*, p. 165.

e di testimonianza. Nelle pagine precedenti del suo saggio, Claudio Marra spiegò come la fotografia a partire da quegli anni era stata “accettata a tavola con il padrone di casa”:

Di lì a qualche anno, infatti, sarebbe improvvisamente venuta meno quella sensazione di “combattimento” per la medesima fetta di territorio che, fino ad allora, fotografia e pittura avevano in qualche modo suggerito. Il fatto è che sarebbe proprio mancato il territorio per il quale combattere, in quanto l’immagine, nella sua tradizionale versione di manufatto bidimensionale, avrebbe presto lasciato il campo a tutta una serie di operazioni che di colpo avrebbero fatto apparire inutili le tante dispute fino a quel momento intercorse fra i due mezzi. Ma nei primi anni sessanta, nel pieno di quella che si è soliti definire cultura *pop*, per quanto già nell’aria, il cambiamento non era ancora cosa fatta. L’opera-manufatto, il quadro, per dirla chiaramente, continuava a essere il protagonista assoluto della scena. Qualcosa in effetti era però già avvenuto: la fotografia, ormai tranquillamente accettata a tavola con il padrone di casa, rivendicava implicitamente un ruolo ben più rilevante di quello, pur accettabile, nel quale pareva essere stata collocata. Questo possiamo ormai dirlo in piena sicurezza perché risultano certo insufficienti e limitate quelle letture critiche che hanno cercato di spiegare la presenza dell’immagine fotografica nell’orbita *pop* in termini di semplice prelievo oggettuale¹⁰.

Su questo aspetto si trovò in accordo anche lo storico dell’arte Walter Guadagnini, che a proposito scrisse nel suo libro sulla storia della fotografia:

Non di meno, è anche da questo atteggiamento che nasce, nel corso degli anni Sessanta, una nuova coscienza della fotografia non più intesa come disciplina a sé stante, ma come parte di un più ampio panorama culturale, che può intersecarsi con altri linguaggi, che può e deve riflettere sul proprio statuto e sul suo ruolo all’interno della società delle comunicazioni e dei consumi di massa. All’interno, anche, di un modo dell’arte che fa dell’indifferenza nei confronti delle tecniche, del loro attraversamento, uno dei suoi capisaldi teorici e operativi. La fotografia, entrata finalmente nel consesso delle cosiddette arti maggiori, è paradossalmente costretta a rimettere in discussione quel principio di artisticità per il quale ha lottato per oltre un secolo. Non a caso, d’altra parte, sono questi gli anni dell’ulteriore diffusione della pratica fotografica di massa¹¹.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, perciò, venne inaugurata una stagione artistica di ricerca di nuovi metodi, ma soprattutto nuovi campi di azione e di sperimentazione di alcuni atteggiamenti che portarono alla dilatazione della nozione stessa di arte, mettendo in luce l’efficacia della fotografia¹². Quegli anni furono determinati da scosse cruciali da parte del sistema dell’arte, che assistette al dissenso degli artisti verso la mercificazione del prodotto dell’arte. Per sottrarsi alle logiche cristallizzate e imperanti del mercato, essi

¹⁰ *Ivi*, p. 164.

¹¹ W. Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2010, pp. 257-258.

¹² J. F. Chevrier, J. Lingwood, Introduzione, in *Un’altra obbiettività*, cat. (Parigi, Centre national des Arts plastiques, 14 marzo – 30 aprile 1989 ; Prato, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, 24 giugno – 31 agosto 1989) a cura di J-F. Chevrier e J. Lingwood, Milano, Idea Books, 1989, pp. 9-38, qui p. 16.

intrapresero una strada verso la dematerializzazione¹³ dell'opera fisica con conseguente espansione del piano mentale. Nel suo saggio *Conceptual Art* Ursula Meyer delineò una chiara definizione di Arte Concettuale inquadrandone le caratteristiche e le attitudini:

Conceptual Art makes the ideational premise of the work known, a decided contrast to other contemporary art, which is not concerned with defining the intention of the work, attending (almost) exclusively to its *appearance*. The IDEA of the work, which only the artist could reveal, remains hidden, thus becoming everybody's guessing game and/or responsibility. Under these circumstances there is, indeed, a need for critical interpretation. It gives the gamut of art and art-objects some semblance of coherence and stability, some measure of "objective evaluation," although this process is arbitrary in terms of the artist's intentions. Attending to the critical function itself is the nature of Conceptual Art. There is no further need for critical interpretation of idea and intention already clearly stated¹⁴.

Gli artisti di questo periodo, definiti come "concettuali", spostarono l'attenzione verso l'immateriale, verso il concetto nel senso più liquido del termine. Questo venne identificato da Chevrier come l'idea, lo studio, l'atteggiamento dell'artista, in sintesi il processo creativo che sistematicamente si opponeva all'opera d'arte come prodotto finito¹⁵. Se precedentemente si tendeva a giudicare la qualità di un prodotto d'arte visiva secondo la sua estetica formale, con l'Arte Concettuale si è potuto assistere ad un totale rovesciamento d'atteggiamento, facendo propendere l'ago della bilancia verso l'idea. Il senso dell'arte non risiede più nel piano fisico e tangibile degli oggetti, ma nel senso platonico di idea, ovvero nella concezione che l'artista ha dell'arte, alla quale gli oggetti sono subordinati. Sol LeWitt, artista statunitense legato all'esperienza del concettuale, a riguardo scrive nel 1967 sulle pagine di *Artforum*:

I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. * When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless¹⁶.

Definita che cos'è Arte Concettuale e come viene intesa, non solo dalla critica, ma anche dagli artisti cui ne prendono parte, non resta che domandarsi quale fosse il ruolo ricavato dalla macchina fotografica e capire il motivo per cui gli artisti concettuali si interessarono

¹³ L. R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries.../edited and annotated by Lucy R. Lippard*, Londra, Vista, 1973.

¹⁴ U. Meyer, *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, pp. VIII-IX.

¹⁵ J. F. Chevrier, *cit.*, p. 9.

¹⁶ S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", New York, vol. 5, no. 10, Summer 1967, p. 80.

ad utilizzarla come *medium*. Nel corso del XX secolo la nozione di “documentario” ha vissuto un costante rinnovamento, tanto da definire le pratiche di molti artisti. Per rispondere alla prima domanda, alla fine degli anni Sessanta la fotografia – così come per il testo – fu l’elemento più adatto e centrale nella lotta contro le seduzioni della tela e il feticismo dell’opera d’arte per agire contro il culto dell’immagine.¹⁷ Estendendo ulteriormente la prospettiva, Michel Poivert scrisse:

“A partire dagli anni Sessanta la fotografia diventa alleata delle avanguardie che ne fanno uno strumento di decostruzione degli stereotipi della cultura e, da questo punto di vista, essa rientra pienamente in una tradizione della critica della modernità”¹⁸.

Inoltre, in questo clima di eliminazione dell’oggetto d’arte, gli anni Sessanta furono caratterizzati da esperienze come la *body art*, la *performance art*, la *land art*, sperimentazioni artistiche costituite da un evento unico, irripetibile e partecipativo, in cui l’opera d’arte apparve etichettata con il genere dell’atteggiamento o dell’azione. La macchina fotografica – intesa come strumento – riusciva ad inibire il loro carattere effimero producendo quelli che potrebbero essere definiti come “resti performativi”. Essi non erano nient’altro che la “prova” tangibile di quello che era accaduto e, oltre che godere di un’importanza storiografica per l’arte contemporanea – hanno perciò valore di documento – ne estendevano la limitata durata di tempo e la ristretta presenza di pubblico. Per non cadere all’interno di una banalizzazione di fatto, bisogna considerare che la fotografia come archivio ha sicuramente goduto di notevole interesse in quel periodo, ma lo studio non va ricondotto esclusivamente a questa caratteristica del *medium*. Walter Guadagnini ne ha allargato la definizione scrivendo a proposito:

In particolare quest’ultima definizione aiuta a comprendere l’atteggiamento di molti artisti nei confronti della fotografia e di conseguenza le modalità del suo utilizzo: l’immagine fotografica non solo rende visibile l’azione in sé, ma la inserisce all’interno di un processo temporale che, a sua volta, esplicita i meccanismi di pensiero, le ragioni che hanno portato a compiere quella determinata azione, svelandone il senso. Allo stesso tempo, questo implica la necessità di una elaborazione concettuale sulla natura del linguaggio artistico, e non solo del linguaggio fotografico, e sulla sua funzione sociale¹⁹.

¹⁷ O. Lugon, *L’estetica del documento*, in A. Gunthert, M. Poivert, *Storia della fotografia: dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008, p. 411.

¹⁸ M. Poivert, *Un’arte automatica*, in A. Gunthert, M. Poivert, *cit.*, p. 530.

¹⁹ W. Guadagnini, *cit.*, p. 262.

Non solo si vuole delegare alla fotografia il dovere di veicolare la testimonianza delle loro *performances*, ma gli artisti offrono queste immagini all'interno di composizioni pensate come opere autonome, come tappe supplementari di un processo creativo che si manifesta attraverso diversi mezzi. Cosicché la fotografia diviene ancora una volta strumento essenziale di documentazione e di memoria.

La macchina fotografica non costituiva più soltanto uno strumento accessorio o un succedaneo degli strumenti grafici tradizionali; essa era diventata un nuovo organo di percezione. Benjamin riassume così l'efficacia della fotografia: «Solo la fotografia può informarci sul carattere inconscio della vista, così come la psicoanalisi ci informa sul carattere inconscio delle pulsioni». Benjamin parla dei meriti della registrazione fotografica nel campo dei fenomeni inaccessibili all'occhio umano. Gli esempi da lui scelti (il movimento in atto, la struttura dei micro-organismi) illustrano lo stesso processo di frammentazione analitica mediante interruzione o separazione. Ma questo stesso procedimento è valido al di fuori del campo specifico degli studi scientifici e sperimentali, in quello, più comune, dell'esperienza e, in particolare, nel campo della percezione urbana²⁰.

Questo plusvalore acquisito all'epoca dell'arte concettuale, ovvero la capacità dell'immagine fotografica di godere di un'intellettualizzazione delle esperienze creatrici, le attribuisce uno statuto rinnovato a partire dagli anni Settanta²¹.

Catalogazioni, archiviazioni, approcci sociologici, maschere, svelamenti, travestimenti, narrazioni, teatralizzazioni: la fotografia entra definitivamente in un modo fatto di riflessioni sui codici, di ambiguità, di confini indecifrabili tra realtà e finzione, tra testimonianza e invenzione, di messe in scena, in una definitiva perdita di innocenza, che apre però la strada a ipotesi operative sino ad ora solo parzialmente percorse, e che determineranno alcuni dei corsi maggiori della fotografia negli anni Ottanta e Novanta²².

Dopo aver contestualizzato il particolare momento storico degli anni Sessanta e dopo aver preso in considerazione gli atteggiamenti degli artisti riguardo la fotografia come *medium*, includendo le cause e gli interrogativi sollevati in quel periodo, non resta che cercare di trovare una definizione a quella che viene definita dalla critica contemporanea come Fotografia Concettuale. A tal proposito, Walter Guadagnini nel suo saggio sulla storia

²⁰ J. F. Chevrier, *cit.*, p. 13.

²¹ "A caratterizzare la corrente denominata "post-modernista" è ormai il ricorso alla fotografia non come mezzo specifico e artistico, bensì in qualità di strumento di riflessione sulla rappresentazione stessa. Del resto, la fotografia conta su oltre un secolo di 'legittimità critica' e su tutte le strategie volte a contraddire l'autorità delle belle arti. Divenuta raffigurazione simbolica della nuova potenza dei media, agisce e può essere utilizzata di per sé, ossia per ciò che è diventata nella tradizione di un'arte critica. La fotografia viene allora scelta per questa capacità di giocare sul linguaggio e sulle citazioni di opere d'arte attraverso la riproduzione, sui meccanismi della manipolazione del significato, della parodia e dell'ironia per lanciarsi in una critica generale alla modernità" M. Poivert, *cit.*, pp. 563-564.

²² W. Guadagnini, *cit.*, p. 270.

della fotografia è riuscito a trovare le parole giuste che includessero non solo la fortuna documentaria del mezzo, ma anche le germinali questioni sullo statuto dell'immagine, che hanno prodotto interesse verso i successivi sviluppi sulle teorie dell'immagine:

Si apre alla metà degli anni Sessanta la stagione della cosiddetta fotografia concettuale, termine che riunisce le diverse esperienze artistiche che utilizzano il mezzo in chiave di registrazione degli eventi o come momento di riflessione sulla natura dell'immagine, sui suoi statuti linguistici e sociali. È una stagione importante, che si protrae sin dentro i primi anni Settanta e che porta alla luce una serie di questioni relative alla natura e all'uso del mezzo che, a partire da questo momento, non potranno più essere ignorate, anche da parte di chi continuerà a farne un utilizzo più legato alla tradizione²³.

Tuttavia, ciò non sarebbe stato possibile senza il sostegno di alcune delle più importanti istituzioni nel mondo dell'arte, che hanno favorito lo sviluppo di queste nuove ricerche estetiche negli anni Sessanta. In particolare, due eventi chiave sono stati consolidanti di questo processo: la nomina di John Szarkowski come direttore del dipartimento fotografico del Museum of Modern Art di New York nel 1962 e la quinta edizione di *Documenta* tenuta a Kassel nel 1972.

John Szarkowski (1925-2007) è stato un famoso curatore d'arte e fotografo statunitense. Dal 1962 al 1991 ricevette la carica di direttore del settore fotografia del MoMA di New York, succedendo l'ormai ex-direttore Edward Steichen. A partire dagli anni Sessanta, la sua carriera e la sua ricerca hanno avuto un forte impatto sulla fotografia contemporanea, in particolare, grazie ad un fitto programma di mostre²⁴ e alle sue rispettive pubblicazioni²⁵, egli ha contribuito a definire la fotografia come forma d'arte. Su questa figura Walter Guadagnini si è espresso in maniera decisamente positiva scrivendo:

Nuovo direttore del dipartimento fotografico del MoMA, John Szarkowski, che nel 1962 prende il posto di Edward Steichen. Fotografo di formazione, appassionato cultore della fotografia di paesaggio del XIX secolo, fautore di una lettura formale dell'opera che attraversa stili e poetiche, Szarkowski impone nel giro di pochi anni

²³ Ivi, p. 260.

²⁴ “*Five Unrelated Photographers*” (MoMA, 28 maggio – 21 luglio 1963); <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3441> [ultimo accesso 01/09/2023]; “*The Photographer's Eye*” (MoMA, 27 maggio – 23 agosto 1964); <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2567> [ultimo accesso 01/09/2023]; “*New Documents*” (MoMA, 28 febbraio – 7 maggio 1967); <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487> [ultimo accesso 01/09/2023]; “*Mirrors and Windows: American Photography since 1960*” (MoMA, 26 luglio – 2 ottobre 1978); <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2347> [ultimo accesso 01/09/2023].

²⁵ J. Szarkowski, *The photographer's eye*, The Museum of Modern Art, New York 1966; J. Szarkowski, *Looking at photographs: 100 pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York 1973; *Photography until now*, cat. (New York, Museum of Modern Art, 18 febbraio – 29 maggio 1990) a cura di J. Szarkowski, New York, The Museum of Modern Art, 1989.

la propria visione attraverso mostre quali “Five Unrelated Photographers (“Cinque fotografi senza legami”) del 1962, “The photographer’s Eye” (“l’occhio del fotografo”) del 1964 (il catalogo della quale verrà pubblicato due anni dopo) e “New Documents” (“Nuovi Documenti”) del 1967, che si pongono come ineludibili punti di riferimento teorico di questi anni e segnano che le prime tappe di quel processo di prevalenza dell’esposizione della fotografia rispetto alla sua pubblicazione, che si concluderà nel decennio successivo²⁶.

Non saranno invece della stessa opinione altre personalità del mondo dell’arte come Oliver Lugon che scrisse:

Più di ogni altro, quest’ultimo riuscirà a imporre l’estetica documentaria come dottrina dominante dell’arte fotografica, a partire da un formalismo paradossale. Da un lato, le opere che privilegia, quelle di Atget, Sander o Evans, si distinguono per la rinuncia a ogni leziosità estetica, l’accettazione dei fatti descritti in maniera semplice e precisa. Dall’altro, le immagini che derivano da questa minuziosa descrizione del mondo, lungi dal fornire una conoscenza del mondo, sono invece svuotate, secondo la sua interpretazione da ogni contenuto patrimoniale, sociale, politico o psicologico per essere esaltate come pure ricerche d’estetica fotografica. Si tratta, insomma, di una celebrazione rigidamente formalista di un presunto superamento del formalismo.²⁷

E aggiunse:

I “nuovi documenti” promossi da Szarkowski si rivelano dunque, secondo una stretta definizione del termine, “falsi documenti”, come afferma lui stesso a proposito di Lee Friedlander. Il loro valore di testimonianza resta secondario rispetto all’impatto visivo dell’immagine e i criteri delle belle arti moderne restano, invece, onnipotenti: autoreferenzialità, celebrazione delle specificità del mezzo, primato dell’originalità. Salvaguardando l’ordine estetico moderno, Szarkowski si ritrova presto superato a sinistra. Da un lato, si mostra poco sensibile a una pratica più direttamente impegnata, più interessata a un’effettiva efficacia dei documenti visivi. D’altro lato, non prende affatto in considerazione il fatto che, in quegli stessi anni segnati dall’instabilità concettuale, il mondo dell’arte stesso si sita impadronendo di una forma di registrazione documentaria infinitamente più radicale nel suo rifiuto del formalismo e nell’accettazione di un perfetto “candore” espressivo²⁸.

Anche durante la conversazione²⁹ avuta con l’attuale direttore della Galleria Sonnabend di New York, Antonio Homem, è stata ricordata la figura di John Szarkowski nel suo mandato di curatore del settore fotografia del MoMA. Riferendosi alla mostra “*Mirrors and Windows: American Photography since 1960*”, Homem raccontava di un momento fertile per la fotografia, che iniziava ad entrare all’interno delle gallerie d’arte. In quegli anni, però, c’era ancora un divario da dover colmare: la fotografia fatta dai fotografi e la

²⁶ W. Guadagnini, *cit.*, pp. 245-246.

²⁷ O. Lugon, *cit.*, p. 408.

²⁸ *Ivi*, p. 411.

²⁹ Appendice, intervista a Antonio Homem.

fotografia fatta dagli artisti. Secondo il direttore della Sonnabend, Szarkowski di quest'ultima non aveva alcuna comprensione, difatti, la mostra del 1978 presentava ottime opere di fotografi, ma gli artisti scelti che lavoravano con la fotografia non erano di notevole interesse storico artistico.

La consacrazione della fotografia avvenne, come già citato, all'interno di una tra le più importanti manifestazioni europee di arte contemporanea, ovvero *Documenta*. La quinta edizione di *Documenta* differì da quelle precedenti per i grandi cambiamenti che avvennero, *in primis* per la sostituzione come direttore artistico di Arnold Bode con Harald Szeemann. Le innovative capacità curatoriali di quest'ultimo e il suo particolare modo di intendere la curatela hanno avuto un grande impatto su quella edizione. Stefania Zuliani scrisse a proposito: "Un'edizione entrata nella storia per la quale il curatore aveva ideato un progetto espositivo in cui l'attenzione per la specificità dei linguaggi dell'arte incrociava l'interesse per le immagini quotidiane e popolari"³⁰. Le sezioni dell'iperrealismo della "*West Coast*" e la sezione delle "*Individuelle Mythologien*" comprendevano opere di vari generi, come foto-documento e *performances*.³¹ Per la prima volta la fotografia guadagnò un ruolo centrale nel panorama artistico e assunse un ruolo centrale nella sua definizione, Walter Guadagnini la ricordò così:

Sulla scorta di queste prime prove, nel giro di pochissimi anni un'intera generazione di artisti elabora una visione della fotografia che trova spazio, oltre che nelle mostre già citate, in numerose altre occasioni espositive, e trova la sua consacrazione dell'edizione del 1972 di "documenta" a Kassel, dove per la prima volta la fotografia assume un ruolo centrale nella definizione del clima artistico del momento. Si tratta di un modo di approcciare la fotografia che attraversa gli stili e le poetiche, che accomuna artisti diversi, in una concezione dell'opera che vede di volta in volta prevalere l'aspetto informativo o quello autoriflessivo, come del resto avviene in una parte rilevante dell'intero panorama artistico a cavallo tra i decenni Sessanta e Settanta³².

A questa edizione di *Documenta* parteciparono artisti di grosso calibro, tra i quali Vito Acconci, Giovanni Anselmo, John Baldessari, Georg Baselitz, Bernd e Hilla Becher, Joseph Beuys, Piero Paolo Calzolari, Jan Dibbets, Walter De Maria, Hamish Fulton, Hans Haacke, Jasper Johns, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman,

³⁰ S. Zuliani, *Harald Szeemann, l'irrealizzabile*, in "Antinomie", 2022; <https://antinomie.it/index.php/2022/01/04/harald-szeemann-lirrealizzabile/> [ultimo accesso 04/09/2023].

³¹ *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute : Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz*, Kassel, Verlag Documenta, 1972.

³² W. Guadagnini, *cit.*, p. 264.

Dennis Openheim, Edward Ruscha e molti altri ancora. Essi rappresentarono una generazione di artisti non solo afferenti al campo del concettuale, ma che seppero utilizzare la fotografia come linguaggio e come tecnica tra le altre, come parte di uno sforzo più ampio di riformulare i canoni linguistici dell'opera d'arte.

Alcuni di questi nomi comparvero, successivamente, all'intero di un articolo di Nancy Foote pubblicato sulla rivista *Artforum* nel 1976 sotto l'etichetta di "anti-fotografi"³³. La critica americana chiarisce lo statuto della fotografia come *medium* nel mondo dell'arte, soprattutto in relazione alla sfera concettuale. Il rapporto giocato tra questi due elementi può essere definito paradossale, il ruolo della fotografia sembra essere stato sempre messo in discussione per le caratteristiche proprie del mezzo, mentre quello dell'arte concettuale non ha mai subito tali aggressioni, nonostante la condizione di esistenza, o quanto meno di esposizione, di gran parte di questa transiti inevitabilmente attraverso la sua rappresentazione iconica. La Foote si trova d'accordo con quanto detto finora, la prima funzione della fotografia è senza dubbio la documentazione, ma sarebbe riduttivo assumerlo come conclusione. Per lei la fotografia ha offerto alcune qualità e possibilità specifiche che hanno fatto molto per informare e incanalare le strategie artistiche e per alimentare lo sviluppo dell'arte orientata alle idee. Nonostante la sua dipendenza dalla fotografia, l'arte concettuale mostra una scarsa autocoscienza fotografica e i suoi artisti considerano irrilevante il fatto di scattare o meno le proprie fotografie. Tuttavia, essi sposando la fotografia per scopi di registrazione, hanno iniziato a estendere il suo potenziale ideologico, ovvero la sua capacità unica di raccogliere, conservare e presentare informazioni extra-fotografiche. Sebbene le fotografie nascano con l'intento di preservare e documentare, nel momento in cui l'atto performativo cessa di esistere, esse guadagnano di diritto la condizione di testimoni oculari, diventando, in un certo senso, l'arte stessa. Riassumono in sé struttura fisica e concettuale dell'evento rappresentato. È interessante l'associazione al concetto Duchampiano di *ready-made*: la fotografia permette di associare a luoghi o oggetti intrasportabili lo statuto di opera d'arte per una successiva artificiazione mediante giustapposizione, presentazione di gruppo o pubblicazione in serie – una strategia strutturale che diversifica la fotografia tradizionale con quella concettuale. In questa prospettiva, il carattere visivo sovrasta la durata temporale, quest'ultima viene

³³ N. Foote, *The Anti-Photographers*, in "Artforum", settembre 1976.

sospesa nelle immagini scelte e isolate con cura dall'artista-fotografo. Oltre che eliminare la durata del processo, la fotografia può anche dilatare le distanze, permettendo di mettere in relazione situazioni o eventi isolati che traggono la loro forza concettuale dalla giustapposizione e dal confronto. A conclusione dell'articolo Nancy Foote ha rimarcato il ruolo della fotografia in questi stili artistici effimeri, che non vantava esclusivamente il merito di archiviazione, ma che si era estesa entrando in dialogo con le idee artistiche in modi che si rafforzarono reciprocamente. Michel Poivert, nel suo saggio, ha commentato l'articolo sopracitato scrivendo:

Questi artisti, definiti “anti-fotografi” dalla critica americana Nancy Foote sulla rivista “Artforum” nel 1976 (Robert Smithson, Vito Acconci, Hamish Fulton, Bernd e Hilla Becher, John Baldessari, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Dennis Openheim, Walter De Maria, Lewis Baltz, Edward Ruscha), attribuiscono una funzione testimoniale e documentaria alla fotografia. Tuttavia, tale funzione viene modificata nel corso del tempo e l'analisi estetica e storica considera queste immagini da un punto di vista più dettagliato: il loro carattere d'archivio non è incompatibile con l'esigenza delle messe in scena e di una realizzazione veramente meditata all'interno di progetti artistici. La fotografia è funzionale, ma è anche esperienza di rappresentazione e offre, anche agli artisti più refrattari alla concezione modernista dell'opera d'arte autonoma, la possibilità di un'iconografia che continua ad attribuire all'atto creatore la forza dell'*hic et nunc*. Per di più, molte immagini di performance sono anzitutto giocate e destinate nella loro teatralità stessa a mimare l'azione.³⁴

Secondo Angela Madesani, il concetto di “anti-fotografi” espresso da Nancy Foote trova fondamento nelle parole di Seith Siegelaub³⁵ e identifica coloro che utilizzano la fotografia per un uso esclusivamente documentario.³⁶

Tra i nomi presi in considerazione sotto l'etichetta di “anti-fotografi” da Nancy Foote vi è anche una coppia di fotografi tedeschi che a lungo è stata associata all'esperienza concettuale, Bernd e Hilla Becher. La loro ricerca tipologica è stata subito stimolo d'attrazione per gli artisti della *Minimal Art* e dell'Arte Concettuale per il loro rigore tipologico e per l'attenzione a preservare attraverso documenti una ripetizione formale d'architetture industriali, un repertorio di forme pure al contempo diverse e invariate a sé stesse. Nella letteratura critica contemporanea si tende ad evidenziare come questa prima

³⁴ M. Poivert, *cit.*, pp.560-561.

³⁵ «When art does not any longer depend upon its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. It becomes “PRIMARY” information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) “SECONDARY” information. When information is PRIMARY, the catalogue can become the exhibition». Ed. S. Siegelaub (New York: George Wittenborn, Inc., 1969), in U. Meyer, *cit.*, p. XIV.

³⁶ A. Madesani, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2005, p. 233.

tendenza d'assimilazione risulti un'anomalia nel campo del Concettuale. Già nel 1989, Chevrier scriveva nel catalogo della mostra *Un'altra obiettività* che: "Bernd e Hilla Becher – che avevano iniziato nel 1957 il loro inventario tipologico – furono assimilati a questa tendenza eterogena alla quale venivano affiliati nello stesso tempo artisti estremamente diversi"³⁷, evidenziandone in qualche modo l'alterità con queste forme di sperimentazione artistica. Anche Olivier Lugon nel 2008 in *Storia della fotografia* si trovò d'accordo con Chevrier sul ritenere i Becher un'eccezione scrivendo: "Una coppia di artisti tedeschi che, promossi inizialmente all'interno della sfera dell'arte concettuale, diventano nel corso degli anni figure molto influenti per varie generazioni di fotografi negli ultimi decenni del secolo: Bernd e Hilla Becher"³⁸. Infine, Walter Guadagnini nel 2010 in *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo* presentò Ed Ruscha in contrapposizione ai Becher definendole "esperienze seminali" che si svilupparono in parallelo o in precedenza, distinguendole dalla stagione della fotografia concettuale che si apre alla metà degli anni Sessanta.

Ciononostante, se si guarda esclusivamente al dato storico, è indubbio che la fotografia dei Becher ha trovato inizialmente spazio d'esposizione e di rilievo in ambienti concettuali e minimalisti in più occasioni. Innanzitutto, la rappresentazione nel mondo del mercato dell'arte in Europa dalla Konrad Fischer Galerie dal 1970 e in America dalla Galleria Sonnabend dal 1972 è stata determinante per la loro carriera ed è durata tutta la vita. Nell'ottobre del 1967 Konrad Fischer, con l'aiuto della moglie Marries Dorothee Franke, aprì l'omonima galleria in Neubrückestrasse 12, Düsseldorf, ai confini dell'Altstadt, la città vecchia. Con la sua impronta visionaria si fece promotore di una nuova forma espressiva, egli non era più interessato all'Espressionismo Astratto, ma all'arte minimalista e concettuale. La galleria diventò, quindi, epicentro europeo del Minimalismo e dell'arte Concettuale³⁹. Due anni più tardi dalla prima personale ospitata alla galleria di Düsseldorf, nel 1972 Bernd e Hilla Becher fecero il loro ingresso in mostra alla Galleria Sonnabend di New York. Ileana Schapira Sonnabend, grande gallerista che aprì la sua sede nel 1962 a Parigi e nel 1970 a New York, oltre che a tendere i fili delle

³⁷ J. F. Chevrier, *cit.*, p. 9.

³⁸ O. Lugon, *cit.*, pp. 412-413.

³⁹ M. Milasi, *Nuvole e cristallo. La galleria Fischer rivive a Düsseldorf*, in "Artribune", 17 dicembre 2016, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/12/mostra-galleria-konrad-fischer-kunstsammlung-nordrhein-westfalen-dusseldorf/> [ultimo accesso 05/09/2023].

vicende artistiche europee e americane generando un flusso di conoscenza e contaminazione tra le correnti artistiche tra i due poli geografici, rese noto e amplificò il genere concettuale e minimale americano⁴⁰.

Inoltre, appare molto curioso dagli studi per l'ultima mostra monografica dei Becher⁴¹, che negli anni Settanta le loro tipologie di torri di raffreddamento [Fig.1] furono acquistate dal MoMA attraverso il dipartimento di Pittura e Scultura. Il motivo di questa scelta risulterebbe facilmente spiegato se si prendesse come ipotesi la mancanza di un dipartimento specializzato per la fotografia all'interno del Museum Of Modern Art, ma purtroppo non è così. Già nel 1930, un anno dopo la nascita dell'istituzione, il MoMA iniziò a collezionare fotografie e a partire dall'anno successivo, nel 1940, decise di assegnarle un proprio dipartimento. Nell'introduzione al libro *Making a Photograph*, Ansel Adams aveva reclamato il bisogno e il desiderio di un'istituzione che si dedicasse allo studio della fotografia, in quanto quelle esistenti erano inadatte. Assieme a Beaumont Newhall - dopo che il suo progetto presentato venne approvato e dopo essere stato nominato curatore dal consiglio di amministrazione - essi furono tra le menti creatrici del nuovo dipartimento di fotografia del MoMA⁴². Ritornando all'acquisto fatto negli anni Settanta da parte del MoMA delle fotografie dei Becher, il comunicato stampa della mostra del 1970 *Information* [Fig. 2], curata da Kynaston McShine, curatore associato del dipartimento di Pittura e Scultura, attesta l'acquisizione delle 30 fotografie da parte del museo. In aggiunta, il ruolo di "prova" giocato dalla fotografia in mostra viene sottolineato da un altro comunicato stampa:

Photography as evidence is prominent in The Museum of Modern Art's summer show, INFORMATION, which will be on view through September 20. Directed by Kynaston McShine, Associate Curator, Department of Painting and Sculpture, INFORMATION is an international report on the recent activity of young artists.

⁴⁰ Ileana Sonnabend. *Un ritratto Italiano*, comunicato stampa (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, Palazzo Vernier dei Leoni, 29 maggio – 2 ottobre 2011), a cura di A. Homem e P. Rylands, https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/15619/217pdf1_sonnabend-it.pdf [ultimo accesso 05/09/2023].

⁴¹ V. Heckert, *Bernd and Hilla Becher: A Lifelong Project of Uninflected Passion*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 15 luglio 2022 – 6 novembre 2022; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 17 dicembre 2022 – 2 aprile 2023), a cura di J. L. Rosenheim, New York, Metropolitan Museum of Art, 2022, pp. 12-43, qui p. 35.

⁴² D. De Luigi, *Musealizzare la fotografia*, in "Artribune", 16 dicembre 2011; <https://www.artribune.com/attualita/2011/12/musealizzare-la-fotografia/> [ultimo accesso 05/09/2023].

Many of these artists' earth works, or examples of "conceptual art", exist only in photographic form⁴³.

Anche nel comunicato stampa della mostra *Seven* organizzata nel 1973 da Pierre Apraxine, assistente curatore di Pittura e Scultura, dove sono state esposte una serie di fotografie di torri di avvolgimento scattate in Germania dai Becher, si trova conferma di quanto detto in precedenza:

"Seven", a show of work by seven contemporary artists – five Americans and two Germans – is on view now through March 20 in the Penthouse Restaurant of the Museum of Modern Art. The exhibition, organized by Pierre Apraxine, Assistant Curator of Painting and Sculpture, indicates the diversified concerns of a young generation of artists today, in a period not dominated by particular movements⁴⁴.

Infine, nel comunicato stampa della mostra monografica *Projects: Bernhard and Hilla Becher* del 1975, continua a comparire la presenza dell'organizzazione da parte del Dipartimento di Pittura e Scultura del MoMA:

Projects: Bernhard and Hilla Becher, the latest in The Museum of Modern Art's series of exhibition examining the work of younger artists, will be on view from December 12 through January 22, 1975. The Bechers have been working in Europe since 1957 photographing industrial structures such as gas holders, silos, water and cooling towers, and blast furnaces. In their work, groups of structures based on the same principle are compared through photographs to show the variety of possible functional solutions. The current exhibition, directed by Cora Rosevear, Assistant Curator in the Department of Painting and Sculpture, presents the first series completed by the Bechers in America, photographs of 40 coal tipples taken in 1974 and 1975. Each structure is presented in a perspective and frontal view⁴⁵.

Questo tipo di presentazione e classificazione all'interno di un contesto di arte Minimale e Concettuale del loro lavoro da parte di critici e accademici, oltre che provenire in parte dall'affiliazione con le due gallerie prima citate, derivava dalla natura della loro ricerca. Poiché il loro lavoro si collocava a cavallo tra diverse categorie artistiche – i Becher hanno fotografato strutture architettoniche che consideravano forme scultoree – ha spesso

⁴³ *Photography featured in MoMA summer exhibition*, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No. 691, Agosto, 1970, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326691.pdf?_ga=2.52788576.956518579.1693923403-1373823031.1677073217 [ultimo accesso 06/09/2023].

⁴⁴ *New exhibit in Museum Penthouse*, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No. 15, 1973, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332873.pdf?_ga=2.12410236.956518579.1693923403-1373823031.1677073217 [ultimo accesso 06/09/2023].

⁴⁵ *Projects: Bernhard and Hilla Becher*, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No. 103, 12 dicembre 1975, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332903.pdf?_ga=2.53356896.956518579.1693923403-1373823031.1677073217 [ultimo accesso 06/09/2023].

attirato l'attenzione dei curatori di pittura, scultura e arte contemporanea ancora prima di quelli di fotografia.⁴⁶

L'iniziale affiliazione con le esperienze del Concettuale prosegue, tuttavia, in mostre successive. Come fa giustamente notare Chevrier in *Un'altra obiettività*⁴⁷, oggi, invece, appaiono sempre più come fotografi. Nel quadro della mostra *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, organizzata dall'International Museum of Photography alla George Eastman House di Rochester a New York nel 1977 e curata da William Jenkins, erano stati presentati, a fianco di Robert Adams, come artisti concettuali. L'esposizione ha segnato un momento decisivo di svolta nella storia della fotografia americana dominata da panorami naturali trascendenti. Questi lasciarono il posto a visioni non estetizzanti di desolati paesaggi industriali e suburbi cittadini in rapida espansione che fino a quel momento non erano stati presi largamente in considerazione.⁴⁸

A metà degli anni Sessanta, le loro rappresentazioni seriali di architetture industriali e forme vernacolari iniziarono ad attirare su di loro l'attrazione e la ricezione positiva da parte degli scultori americani contemporanei come Carl Andre e Sol LeWitt. Non c'è da stupirsi se questi due artisti furono tra i primi a sentirsi coinvolti dal lavoro dei Becher e ad acquistare le loro opere, Sol LeWitt e Carl Andre si interessarono da sempre all'uso della fotografia, ma utilizzarono principalmente altri *media*⁴⁹. In particolare, fu il secondo che scrisse nel dicembre del 1972 sulle pagine di *Artforum* un articolo rilevante [Fig. 3] nel quale annunciò una diretta affinità estetica tra la fotografia dei Becher e il Minimalismo⁵⁰. Nell'articolo venne citata una dichiarazione di Hilla Becher: "The question if this is a work of art or not is not very interesting for us. Probably it is situated in between the established categories"⁵¹. L'anno successivo, sempre sulla stessa rivista, Joseph Masheck rispondeva alla domanda sviscerando i livelli entro i quali il lavoro dei Becher poteva essere considerato:

⁴⁶ V. Heckert, *cit.*, p. 35.

⁴⁷ J. F. Chevrier, *cit.*, pp. 28-29.

⁴⁸ *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, cat. (New York, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975), a cura di R. Adams, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

⁴⁹ Appendice, intervista ad Antonio Homem.

⁵⁰ J. L. Rosenheim, *Introduction*, in *Bernd & Hilla Becher*, *cit.*, p. 9.

⁵¹ C. Andre, *A note on Bernhard and Hilla Becher*, in "Artforum", no.4, dicembre 1972.

The art of the Bechers has levels of meaning and reference, but all of them are distinct and apparent. It is an art (photography) dealing with a subject matter that is itself an art (architecture), using a system of morphology and typology that is well-established in formalist art history, in terms of a recognizable attitude (Romanticism). It is concerned with rationalistic and utilitarian materials, but even on that score it shares in a specifically German tradition of “hard” or puritanical Romanticism that goes back as far as the 18th century⁵².

Nel 1978 il curatore Michael Danoff allargò i confini dell’osservazione precedente, includendo lo sguardo multiplo e variato dell’osservatore:

Much of the fascination of the Bechers’ work is that it is vital in many different ways – as social documentation, architectural history, art photography, Conceptual Art, and because of the immediacy with which the objects are depicted, one is tempted to add sculpture as well. It is the successful fusion of their numerous interests into visual communication which is unique – immediately recognizable as one of their creations – that makes the art of Bernd and Hilla Becher so special and captivating⁵³.

In quegli anni il lavoro dei Becher iniziava a comparire anche tra le pagine di articoli, saggi e contributi in cui si discuteva di Arte Concettuale, affiancandoli ad artisti di quell’esperienza artistica. Oltre che nel già citato articolo di Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, Ursula Meyer nel saggio del 1972, *Conceptual Art*⁵⁴, inserì i due fotografi all’interno di un volume che raccoglie e definisce i nuovi artisti impegnati in questo movimento – stranamente nell’introduzione non viene motivata la scelta di questa decisione. Anche Lucy Lippard, l’anno successivo, in *Six Years*⁵⁵, inseriva le opere e le mostre dei Becher nella lista di eventi ed artisti che operarono in un periodo caratterizzato dalla dematerializzazione dell’opera d’arte.

Nel 1973, le pagine della rivista d’architettura *Casabella* diedero spazio alla riflessione di Germano Celant, che seppe cogliere con lungimiranza l’ambiguità dei Becher:

Il lavoro filologico dei Becher rivela dunque le modificazioni decorative e irrazionali di prodotti superrazionali, risulta quindi estremamente “critico”, poiché porta alla luce, con un sistema di lettura prosaico e statico, la fantasia e la dinamicità dell’archeologia industriale. L’aspetto interessante del loro operare è offerto dall’uso piatto e minimale della documentazione fotografica, la cui fissità e banalità fa avvicinare il loro lavoro a quello di Flavin, LeWitt, Andre, Judd e Morris, per il loro interesse a far parlare l’entità visuale scelta, più che ad intervenire su di essa. La diversità evidentemente consiste in una scelta diversa dell’argomento, che a differenza degli artisti minimal o dei conceptual, non è astratto o filosofico, ma

⁵² J. Masheck, *Unconscious Formalism, A response to Andre’s Note on the Bechers*, in "Artforum", no. 7, marzo 1973, p. 75.

⁵³ M. Danoff, in *Photographs of Hilla and Bernhard Becher*, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Center, 1978), a cura di M. Danoff, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Minnesota, 1978, n.p.

⁵⁴ U. Meyer, *cit.*

⁵⁵ L. Lippard, *cit.*

concreto, si basa su dei dati reali ed è fondato non su un “apriori” artistico, ma sociale. Gli insiemi dei Becher risultano così “spartiti” iconografici, le cui “variazioni” sono ottenute dalle relazioni di documenti⁵⁶

I Becher furono piuttosto reticenti sul circoscrivere attraverso un’impoverita definizione il loro lavoro fotografico o forse furono semplicemente disinteressati ed esterni alle dinamiche che coinvolgevano la critica d’arte, a favore, invece, di un’attenta ricerca tipologica - che era la matrice principale del loro lavoro. Nonostante ciò, ci furono alcune occasioni in cui si espressero a riguardo in alcune interviste. Nel 1989 i Becher commentarono l’associazione del loro lavoro all’Arte Concettuale:

That had to do with the fact that we first invited to group the period of Conceptual Art we just happened to fall into this context – for better or for worse. Of course the fact that our work is systematically created also played a role here and the fact that our perspective is “cool” and gets by without the subjective expression of the artists, and the fact that the individual works have an underlying framework and are arranged in series and sequences, etc. But this relationship with the methods of Conceptual Art was somewhat exaggerated at the time. But perhaps this was also because there was no other art movement we could be assigned to⁵⁷.

Nel 2013 Thomas Weaver realizzò un’intervista con l’ormai vedova Hilla Becher in cui ripercorse la storia personale privata e pubblica dell’artista. Egli evidenziò in un passaggio come inizialmente il lavoro dei due fotografi venne assunto come “informazione” o “fatto” – dall’omonima mostra *Information* (1970), dove apparirono per la prima volta al MoMA – ma che poi venne sempre di più assimilato a qualcosa di più artistico – il Concettuale. Hilla rispose:

But these are all just names, just interpretations. When Bernd and I were first at the academy it was all about abstraction and producing abstract paintings. Even then, I remember thinking that all this abstraction was a bit too much. It was so boring. But of course, because there was so much of it around it eventually had to collapse. And it did. The next thing was conceptual art, which we preferred, but it was still just the next thing. The art world has always done this. We never saw things the same way, although we became close friends with a number of artists, like Carl Andre or Sol LeWitt, who collected our prints – sooner or later we got to meet them all – and I would cook dinners for them whenever they came to Düsseldorf. Bernd also invited Ed Ruscha to the academy to exhibit his photos of Sunset Strip. I remember them wrapped all the way around the gallery. It was beautiful⁵⁸.

⁵⁶ G. Celant, *Per una archiviazione dell’architettura industriale. Il lavoro di Hilla e Bernard Becher*, in “Casabella”, n. 378, giugno 1973, pp. 46-48, qui p. 48.

⁵⁷ Bernd e Hilla Becher, intervista con Michael Köhler, in *Künstler: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 7, ed. Detlef Bluemler and Lothar Romain (Monaco: WB Verlag, 1989), in S. Lange, *Bernd and Hilla Becher: life and work*, Londra, The MIT press, 2007 p. 191.

⁵⁸ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver*, Architectural Association School of Architecture, AA Files, 2013, No. 66 (2013), pp. 17-36, qui p. 27.

Oggi critici e studiosi della fotografia sono in parte d'accordo nel concentrarsi principalmente sul ruolo dei coniugi Becher come fotografi in quanto tali, cercando di sciogliere ogni tipo di etichetta apposta sulla loro ricerca tipologica e valorizzando, invece, il contributo dato alla fotografia. Bernd e Hilla Becher hanno consolidato in modo duraturo la fotografia nel contesto dell'arte a partire dagli anni Sessanta e l'hanno introdotta in una nuova era. Il loro lavoro seminale ha infatti dato avvio a una "scuola", la cattedra di Bernd Becher alla *Kunstakademie* di Düsseldorf (1976-96) ha condotto un'espansione di una nuova direzione artistica che rifletteva il periodo iniziale della fotografia e dei vari movimenti stilistici, nonché l'Arte Concettuale. Nonostante ciò, le frizioni che ancora oggi si possono creare riguardo la loro esperienza artistica sono un dato interessante da tenere in considerazione, ciò denota la natura complicata e dinamica della fotografia storica, che di rado si iscrive in un quadro preassegnato, come invece avviene per le architetture industriali e vernacolari nelle loro griglie tassonomiche.

I.II. Immagini intermediali: fotografia, scultura, architettura

Che cosa si intende oggi quando si parla di scultura contemporanea? Le tradizionali forme scultoree con cui si era soliti concepire e osservare un'opera d'arte del passato sono cessate, o per meglio dire sono mutate⁵⁹. Lo statuto identitario della scultura come *medium* ha subito un momento di secessione alla ricerca di una nuova autonomia. L'eterogeneità delle tecniche e dei materiali utilizzati dalla scultura rende tutt'ora lecito domandarsi fino a che punto essa possa essere considerata una forma d'arte indipendente – così come è valido per le altre discipline artistiche. In particolare, la fotografia, fin dai suoi esordi nel 1839, ha avuto come primo soggetto – oltre che il paesaggio - la scultura e le forme architettoniche più disparate. È stato un momento importante per la storia dei due *media*, che da questo momento si inserirono all'interno di un percorso espressivo interdisciplinare in cui il loro connubio ha profondamente modificato la percezione e l'essenza stessa della scultura. A questo punto è necessario modificare la domanda di partenza prendendo in considerazione anche la fotografia: in che modo dialogano questi *media* tra loro? L'avvento della fotografia in che misura ha modificato il concetto di scultura? Giacomo Ravesi in *Lo sguardo di Medusa* ha scritto:

In questo quadro, la fotografia e la scultura vengono tradizionalmente concepite come arti antitetiche: forme espressive che si basano su principi ontologici divergenti (arte allografica vs arte autografa), che elaborano forme e tecniche contrastanti (la bidimensionalità vs la tridimensionalità) e sviluppano modalità linguistiche differenti (arte del tempo vs arte dello spazio). Tuttavia, fin dalla metà dell'Ottocento e in sinergia con le acquisizioni culturali, tecniche e progettuali del primo Novecento (dai panorami al cinematografo, dai padiglioni delle Esposizioni Universali alle architetture urbane), la fotografia ha teso verso la tridimensionalità scultorea (la stereoscopia e la fotografia dinamica futurista) così come la scultura ha integrato l'istantanea nei propri processi d'elaborazione progettuale⁶⁰.

Si è soliti pensare, appunto, che i due *media* non condividessero nulla agli albori della scoperta modernista della fotografia, proprio per la differente natura dei due mezzi che Giacomo Ravesi individua nel suo saggio. Nonostante, oggi, molti artisti miscelino contemporaneamente la componente fotografica e quella scultorea nelle loro sperimentazioni, la scultura e l'architettura sono state tra i primi soggetti ripresi

⁵⁹ Per approfondire cfr. *Quando è scultura*, a cura di C. Baldacci, C. Ricci, Milano, et al./edizioni, 2010.

⁶⁰ G. Ravesi, *Lo sguardo di Medusa. Corpi, scultura, fotografia*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, 2018, pp. 107-108.

dall'obbiettivo fotografico. Difatti, Helmut Gernsheim affermò che: “La fotografia d'architettura è antica quanto l'arte stessa della fotografia. William Henry Fox-Talbot, creatore del processo fotografico praticato oggi giorno, fu pioniere in questo campo”⁶¹.

Cinque anni dopo la nascita ufficiale della fotografia, nel 1844, Talbot pubblicò il volume *The Pencil of Nature*, la grande novità di quest'opera consistette nel fatto di essere il primo libro ad essere stato pubblicato con illustrazioni fotografiche. Grazie anche all'insuccesso del testo *Paris et ses environs reproduits par le Daguerrotypage*, che apparve quattro anni prima in Francia, nel quale i dagherrotipi non furono riprodotti direttamente nella carta stampata, ma vennero utilizzate immagini litografiche ricopiate da lastre d'argento, il libro di Talbot si è conquistato a pieno titolo il primato di esistenza⁶². All'interno di *The Pencil of Nature* Talbot inserì in totale ventiquattro calotipi, potrebbe sorprendere che il primo capitolo si apra proprio con due vedute architettoniche: la prima un'immagine del Queen's College di Oxford [Fig. 4], la seconda un prospetto del Boulevard des Italiens a Parigi [Fig. 5]. Inoltre, egli inserì due delle primissime fotografie di scultura, raffiguranti un busto di Patroclo [Fig. 6] sotto il quale Talbot scrisse:

Statues, busts, and other specimens of sculpture, are generally well represented by the Photographic Art.... These delineations are susceptible of an almost unlimited variety.... The directness or obliquity of the illumination causing of course an immense difference in the effect...and when to this is added the change of size which is produced...by bringing the Camera Obscura nearer to the statue or removing it further off, it becomes evident how very great a number of different effects may be obtained from a single specimen of sculpture.... A better effect is obtained by delineating them in cloudy weather than in sunshine. For, the sunshine causes such strong shadows as sometimes to confuse the subject. To prevent this, it is a good plan to hold a white cloth on one side of the statue at a little distance to reflect back the sun's rays and cause a faint illumination of the parts which would otherwise be lost in shadow⁶³.

Le parole di Talbot, a quasi due secoli di distanza, risultano tutt'oggi ancora valide ed esprimono chiaramente i vantaggi espressivi nell'uso della fotografia. Egli riuscì a cogliere la molteplicità estetica ed espressiva del *medium* fotografico, grazie al quale si

⁶¹ H. Gernsheim, *Messa a fuoco di architettura e scultura: un modo originale di intendere la fotografia*, Torino, Allemandi, 2011, p. 55.

⁶² *Ivi*, p. 56.

⁶³ W. H. F. Talbot, *The pencil of nature*, Longman, Brown, Londra, Green and Longmans, 1844, pp. 23-23, https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf [ultimo accesso: 10/09/2023].

possono catturare su pellicola effetti chiaroscurali sempre diversi e offrire alla scultura nuova vita e nuovi punti di vista differenti. La scelta di ritrarre oggetti inanimati come soggetti delle prime fotografie non fu casuale, vi erano svariati motivi, tra cui il desiderio di documentare, collezionare, pubblicizzare e far circolare oggetti che non erano sempre trasportabili⁶⁴. Più banalmente, Helmut Gernsheim fece notare che: “Fu dunque soprattutto la bassa sensibilità dei processi del dagherrotipo e del calotipo – e in Inghilterra anche le rigorose restrizioni dovute ai diritti d’autore – che imposero la scelta di soggetti inanimati”⁶⁵. Di fatto, la scultura e l’architettura sono state tra i primi soggetti scelti dalla fotografia. Geraldine Johnson aggiunse un ulteriore motivo a questa scelta di soggetti plastici:

Unlike living men and women, who found it difficult to sit absolutely still for the several seconds or even minutes required, statues and plaster casts proved to be patient and ever-willing subjects for the photographer. Beyond such practical advantages, however, the use of classicizing busts and statuettes as photographic subjects would have also raised the prestige of the new medium vicariously by linking it to “high” art traditions dating back to antiquity⁶⁶.

La fotografia, attraverso le varie metodologie di ritaglio, messa a fuoco, illuminazione e attraverso le diverse tecniche di postproduzione e manipolazione, non solo ha interpretato la scultura, ma ha creato qualcosa di nuovo. In questo senso, i fotografi non hanno solamente abbracciato la scultura come soggetto, ma hanno invece dato vita a reinvenzioni di essa attraverso il loro obiettivo.

Quasi dall’inizio in cui la fotografia ha fatto il suo ingresso come *medium* è stato evidente per la critica d’arte il suo valore documentario delle immagini fotografiche di sculture. Geraldine Johnson nel saggio contenuto all’interno di una raccolta sul tema del rapporto tra scultura e fotografia scriveva:

In the mid-1840s, Fox Talbot saw photography as a tool for artists unwilling or unable to undertake the tedious task of copying the three-dimensional world onto sheets of sketch paper. David Brewster, in announcing his invention of the stereoscope in 1849, was even more explicit when he stated that the new photographic art could not “fail to be regarded as of inestimable value to the sculptor...[who] may

⁶⁴ *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, comunicato stampa (New York, Museum of Modern Art, 1 agosto – 1 novembre 2010) a cura di Roxana Marcoci, MoMA, 2010; https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387224.pdf?_ga=2.56043755.1706350867.1694277532-1373823031.1677073217 [ultimo accesso 10/09/2023].

⁶⁵ H. Gernsheim, *cit.*, p. 56.

⁶⁶ G. A. Johnson, *Introduction*, in AA.VV., *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 7.

avail himself of the labours of all his predecessors...[H]e may virtually carry in his portfolio...the gigantic sphinxes of Egypt, the Apollo, and Venuses of Grecian art, and all the statuary and sculpture which adorns the galleries and museums of civilized nations.” A century later, Malraux continued to advocate the benefits of creating a collection of sculpture that could fit into a few bond volumes: through photography, a “Museum whitout Walls...an Imaginary Art Museum without precedent has come into being”⁶⁷.

Ed è stata proprio questa componente documentaria a conferire successo e fama iniziale alla fotografia. Prima del 1839, tutte le opere d’arte scultoree o di architettura venivano realizzate attraverso tecniche d’incisione o di stampa diverse, come l’acquatinta, la mezzatinta o la litografia. L’avvento della fotografia significava abbondare questi mezzi che richiedevano oltre che un grande sforzo anche un dispendio di tempo maggiore nell’esecuzione, ma soprattutto permetteva un’ampia diffusione di immagini attendibili, che potevano essere possedute e collezionate dagli amatori del genere. Durante i successivi venticinque anni l’entusiasmo iniziale si era già spento. A concorrere all’accrescimento di effetti deleteri sulla fotografia furono principalmente due cause scatenanti: il primo fu l’insuccesso di Talbot nel 1854 nella rivendicazione della paternità del procedimento al collodio umido, inventato da Frederick Scott Archer e divulgato gratuitamente nel 1851. Con la fine delle precedenti restrizioni, un ingente numero di neofiti iniziò a cimentarsi nella fotografia realizzando fin da subito che, sfruttando la vanità delle persone piuttosto che ritraendo il patrimonio culturale umano, avrebbero aumentato i loro profitti. Il secondo fu la popolarità dello stereoscopio alla fine degli anni Cinquanta dell’Ottocento, che portò a un costante declino nella produzione e nella vendita di grandi stampe fotografiche, a favore di piccole dispositivi stereoscopiche⁶⁸.

Ritornando all’osservazione di Giacomo Ravese sulla natura strutturale dei due *media* a confronto, in quanto elaborano forme e tecniche contrastanti, essi mettono in discussione il concetto di trasparenza e oggettività della fotografia. Non è sempre vero affermare che una fotografia cattura fedelmente l’impronta stessa dell’oggetto. Dopotutto, se si osserva un dipinto o un disegno in fotografia si perde inevitabilmente qualcosa. Così vale anche per la scultura, se non che l’aggravante della dimensionalità ne comprometta la visione a trecentosessanta gradi della posizione dell’osservatore e le rispettive sensazioni derivanti dai continui tagli di luce e ombre differenti. In aggiunta, è importante considerare che le

⁶⁷ Ivi, pp. 3-4.

⁶⁸ H. Gernsheim, *cit.*, p. 55-63.

immagini delle sculture subiscono inevitabilmente l'interpretazione delle visioni individuali dei fotografi e sono profondamente influenzate dal contesto storico e culturale in cui essi lavorano e dallo spirito del tempo in cui vengono percepite e comprese. Piuttosto che considerare fallacemente il concetto di trasparenza, Geraldine Johnson propone il termine opposto: le fotografie di scultura, lungi dall'essere trasparenti, possono essere opache come qualsiasi altra classe di immagini visuali. Questa mancanza di chiarezza ha contribuito a creare un ambiente fertile sia per i fotografi sia per gli scultori per esplorare il mezzo fotografico in maniere nuove. Queste esperienze hanno frequentemente sfidato i parametri convenzionali sulle definizioni e sull'interpretazione delle opere d'arte tridimensionali, contribuendo a rinnovare e ridefinire un nuovo approccio estetico⁶⁹. L'uso nuovo e provocatorio della fotografia sfida la comprensione del significato di raffigurare oggetti e corpi scultori attraverso un mezzo bidimensionale.

“Il riferimento alla scultura era, d'altronde, onnipresente nelle creazioni artistiche più disparate apparse alla fine degli anni Sessanta”⁷⁰ scrisse in alcune pagine Chevrier. E in effetti, Jan Debbaut, nel catalogo della mostra di Gilbert & George del 2007, ricordò quegli anni come: “[...] a un'epoca dimenticata in cui le foto venivano sviluppate a mano in camera oscura [...], un'epoca in cui c'era ancora spazio per reinventare la funzione della fotografia nelle arti visive.”⁷¹

Jan Dibbets nel 1969 realizzò la definizione di un territorio intitolata *Territorio di un pettirosso/Scultura 1969*, nel quale la fotografia fu parte integrante della visualizzazione di quel sito. L'artista precisò che:

At the beginning of March, 1969, I decided to change a robin's territory, so that the bird would fly and control my sculpture-drawing. This sculpture-drawing can never be seen in his mind. In order to achieve this – I only suspected it was possible – I read a number of books until I had gathered sufficient insight into the possibilities. I planned to measure the territory, photograph the intervention, etc. The idea was to change, to enlarge the territory into a form that pleased me. I am not interested in biological facts; the idea arose from a concern with the frontiers of the visual arts. When everything was ready, I laid out the form of the new territory with small poles, like a drawing on the ground. The sculpture was comprised by the movements of the

⁶⁹ G. A. Johnson, *cit.*, p. 3.

⁷⁰ J. Chevrier, *cit.*, p. 12.

⁷¹ J. Debbaut, *Gilbert & George*, cat. (Londra, Monaco di Baviera, Rivoli, San Francisco, Milwaukee, New York, 2007-2009), a cura di J. Debbaut e B. Borthwick, Milano, Skira, 2007, pp. 9-11, qui p. 9.

bird between the erected poles. This work is one of a series involving the visualization of ecological systems and was conceived and realized in 1969⁷².

Nello stesso anno, Gilbert & George, che si erano incontrati alla Saint Martin's School of Art di Londra, frequentata anche da Dibbets, realizzarono le loro prime "sculture viventi" sottoponendosi ad una definitiva operazione di transustanziazione, mutando pubblicamente la loro natura e diventando arte loro stessi⁷³. La fotografia fece il suo ingresso anche in questa coppia di artisti, come scrisse Chevrier: "Conseguenza logica, la fotografia fece la sua apparizione nel loro lavoro due anni dopo, come il supporto più adatto ed efficace di una serie di messe in scena"⁷⁴. Mentre Marco Livingstone specificò nel catalogo della mostra del 2007 i vantaggi e i motivi di tale conseguenza:

L'utilizzo della fotografia come *medium* principale se non esclusivo fin dal 1971 non implica nessun tipo di attaccamento allo strumento in sé e neppure rappresenta un modo di affermare la loro modernità, ma è una soluzione puramente pragmatica per produrre opere su larga scala di alto impatto e tradurre le immagini presenti nella loro mente con la stessa rapidità con cui si trasmetterebbero per telepatia dal loro cervello al foglio di carta. La macchina fotografica ha anche un vantaggio intrinseco per due artisti che sperano di spostare l'attenzione dal "come" al "cosa", dal procedimento al tema delle loro opere: essa fa sì che l'osservatore percepisca ogni lavoro in modo potente e compiuto, e non come una serie di segni realizzati nel tempo⁷⁵.

Sottolineando, inoltre, che la fotografia gioca un ruolo essenziale quando una coppia vuole eliminare ogni traccia di singola autorialità dall'opera d'arte finale: l'utilizzo della fotografia diviene strumento ideale poiché elimina ogni segno evidente di manualità, in tal modo l'osservatore non può distinguere in maniera sbilanciata l'apporto dell'uno o dell'altro con potenziali effetti di disunione.

La registrazione fotografica assunse un ruolo di fondamentale importanza non solo per questi artisti, ma anche per numerosi altri che durante la seconda metà degli anni Sessanta desideravano esplorare e ampliare il territorio dell'arte. In questo contesto, la fotografia era un ponte che collegava l'arte all'esperienza comune, trasformando momenti e azioni apparentemente banali in opere d'arte, sfidando le convenzioni tradizionali dell'arte contemporanea. La scultura americana dei tardi anni Sessanta assorbì l'idea di manipolare

⁷² L. Lippard, *cit.*, pp. 138-139.

⁷³ M. Bracewell, "Il mondo di Fournier street". *L'arte di Gilbert & George 1967-2007*, in J. Debbaut, *cit.*, pp.27-37, qui p. 31.

⁷⁴ J. Chevrier, *cit.*, p. 12.

⁷⁵ M. Livingstone, *Dal profondo del cuore*, in J. Debbaut, *cit.*, p. 15.

e presentare materiali eterogenei e sviluppò una maggiore sensibilità nei confronti della forma plastica⁷⁶ – soprattutto sotto l’influenza di *happening* e *performance*.

When photography was introduced in 1839, aesthetic experience was firmly rooted in Romanticist tenets of originality. In a radical way, photography brought into focus the critical role that the copy plays in art and in its perception. While the reproducibility of the photograph challenged the aura attributed to the original, it also reflected a very personal form of study and offered a model of dissemination that would transform the entire nature of art⁷⁷.

È sempre complicato cercare di mettere in relazione due *media* differenti, dando per scontato le particolari interazioni tra lavoro manuale e intelletto che ogni pratica artistica sviluppa in maniera autonoma e distinta l’una dall’altra. Ma fino a che punto la fotografia e la scultura possono essere visti come elementi intermediali di un’opera d’arte? Oltre che parlare di fotografia di scultura, è possibile definire la fotografia come scultura? Geraldine Johnson scrisse a proposito:

The more one tries to define the line that separates one medium from the other, the more complex the relationship between sculpture and photography becomes and, as the boundaries between artistic media are increasingly contested, photography itself can begin to take on qualities usually associated with sculpture⁷⁸.

Per quanto oggi le nuove scoperte tecnologiche di rappresentazione stiano facendo scoperte incredibili, assottigliando sempre di più il limite percettivo tra dimensionalità diverse, l’uso di un *medium* bidimensionale per documentare opere d’arte tridimensionali non sarà mai perfetto, poiché inevitabilmente verrà tralasciata una distanza fisica e psicologica tra l’oggetto e l’osservatore. La fotografia di una scultura, però, funziona come opera d’arte a sé stante che mantiene un unico contenuto estetico, personale e storico-culturale, indipendentemente dal fatto che funzioni da documento o da moltiplicazione di un’immagine. In altre parole, lo statuto della fotografia le garantisce di elevarsi a opera d’arte culturalmente significativa al di là dell’oggetto riprodotto in essa. Complessità, contraddizioni, convergenze sono alla base del rapporto tra fotografia e scultura⁷⁹.

Nell’agosto del 2010 è stata inaugurata al Museum of Modern Art di New York un’opera curatoriale di Roxana Marcoci in cui vengono esplorati gli sviluppi della fotografia

⁷⁶ J. Chevrier, *cit.*, p.12.

⁷⁷ *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today, cit.*

⁷⁸ G. A. Johnson, *cit.*, p. 13.

⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

scultorea nell'arco degli ultimi sette decenni. La mostra, *Photoskulptur*, è stata rilevante per un duplice interesse: non solo ha cercato di mettere in evidenza il profondo intreccio tra fotografia e scultura, ma allo stesso tempo, ha evidenziato come tale connubio abbia rivoluzionato radicalmente la percezione e il concetto stesso di scultura nel corso del tempo. In particolare, la curatrice ha affermato qual era l'intento principale della mostra:

Ciò che volevo mettere in evidenza era il punto di vista dell'arte, non del medium, perché in questa mostra sono presenti artisti che non possono essere definiti dal medium. Dunque la cosa interessante è capire come un medium -in questo caso la fotografia- dia forma alla scultura. Ma allo stesso tempo anche come alla fine di questa esposizione si possa concepire un'idea nuova di cosa essa sia oggi: dunque una nuova definizione, più definizioni o l'annullamento stesso della definizione⁸⁰.

Come si avrà modo di affrontare più precisamente nelle pagine successive, nel 1990 alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia Bernd e Hilla Becher furono nominati dalla giuria internazionale vincitori del Leone d'Oro per la scultura per “la particolare plasticità della loro opera fotografica”⁸¹. Questa breve frase apre una moltitudine di interrogativi interessanti: la plasticità appartiene alla loro fotografia o ai soggetti da essi rappresentati? Nella loro arte, fino a che punto si può distinguere la fotografia dalla scultura? Quanto risulta valida ad oggi la distinzione tra diversi media e idiomi artistici? La conversazione con Catherine Millet⁸², direttrice della rivista *Artpress* di Parigi e membro della giuria internazionale all'epoca, ha rievocato preziosi ricordi dell'evento che possono aiutare nella comprensione e nella motivazione di alcune scelte prese. In primo luogo, la direttrice ha ricordato la necessità di riconoscere la fotografia come un mezzo in grado di dare vita a opere d'arte a sé stanti, valido quindi per il contenuto estetico, personale e storico culturale, affermato in precedenza. Inoltre, aggiunse che le opere dei Becher possiedono una dimensione antropologica privata del contenuto aneddotico legato generalmente al *medium* concludendo che: “Après avoir été l'objet de nombreuses discussions, la frontière entre la photographie et les autres arts plastiques est devenue plus qu'obsolète: incongrue”.

⁸⁰ R. Marcoci, in P. Beltrame, *Fotografia e scultura: un'unione che ridefinisce un linguaggio*, swissinfo.ch, Zurigo, 2011, <https://www.swissinfo.ch/ita/cultura/fotografia-e-scultura--un-unione-che-ridefinisce-un-linguaggio/29647416> [ultimo accesso 16/09/2023].

⁸¹ La Biennale/I premi della XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), fondo storico, segnatura: b. 514/2, 44. Esposizione internazionale d'Arte 1990. Ufficio Stampa, 1990.

⁸² Appendice, Intervista a Catherine Millet.

I.III. I Becher fotografi della “Nuova Oggettività” tedesca – Neue Sachlichkeit

Nel panorama fotografico tedesco degli anni Sessanta e Settanta del Novecento si assiste al recupero della fotografia della *Neue Sachlichkeit*. In un’epoca in cui le fotografie artistiche erano spesso irregolari, sfocate e soffocate dalla presenza soggettiva dell’artista, Bernd e Hilla Becher ne hanno enfatizzato la precisione e la finezza dei dettagli, situandosi in linea con la tradizione delle opere dei loro precursori tedeschi: August Sander, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossdelft, fotografi associati alla *Neue Sachlichkeit*⁸³. La Nuova Oggettività è stato un movimento emerso in Germania tra le due guerre mondiali, in cui gli artisti si sono spostati dalle tendenze astratte o idealistiche dell’Espressionismo a rappresentazioni non sentimentali di un mondo sempre più tumultuoso⁸⁴. L’arte sviluppata nel periodo che va tra il 1918 e il 1933, in cui il Reich tedesco venne denominato non ufficialmente Repubblica di Weimar, ebbe un carattere complesso. La fragile situazione politica ed economica, che investì nel primo dopoguerra il territorio tedesco e che ebbe come conseguenza l’ascesa al potere di Adolf Hitler e del nazionalsocialismo, fu la miccia di una stagione artistica e culturale studiata ancora oggi dalla critica d’arte. Nel maggio del 2015 venne inaugurata al Museo Correr la mostra *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1913-1933*. Stephanie Barron, curatrice della mostra spiega:

Un’attenta analisi di questo periodo permette di comprendere più a fondo un capitolo complesso della modernità artistica tedesca. Provenienti da retroterra diversi, questi artisti – alcuni dei quali sono tra i protagonisti più noti dell’arte del Novecento, mentre altri sono quasi sconosciuti al di fuori della Germania – hanno abolito l’emotività, l’enfasi espressiva e lo slancio estatico per impegnarsi a registrare e smascherare la realtà immediata, osservandola con uno sguardo sobrio e impersonale. Nel complesso, gli artisti di questa tendenza hanno creato il ritratto collettivo di una società alle prese con una difficile transizione, in immagini che, oggi come allora, appaiono stupefacenti⁸⁵.

Gabriella Belli, direttrice della Fondazione Musei Civici di Venezia aggiunse:

⁸³ J. L. Rosenheim, *cit.*, p. 8.

⁸⁴ V. Heckert, *cit.*, p. 28.

⁸⁵ S. Barron, in *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1913-1933*, in “Amaliadilanno”, 16 giugno 2015; <http://www.amaliadilanno.com/nuova-oggettivita-arte-in-germania-al-tempo-della-repubblica-di-weimar-1913-1933/> [ultimo accesso: 21/09/2023].

Indubbiamente la Nuova Oggettività, con i suoi diversi approcci al realismo – talvolta critici o satirici, talvolta freddi e imperturbabili o ammalianti e magici; talvolta dediti a una resa minuziosa della realtà o a uno scrutinio della realtà attraverso le distorsioni dell’obiettivo fotografico – hanno risposto alle difficoltà di un’epoca tumultuosa con soluzioni artistiche incisive. In questo breve periodo gli artisti erano liberi di esprimere il loro anelito alla verità in immagini di grande suggestione⁸⁶.

Il termine *Neue Sachlichkeit* fece la sua prima apparizione in un’esposizione del 1925 e comparve successivamente nelle sue repliche organizzate da G. F. Hartlaub, curatore del museo di Mannheim. La sua opinione riguardo quelle nuove tendenze apparve come tale:

Io vedo un’ala destra e una sinistra. La prima, così conservativa da essere equiparata al Classicismo, radicata in quel che è senza tempo, sta cercando ancora una volta di santificare ciò che è sano, corporeo, scultoreo, attraverso puro posizionamento dalla natura, possibilmente anche esagerando l’elemento sano, ben tornito, dopo così tanta fantasia e caos. Essa fa riferimento a Michelangelo, Ingres, Genelli, e anche i Nazareni come le sue maggiori autorità. L’altra ala, incandescentemente contemporanea nella sua mancanza di fede nell’arte, nata piuttosto da una negazione dell’arte, sta tentando di esporre il caos, il vero sentimento dei nostri giorni, mediante una primitiva ossessione con valutazione, una nervosa ossessione con l’esposizione di sé stessi⁸⁷.

Accanto alle novità nate tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso - come la nuova concezione della fotografia, la nascita di nuove gallerie fotografiche e ai nuovi orientamenti delle grandi manifestazioni d’arte dedicate più assiduamente al *medium* fotografico - questo ventennio inaugurò un vero e proprio fenomeno di *renaissance*, di recupero della fotografia della *Neue Sachlichkeit*⁸⁸. Queste affinità stilistiche, o per meglio dire debito come riconoscono anche gli stessi Bernd e Hilla, della fotografia tedesca dal 1920 al 1930 fu un’importante fonte di ispirazione che esercitò una notevole influenza non solo su di loro, ma su tutta la nuova generazione di documentaristi tedeschi. I protagonisti di questa stagione come August Sander, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt hanno liberato il loro lavoro fotografico da ogni apparente soggettività o espressione creativa, fondandolo sui temi dell’archivio, della documentazione seriale e della classificazione tipologica.

⁸⁶ G. Belli, in *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1919-1933*, cit.

⁸⁷ G.F.Hartlaub, in "Kunstblatt", n.6, 1922; in O. Lugon, *Lo Stile Documentario in Fotografia - Da August Sander a Walker Evans. 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 p. 369.

⁸⁸ Per un approfondimento sui nuovi documentaristi tedeschi consultare A. Nappo, *I nuovi documentaristi tedeschi. Stile documentario e forme di sopravvivenza della fotografia della Neue Sachlichkeit nella Germania ovest (1959-1980)*, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2014.

August Sander (Herdorf, 17 novembre 1876 – Colonia, 20 aprile 1964) nacque nel paese minerario e agricolo di Herdorf, sul fiume Seig, a est di Colonia. In quel periodo, Herdorf fu fortemente influenzata dalle attività minerarie locali. Egli era figlio di un carpentiere di miniera, che gli tramandò la passione e l'abilità per il disegno a matita. Come gran parte dei giovani del tempo, Sander fu apprendista nelle miniere, dove entrò in contatto non solo con la popolazione locale, ma anche con i cosiddetti *Wasserköster*, che venivano dall'Hunsrück, dal Westerwald e - più tardi - dall'Italia, per lavorare occasionalmente nelle miniere. La diversità dei tipi e dei caratteri umani, perciò, fu parte integrante per il giovane fotografo fin dalla tenera età. Il suo primo incontro con la fotografia avvenne proprio in un cantiere minerario, quando fu scelto casualmente dal capomastro della miniera per fare da guida a un fotografo che stava facendo degli studi sul paesaggio. Guardare la camera oscura di un fotografo professionista, impegnato in una commissione, gli fece scoprire che la realtà circostante poteva essere catturata in un modo non ancora immaginato. Fu lo zio, Daniel Jung, assecondato successivamente dalla famiglia, a procurargli la sua prima attrezzatura fotografica. Nonostante il servizio militare, Sander non si fermò nella sua intenzione di voler diventare un fotografo. Di stanza a Treviri, lavorò come assistente del fotografo Georg Jung realizzando ritratti dei soldati da inviare a casa dalla città della guarnigione. Nel 1899 intraprese un viaggio di apprendistato di tre anni che lo portò a Berlino, Magdeburgo, Lipsia e Dresda prima di stabilirsi a Linz, in Austria nel 1901, dove divenne proprietario di uno studio e iniziò con un approccio pittorico alla fotografia. Dopo essersi sposato con Anna Seitenmacher, si trasferì nel 1910 con la famiglia a Colonia, dove poté aprire un proprio studio nel quartiere di Lindenthal - il suo modo di scattare era diventato più diretto e semplice. Recenti ricerche hanno dimostrato che in questo periodo iniziò a crearsi una clientela nel Westerwald. La moglie Anna portò avanti il laboratorio durante il suo periodo di arruolamento nelle riserve territoriali durante la Prima Guerra Mondiale e provvedendo anche al sostentamento dei tre figli. Dopo il suo ritorno a Colonia nel 1918, Sander riprese la sua attività di ritrattista nel Westerwald e iniziò a studiare i contadini e i commercianti del luogo – in vista del suo progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Uomini del XX secolo). Quest'opera, concepita come una genealogia di un popolo o una carta dell'umanità, fu una ricerca dell'ideale archetipo come soggetto. La bravura di Sander come fotografo ritrattista fu quella di catturare il volto delle persone senza filtrarle attraverso la lente dell'idealizzazione o presentarle in maniera riduttiva

dalla particolare prospettiva di un'ideologia. Le persone rappresentate nel suo lavoro tipologico spesso appartenevano ad ambienti che gli erano familiari o alla sua stretta cerchia di amici. Dato lo scopo fondamentale del suo lavoro – ovvero documentare nel modo più completo possibile la storia sociale del suo tempo – le persone, il loro ambiente e il loro *milieu* gli erano familiari. Cercando persone di ogni estrazione sociale in tutta la Germania, Sander è riuscito a catturare l'archetipo, la persona che svolgeva un determinato ruolo all'interno della società preservandolo nella sua individualità. I nomi dei soggetti non vengono mai elencati, l'unica identificazione è l'occupazione o l'attività della persona [Fig. 7], ciò evidenzia la portata universale del suo progetto. Uomini, donne e bambini erano colti in abiti, ambienti e attributi che li identificano come testimoni del loro tempo. La fotografia di Sander possiede una dimensione storica ben definita e stratificata: le loro espressioni imperturbabili e le loro pose scultoree non solo danno volto a classi sociali e mestieri ormai scomparsi da tempo, ma possiedono anche un valore antropologico e sociale rilevante, in quanto riflettono spontaneamente la loro personalità e l'idea che hanno di loro stessi, degli usi e dei costumi caratterizzanti quell'epoca [Fig. 8]. Il modo in cui il soggetto si mette in posa davanti la macchina fotografica, la scelta degli indumenti indossati e il corredo di oggetti di scena fa parlare della propria personalità e dell'immagine che vuole trasmettere di sé stesso. Gli esseri umani fotografati da Sander non rivelano tanto come avrebbero voluto essere ritratti, quanto piuttosto ciò che è tipico di loro.

Negli anni della repubblica di Weimar il lavoro di Sander fu visto in maniera negativa e ritirato immediatamente dal mercato dalla Gestapo. Il progetto del fotografo di ritrarre con veridicità gli strati più umili della società tedesca entrò in conflitto con la glorificazione dell'uomo nazionalsocialista – idealmente perfetto. Ciò che sfuggiva a queste restrizioni furono le fotografie di natura e di paesaggio, alle quali Sander si dedicò negli anni successivi [Fig. 9]. Ancora una volta gli sconvolgimenti della Seconda Guerra Mondiale sospesero il suo lavoro tipologico alla fine degli anni Trenta. Egli riuscì a salvare alcuni dei suoi negativi trasportandoli a Kuchhausen, nel Westerwald, dove si era stabilito con la moglie grazie alla sua attività fotografica locale, ma i bombardamenti e gli incendi distrussero quello che era rimasto nella sua cantina di Colonia. Successivamente ai disastri bellici, Sander si dedicò ad altri progetti come *Köln wie es war* (Colonia com'era) e *Deustschenspiegel* (Specchio dei tedeschi), rimanendo fedele

alle sue intenzioni documentarie. Nell'aprile del 1964, in seguito ad un ictus, si spense a Colonia all'età di ottantasette anni. I ritratti realizzati durante la sua vita non furono altro che il ritratto di un gruppo intero, di un Popolo. In modo diretto e senza pretese egli ha saputo registrare i suoi connazionali durante l'epoca tumultuosa tra le due guerre mondiali, elevando il suo lavoro e le sue intenzioni ad essere viste come un faro dai posteri. L'abilità di August Sander emerge chiaramente nelle sue fotografie. Attraverso la macchina fotografica e aiutato dalla sua sensibilità, egli è riuscito ad immergersi nella quotidianità della gente comune, ritraendone la loro essenza⁸⁹.

L'affinità del lavoro di August Sander – in cui la matrice scientifica si coniuga con quella artistica – con il progetto dei Becher è stato evidenziato anche da Virginia Heckert, che commentando una lettera scritta da Sander nel 1951 scrisse: “The same could be said of the Bechers’ project. They assembled an archive of images that strove to be neutral but then imposed specific organizational systems upon them. It is in the latter acts that artistic interpretation resides”⁹⁰.

Un secondo fotografo associato con la *Neue Sachlichkeit* è Albert Renger-Patzsch (Würzburg, 22 giugno 1897 – Soest, 27 settembre 1966), più direttamente correlato ai Becher per il suo particolare focus sulle architetture industriali. Dopo la leva obbligatoria militare durante la Prima Guerra Mondiale, studiò chimica al Dresden Technical College e nei primi anni Venti lavorò come fotografo di stampa per il Chicago Tribune, prima di diventare libero professionista. Nel 1922 il fotografo tedesco divenne direttore del dipartimento immagini del *Folkwang Archive* e *Auriga Verlag*, l'anno successivo arrivò alla stessa nomina per il dipartimento di Propaganda Visiva a Berlino, in Germania. Dal 1925 al 1928 Albert Renger-Patzsch aprì uno studio a Bad Harzburg, in Germania, dove lavorò come fotografo freelance producendo fotografie documentarie e per la stampa. Nel 1929 si trasferì a Essen, in Germania, dove dal 1933 al 1934 insegnò e diresse il dipartimento di fotografia pittorialista della *Folkwangschule*. Lasciò la carica dopo soli due semestri a causa dell'acquisizione nazista delle arti. Nel 1944 il suo archivio, composto da circa 18.000 negativi, andò quasi distrutto durante un bombardamento aereo

⁸⁹ Cfr. J. Von Hartz, *August Sander*, New York, Aperture, 1977; S. Lange, *August Sander. “Voir, observer, penser” : la profession de foi d'un photographe*, in *August Sander* (1995), tr. fr. di D.-A Canal, Parigi, Centre Nationale de la Photographie, 1995.

⁹⁰ V. Heckert, *cit.*, p. 28.

su Essen, dove all'epoca viveva. Nel 1928, Renger-Patzsch pubblicò il suo libro più famoso, *Die Welt ist schön (Il mondo è bello)*, una raccolta di circa cento fotografie dove l'illustrazione scientifica scandisce le forme dei soggetti ritratti – principalmente oggetti, elementi naturali e architetture industriali [Fig. 10]. L'ossessione nei confronti degli oggetti quotidiani catturati attraverso il filtro dell'oggettività in contrasto con l'estetica pittorialista – tradizionalmente legato al contesto culturale di Weimar – caratterizzò fin dal principio il suo lavoro. Il libro fotografico ha una struttura variegata composta da primi piani, inquadrature e angolazioni sorprendenti, inquadrati all'interno di rigide composizioni formali e sapiente attenzione del dato luministico. Questo nuovo sguardo ha influenzato la generazione successiva di fotografi, come Bernd e Hilla Becher, soprattutto con l'ampia serie di fotografie nella regione della Ruhr – iniziata dal 1927 e proseguita nel 1929, anno in cui si trasferisce ad Essen⁹¹ – ottenendo una dettagliata rappresentazione di uno tra i più archetipici paesaggi industriali europei [Fig. 11]. In seno alla sua produzione, questo lavoro si classifica come l'unico lavoro non commissionato all'artista, che spicca come un autentico capolavoro della fotografia documentaria e modernista⁹². L'occhio attento del fotografo ha saputo documentare non solo la morfologia del distretto della Ruhr, ma anche il suo rapido mutamento compiendo numerosi scatti che si configurano per la loro chiarezza compositiva ed equilibrio formale [Fig. 12]. Ciascuna di queste iconiche immagini rappresenta la plasticità di queste architetture industriali avvolte dai fumi della produzione siderurgica e carbonifera⁹³.

Per molti anni Renger-Patzsch ha documentato i paesaggi industriali del distretto della Ruhr, puntando l'obbiettivo della sua macchina fotografica verso i siti e le architetture che i Becher avrebbero fotografato decenni dopo. Sebbene alcune vedute siano virtualmente intercambiabili, una differenza nell'approccio e nello stile risulta evidente:

⁹¹ Cfr. “*Albert Renger-Patzsch*”, in “Art and artists”, MoMA, <https://www.moma.org/artists/4866#works> [ultimo accesso 24/09/2023]; “*Albert Renger-Patzsch*”, in “Person”, Getty Museum Collection, <https://www.getty.edu/art/collection/person/103KHR> [ultimo accesso 24/09/2023]; G. Santagata, *La Nuova Oggettività di Albert Renger-Patzsch*, in “Maestri della fotografia”, <https://fotografiaartistica.it/albert-renger-patzsch/> [ultimo accesso 24/09/2023].

⁹² *Albert Renger-Patzsch. Paesaggi della Ruhr*; in *Foto/Industria. IV Biennale di Fotografia dell'Industria e del Lavoro*, cat. (Bologna, Pinacoteca Nazionale – Sala degli Incamminati, 24 ottobre – 24 novembre 2019) a cura di F. Zanot, Bologna, Fondazione MAST, Corraini Edizioni, 2019, <https://www.culturabologna.it/events/albert-renger-patzsch-paesaggi-della-ruhr> [ultimo accesso 24/09/2023].

⁹³ *FOTO/INDUSTRIA 2019. David Claerbout e Albert Renger-Patzsch*, in “Redazione/Archivio”, ZirArtmag, <https://www.zirartmag.com/2019/11/23/foto-industria-2019-david-claerbout-e-albert-renger-patzsch/> [ultimo accesso 24/09/2023].

Renger-Patzsch scelse spesso un'angolazione dal basso verso l'alto nel catturare una struttura singola, conferendole una maestosa aura di monumentalità, mentre le immagini dei Becher, al pari di disegni architettonici, restituiscono all'osservatore le proporzioni esatte e i dettagli delle strutture fotografate. Nel suo saggio Virginia Heckert continuò l'analisi data dal confronto di questi diversi approcci scrivendo:

A point of overlap between the Bechers' philosophy and that of Renger-Patzsch is a fundamental regard for the essence of the object - particularly as encapsulated in its formal structure - which he characterized in 1928: "There must be an increase in the joy one takes in an object, and the photographer should become fully conscious of the splendid fidelity of reproduction made possible by his technique"⁹⁴.

Infine, Karl Blossfeldt (Schielo, 1865 – Berlino, 1932), fotografo e scultore tedesco, è stato generalmente riconosciuto come uno dei principali sostenitori della Nuova Oggettività, assieme ai precedenti citati. Il soggetto principale del suo lavoro fotografico furono le piante, presentate allo spettatore con immagini chiare e severamente composte [Fig. 13]. La composizione rigorosa delle fotografie di Blossfeldt di dettagli vegetali ridotti a forme geometriche, a strutture e toni di grigio che ne rivelano la standardizzazione, rompe con gli effetti pittorici del Pittorialismo tedesco, prediligendo una fotografia diretta e oggettiva, fedele al suo mezzo. Da studente a docente collegiale, Karl Blossfeldt iniziò a studiare presso l'Istituto pedagogico del Museo delle Arti e dei Mestieri di Berlino, dopo aver ricevuto una borsa di studio. Dal 1882 al 1897 a Roma fu assistente del pittore e artista Moritz Meurer, dove contribuì con disegni schematici e fotografie di piante, oltre che con modelli in gesso e in bronzo, alla raccolta di materiale didattico per lo studio delle forme naturali. La prima menzione come autore di una fotografia di pianta avvenne in *Ursprungsformen des Griechischen Akanthus-Ornaments (Forme originali dell'ornamento greco dell'acanto)* di Meurer del 1896. Nel 1898 arrivò la nomina come docente presso la scuola del Kunstgewerbemuseum (Museo d'Arte Decorativa) di Berlino per un corso appositamente creato per lui – modellazione di piante viventi – dove rimase fino al suo ritiro nel 1930. Le principali responsabilità, non solo didattiche, di Blossfeldt furono, quindi, la modellazione delle piante e lo studio della natura. Egli non considerava le sue foto un risultato artistico a sé stante, per lui la macchina fotografica serviva solo a far emergere e riprodurre i dettagli delle piante che fino a quel momento erano stati ignorati a causa della loro piccolezza. La fotografia gli

⁹⁴ V. Heckert, *cit.*, p. 29.

apparso come il miglior ausilio per l'insegnamento. Di norma, Blossfeldt fotografò singole piante, mai pose decorative o composizioni floreali, mostrando spesso una visione parziale e drasticamente ingrandita della pianta [Fig. 14]. Dei suoi soggetti Blossfeldt sembrò ricercare l'archetipo della specie vegetale, di cui registrava ogni fase di vita e di cambiamento. Il gallerista Karl Nierendorf nel 1926 scoprì le fotografie di piante del fotografo – probabilmente in occasione di una mostra nei corridoi della scuola – riconoscendo immediatamente un contributo significativo al Modernismo. Poco dopo, Nierendorf organizzò una selezione di fotografie di piante nella sua galleria di Berlino, per la prima volta l'avanguardia artistica entrò in contatto con le fotografie di Blossfeldt. Tuttavia, la svolta decisiva si ebbe nell'autunno del 1928, all'età di sessantatré anni raggiunse una fama inaspettata con la pubblicazione del suo primo libro di fotografie *Urformen der Kunst (Forme d'arte nella natura, 1928)*. Per la pubblicazione di queste fotografie Blossfeldt creò dettagli su dettagli, eliminando ogni traccia dai suoi metodi di lavoro. Per estrarre queste forme d'arte dalla natura, Blossfeldt ha talvolta sezionato gli esemplari con il bisturi in modo così radicale da renderli non più botanicamente identificabili. L'approccio concettuale di Blossfeldt lo portò nell'orbita di tendenze artistiche diverse e quasi incompatibili tra loro: dalla Nuova Oggettività al Surrealismo e ai suoi aderenti. Tuttavia, ciò che Blossfeldt produsse dal punto di vista fotografico, e che pubblicò solo verso la fine della sua vita creativa, era coerente con i principi della Nuova Oggettività. L'archivio vegetale di Blossfeldt ha acquisito una nuova rilevanza oggi, essendo messo in relazione con la storia dell'arte più recente. Le sue immagini di piante sono state paragonate per motivi formali alla fotografia industriale dei fotografi tedeschi Bernd e Hilla Becher, il cui inventario dei monumenti dell'industria pesante è anch'esso sostenuto da un principio seriale e da un metodo di lavoro tipologico. Oggi, per quanto si riconosca una certa continuità in questo confronto, ne emerge naturalmente una differenza – come scrisse Ulrike Meyer Stump - poiché gli ingrandimenti di Blossfeldt sono il risultato di un elaborato processo di selezione e lavorazione, mentre le immagini dei Becher sono il risultato di una procedura di ripresa standardizzata. L'utilizzo della griglia e l'approccio enciclopedico-inventariale modello di una tradizione specificamente tedesca di tipologia grafica non ne rivelano un aspetto chiuso, il suo archivio fotografico

di forme vegetali non è un'opera finita, ma materiale in attesa di elaborazione.⁹⁵ Virginia Heckert nel saggio contenuto nell'ultima retrospettiva dei Becher scrisse su Blossfeldt:

Karl Blossfeldt is another photographer from this period who similarly isolated his subjects in front of neutral backgrounds and lit them with natural light. Over a period of three decades, he utilized multiple degrees of intense magnification to establish visual equivalence among studies of plant specimens, creating images that were simultaneously scientific and abstract. Examples of this work were published in two books, *Urformen der Kunst (Archetypes of Art, 1928)* and *Wundergarten der Natur (Wonder Garden of Nature, 1932)*, both of which organized images according to their formal qualities. Blossfeldt began his career as a sculptor and later taught at the Kunstgewerbeschule (School of Applied Arts) in Berlin, using his plant studies to inspire students in the departments of architecture and design. The German architect Werner Lindner included three of Blossfeldt's images in *Bauten der Technik: Ihre Form und Wirkung (Buildings of Technology: Their Form and Function, 1927)*, an important resource for the Bechers⁹⁶.

Dal punto di vista storico-artistico la fotografia dei Becher si inserisce in continuità rispetto alla tradizione fotografica tedesca degli anni Venti e Trenta del Novecento, che assorbì il fascino della tassonomia e della classificazione - come nel lavoro del biologo Ernst Haeckel o dei fotografi Karl Blossfeldt e August Sander - sia la passione per il paesaggio industriale della Valle della Ruhr - come nei collage di Paul Citroen o nelle fotografie di Albert Renger-Patzsch e Peter Weller. Anche se resta difficile da definire come e quanto un determinato contesto culturale possa influire in maniera implicita sulla mentalità degli artisti del proprio tempo, resta obbligatoria la necessità di prenderlo in considerazione. Per Hilla, tuttavia, nessuno di questi riferimenti era noto quando lei e Bernd hanno iniziato a fotografare. Ciò che ha informato il loro lavoro, invece, è stata semplicemente la curiosità per le industrie che li circondavano, guidata dai ricordi d'infanzia di Bernd e dal fascino riscontrato da Hilla nell'aspetto in bianco e nero degli oggetti fotografati⁹⁷. In conversazione con Thomas Weaver, Hilla Becher raccontò di non aver mai visto il lavoro fotografico di August Sander:

No, not then. There were just no books where you could see these kinds of images. Besides, Sander's own first books had been confiscated and burned by the Nazis. His son was a communist and produced lots of anti-Nazi propaganda. August had helped him with these, drying the freshly printed flyers and leaflets on his roof. But then a

⁹⁵ Cfr. U. M. Stump, *Working Collages – A Photographic Sketchbook*, in K. Blossfeldt, A. Wilde, J. Wilde, *Karl Blossfeldt: working collages*, Londra, The MIT press, 2001, pp. 7-18; H. C. Adam, *Between Ornament and New Objectivity – The Plant Photography of Karl Blossfeldt*, in *Ead.*, *Karl Blossfeldt, 1865-1932*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 16-65.

⁹⁶ V. Heckert, *cit.*, pp. 28-29.

⁹⁷ T. Weaver, H. Becher, *Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver*, Architectural Association School of Architecture, AA Files, 2013, No. 66 (2013), pp. 17-36, qui p. 17.

sudden gust of wind blew them all over the town and he got into a lot of trouble. As a result, practically all of his books disappeared (although much later, Bernd managed to find some rare copies through an antiquarian dealer)⁹⁸.

Attraverso il loro lavoro, questi tre fotografi – e non solo – hanno svolto un ruolo cardine nell’evoluzione che ha separato la fotografia dalle concezioni e della tecnica della “fotografia d’arte”, tipiche della fine del XIX secolo e dell’inizio del XX secolo, introducendo nuovi paradigmi concettuali di rappresentazione durante gli anni Venti. Tutti e tre hanno contribuito a emancipare la fotografia, che fino ad allora era stata fortemente modellata sulla composizione e sulla formalità della tradizione pittorica, mediante immagini oggettive e realistiche che enfatizzavano la struttura iconografica delle superfici e i dettagli degli oggetti e delle persone. In questo modo, ponevano l’alto grado di obiettività della fotografia al servizio dell’analisi e della documentazione della realtà⁹⁹.

Il lavoro dei Becher mostra, inoltre, delle affinità stilistiche con alcuni fotografi della linea americana, che come loro, si sono orientati principalmente su una descrizione non pittorica del paesaggio, specialmente verso architetture industriali o vernacolari. Tra i nomi più importanti si possono ricordare Charles Sheeler e Walker Evans. Il primo – inizialmente pittore – è ricordato per l’interesse verso la fotografia d’architettura commerciale, si ricordi la documentazione su commissione della *Ford Motor Company* presso lo stabilimento di River Rouge. Il secondo contribuì alla fotografia con il suo approccio intimo di soggetti architettonici, a metà degli anni Trenta egli individuò le strutture vernacolari dell’America dell’epoca della Depressione, riempiendo la cornice delle sue fotografie con le facciate di case coloniche, pensioni e chiese¹⁰⁰.

Negli ultimi decenni la fotografia si è elevata a simbolo internazionale della produzione artistica di Düsseldorf: la consolidata Scuola di Düsseldorf incarna l’eccellenza del *medium*, che articola nel modo più variegato e innovativo. Partendo dal rinnovamento della tradizione documentaria tedesca, Bernd e Hilla Becher si sono configurati come un anello di congiunzione tra il passato e il futuro della fotografia, il secondo versante del loro impegno per la storia dell’arte fu l’incarico didattico. La loro eredità è stata raccolta

⁹⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹⁹ S. Lange, *cit.*

¹⁰⁰ V. Heckert, *cit.*, p. 32; Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans (1920-1945)*, Milano, Mondadori Electa, 2008;

da tre generazioni di artisti, che ne hanno saputo ampliare notevolmente la visione, inoltrandosi con le loro opere nei territori della sperimentazione multimediale e dell'arte digitale. Fu cruciale per questa evoluzione della forma d'arte fotografica la posizione di Bernd Becher come professore presso la *Kunstakademie* di Düsseldorf. Le note denominazioni “Scuola di Becher” e “Scuola di fotografia di Düsseldorf”, mai promosse dagli stessi Becher, rimangono una chiara manifestazione della loro profonda influenza sul campo, allora come oggi.

La storia dell'Accademia d'Arte di Düsseldorf iniziò nel 1972, quando la scuola divenne una delle istituzioni più rinomate per poter studiare arte in Germania, in particolare pittura e scultura. Gli stessi Bernd e Hilla ne furono studenti, con la sola differenza che, quando la coppia iniziò a studiare lì, rispettivamente nel 1957 e 1958, la fotografia non compariva come materia d'insegnamento¹⁰¹. Fu l'allora rettore di questa istituzione, lo scultore Norbert Kricke, a convincere lungamente Bernd Becher dell'importanza di una nomina come docente, che per motivi amministrativi poté accettare solo separatamente dalla moglie Hilla. Bernd – solo dopo essersi accertato di non compromettere il lavoro che stava svolgendo con sua moglie – divenne dal 1976 al 1996 il primo professore di fotografia artistica in un'accademia di belle arti tedesca, accanto a docenti del calibro di Joseph Beuys, Katharina Sieverding, Gerard Richter e Anselm Kiefer. Virginia Heckert nel suo saggio propose un'illuminante deduzione sul motivo che spinse il rettore a scegliere proprio Bernd Becher per tale compito:

Given the diverse ways in which students and professors incorporated photography into their multimedia and performative practices in the 1960s and 1970s – a period that was marked by political and social unrest – the appointment of Bernd Becher as the first professor of photography at the Kunstakademie in 1976 might seem to have been a conservative choice. The Bechers utilized photography to create objective documents of industrial architecture, not to record performances, debate social issues, or question power structures. Presumably the administration regarded the extreme objectivity of their approach and their adherence to technical precision as factors that would disincentivize students from using the medium as a critique of the institution, following a turbulent period at the school¹⁰².

Oltre a Tata Ronkholz, Volker Döhne, Iris Salzmann e Angelika Wengler, che in seguito abbandonarono l'attività artistica, i primi studenti furono Candida Höfer, Axel Hütte,

¹⁰¹ Quando Bernd e Hilla Becher furono studenti presso la Kunstakademie di Düsseldorf, quest'ultima ricevette l'approvazione dall'istituto nella sua richiesta di istituire e gestire una camera oscura e di insegnare agli studenti le pratiche fotografiche ad essa associata. Tuttavia, questo ruolo non fu più prorogato dopo il completamente degli studi da parte di lei e Bernd nel 1961.

¹⁰² V. Heckert, *cit.*, p. 39.

Thomas Struth e Thomas Ruff. Rispettivamente nel 1978 e nel 1980 vi si aggiunsero Petra Wunderlich e Andreas Gursky. È importante evidenziare che la competenza nell'ambito della produzione artistica non necessariamente si traduce in una capacità di insegnamento equivalente. Tuttavia, osservando alcuni dei loro studenti – in aggiunta si ricordano Laurenz Berges, Elger Esser, Simone Nieweg, Jörg Sasse e Petra Wunderlich - si può notare il successo di questo doppio ruolo dei Becher. A proposito di questa eredità di una sorta di “Scuola dei Becher” - mai promossa dalla coppia di fotografi – o di una famiglia allargata Hilla rispose:

This was only possible because the class was so small. Don't hold me to this, but it was never more than 20 students. Of course, not everyone would turn up. If you had ten together it was already a lot, but mostly we would see even less. Ultimately, though, this whole 'Becher School' thing is a bit tiring – I mean, enough is enough! All these guys – Gursky, Struth, Ruff, Höfer and Laurenz Berges, who came a bit later – are not kids any more. They have grey hair! Whenever I see them – at birthdays or marriages, or now second marriages – I always apologise: 'I'm sorry people, it's not my fault, I never used the term "Becher School"'.¹⁰³

Il loro insegnamento non ha promosso un'uniformità nel linguaggio iconografico, ma ha invece favorito lo sviluppo di visioni individuali. Anche Hilla Becher in via ufficiosa prese parte all'insegnamento, poiché spesso gli studenti si recavano nel loro studio di Düsseldorf-Wittlaer e nella loro casa, un'ex cartiera a Düsseldorf-Kaiserswerth, dove si studiavano non solo l'opera degli stessi artisti, ma anche volumi fotografici e immagini di altri artisti come Eugène Atget, Walker Evans, Stephen Shore e Edward Ruscha. Il ricordo di questa esperienza da parte dell'ex studente Andreas Gursky è stato colto da un curatore:

It was not so much in terms of the conceptual side of photography or how to use the technology around the camera; the most important thing that they did, and what really made a difference for Andreas, was that they invited him and his fellow students to their home where they sat and drank coffee, or had a glass of wine, and discussed and debated. And to be in that environment – to see how all their photographs and equipment and Kodak boxes and so on completely surrounded them in their daily lives; to see that being an artist, or being a photographer, is not going to the studio and taking a few pictures then going home; to see that it's a way of living...that of art and life being entwined, that there's no separation between the life you live and the art you make, has stayed with him throughout¹⁰⁴.

¹⁰³ T. Weaver, H. Becher, *cit.*, p. 28.

¹⁰⁴ F. Liew, curatore del Moderna Museet, Stoccolma, citato in G. Lane, “*The Düsseldorf School of Photography. By Stefan Gronert*”, in “The Art Book 17”, no. 4, novembre 2010, p. 85.

Anche in conversazione con Thomas Ruff, il fotografo sostenne di incontrarsi con il suo professore egualmente a casa sua o in accademia. La dimensione più "intima" e meno scolastica dello studio permetteva una conversazione tra tutti, Hilla inclusa:

Somewhat naive I wanted to study at an art academy where they also taught painting and sculpture, as I thought that's the place where you learn to make beautiful images. I did not know Bernd and Hilla Bechers work back then, but the art academy at Düsseldorf was the only one in Germany at that time with a class on photography. I was shocked when I saw the Bechers' work, as it was the complete opposite of my own images so far, which I believed were fantastic. During my first year at the academy, occupying myself with Art History, Photography and Art Theory as well as looking at art, there was a switch. I realized that everything I did was not substantial and that's when I started to learn from Bernd and Hilla Becher: Concentrate on your subject - if you decide on the face, you should make a straightforward portrait and not have a distracting landscape in the background. If you shoot interiors, that's what you are looking at, the same with buildings. Nothing else. And always reflect the media you are working with. This is, what I am still doing up to now¹⁰⁵.

Bernd ha insegnato alla Kunstakademie fino al 1996 e poi ha continuato con un contratto per altri due anni; nel corso del suo incarico ha avuto ottantasette studenti. Tra questi ci sono alcuni degli artisti di maggior successo che hanno lavorato con la fotografia negli ultimi trent'anni, quelli che sono stati identificati con la "Scuola Becher" o la "Scuola di fotografia di Düsseldorf". Le opere realizzate da questi studenti che hanno sperimentato le stampe a colori in dimensioni considerevoli sono state frequentemente interpretate attraverso la lente della pittura piuttosto che della fotografia. Senz'altro non sono state contestualizzate all'interno del Minimalismo e dell'Arte Concettuale, che erano ambienti più comuni per le opere dei Becher. Questa generazione di artisti ha saputo cogliere sapientemente la sfida e gli insegnamenti dei due fotografi tedeschi promuovendo interrogativi e studi circa la veridicità della fotografia¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Appendice, intervista a Thomas Ruff.

¹⁰⁶ Cfr. S. Gronert, L. Schirmer (a cura di), *La scuola di Düsseldorf: fotografia contemporanea tedesca*, Milano, Johan & Levi, 2009; V. Heckert, *Bernd and Hilla Becher: A Lifelong Project of Uninflected Passion*, op. cit., pp. 12-43.

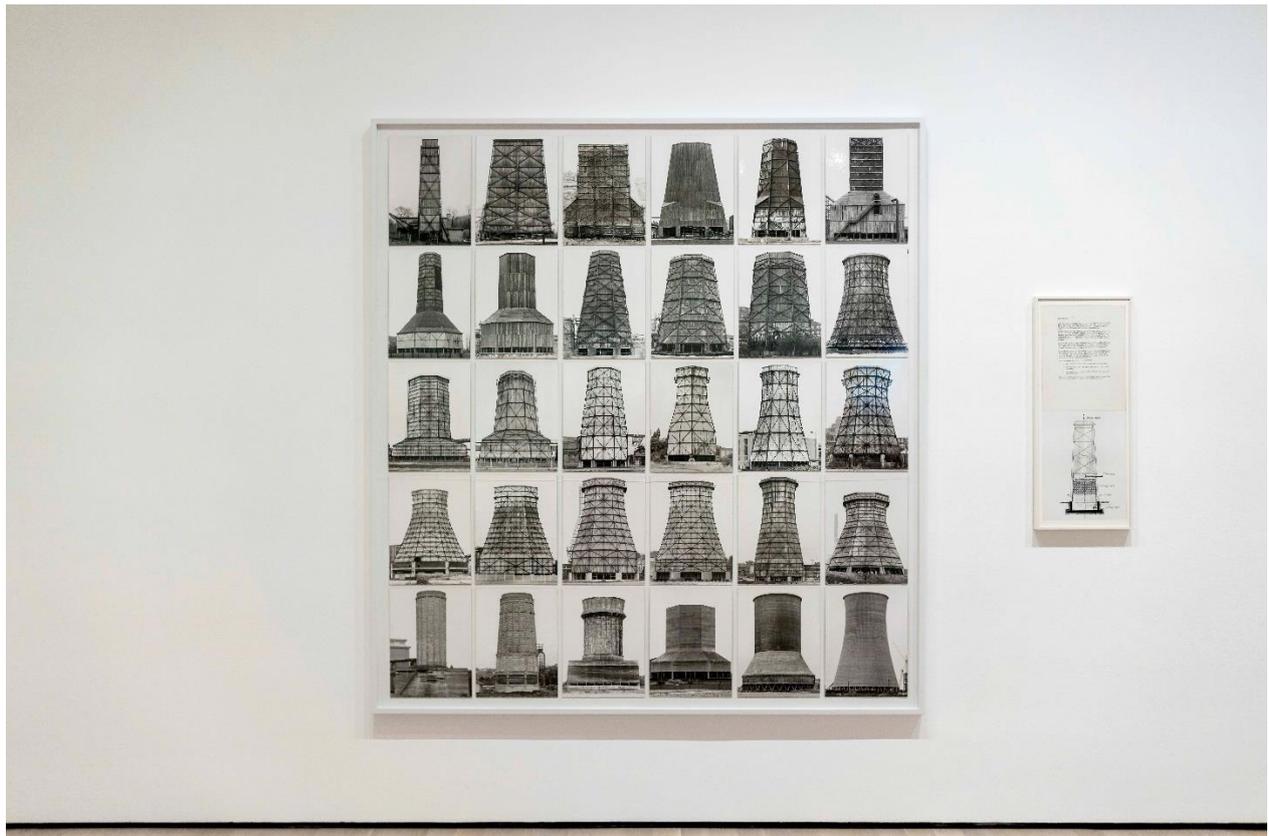


Figura 1. Bernd Becher and Hilla Becher, *Anonymous Sculpture (cooling towers)*, 1970, grid with 30 gelatin silver prints plus diagram, 207.3 × 188.4 cm (The Museum of Modern Art, © Estate of Bernd Becher and Hilla Becher)

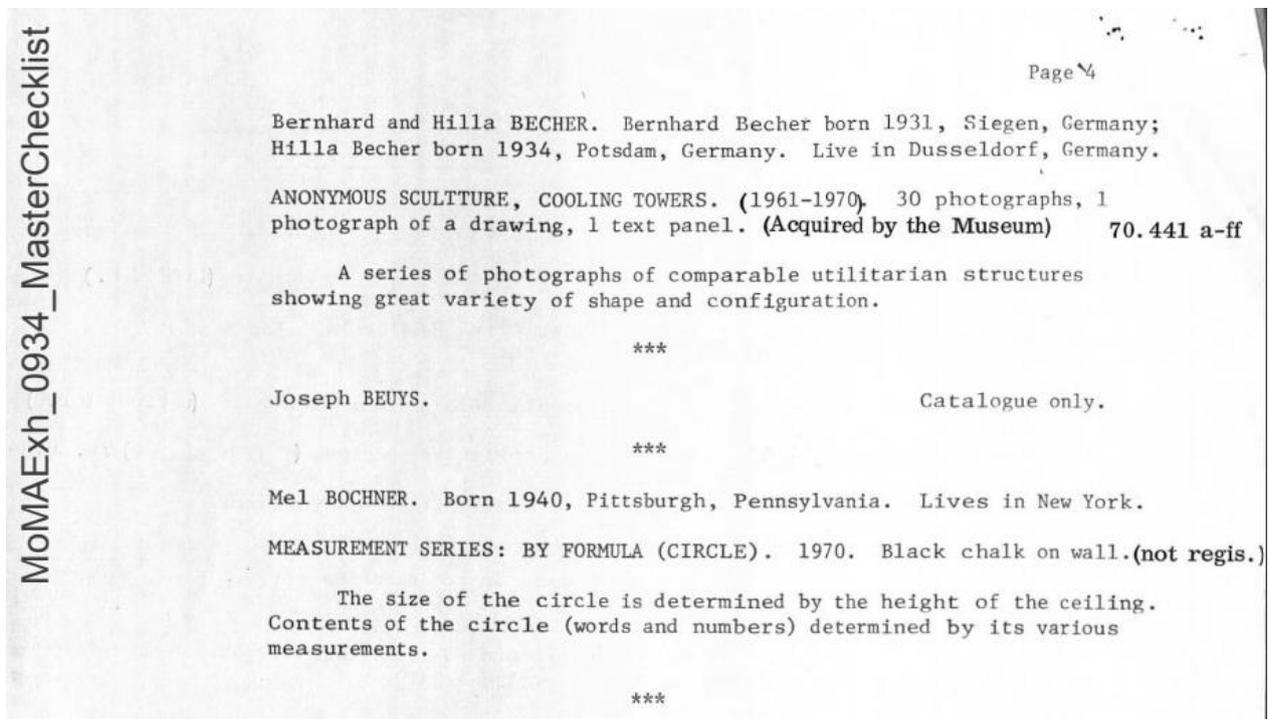


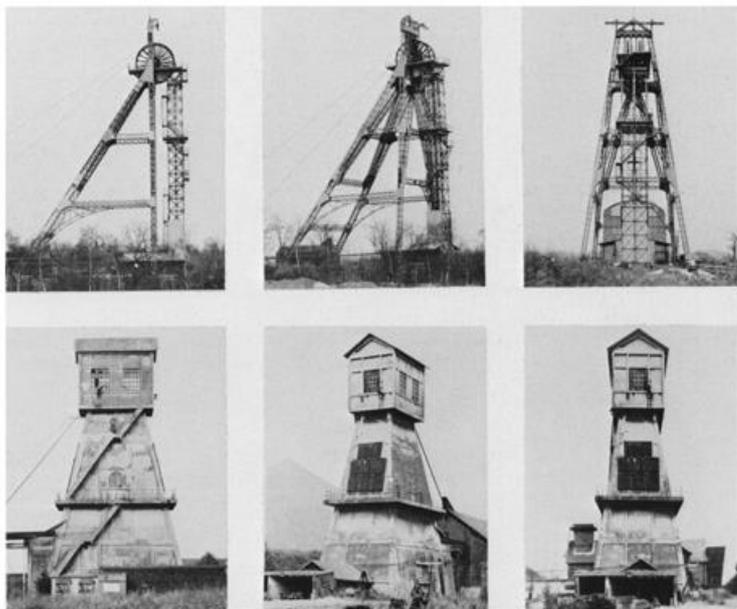
Figura 2. MoMAExh_0934_MasterChecklist, Master checklist, "Information", The Museum of Modern Art, 1970, https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326690.pdf?_ga=2.52788576.956518579.1693923403-1373823031.1677073217

CARL ANDRE

Bernhard and Hilla Becher began their series of photographic typologies in 1957 with a study of half-timbered workers' houses in the old German industrial area of South Westphalia. Within the limits of a definite vernacular style, the houses manifest a wide range of variation in the mix of basic surface materials: slate, timber, and brick. The theme of variations within limits determined by function is made apparent by the Bechers in their grouping of similar views of different structures built to serve the same pur-

A NOTE ON BERNHARD AND HILLA BECHER

Bernhard and Hilla Becher, *Two Pithead Gears* (shown from three sides).



59

pose. The Bechers use the term "typology" to describe these ordered sets of photographs.

Bernhard Becher's first studies of industrial structures were paintings and lithographs done from 1953 through 1957. His main interest was in the iron-ore preparation plants of the Siegen area in Germany. These buildings, huge conglomerations of machine and structure, proved more fascinating to him than the act of painting. He began to collect old photographs of them and later to photograph the plants himself. At this point he met Hilla who had left her job in advertising to set up the photography department at the Düsseldorf Art Academy. She was fascinated by his ideas and began to help him. They continue to employ photography because it affords the possibility of a more objective record than painting does. Photography also makes it easier to compare the proportions of similar structures of unequal size.

From 1961 through 1965, the Bechers worked mostly in the German Ruhr District and in Holland making comparative photographs of the pithead towers and preparation plants of coal and iron-ore mines, blast furnaces, coke ovens, and oil refineries. These structures and others such as water towers, cooling towers, gas holders, high-tension electrical pylons, and lime kilns are built to perform particular economic functions. When these structures no longer serve their purposes efficiently they are abandoned. The photographs of the Bechers record the transient existence of purely functional structures and reveal the degree to which form is determined by the invariant requirements of function.

A partial catalogue of the typological subjects of Bernhard and Hilla Becher includes: structures with the same function (all water towers); structures with the same function but with different shapes (spherical, cylindrical, and conical water towers); structures with the same function and shape but built with different materials (steel, cement, wood, brick, or some combination such as wood and steel); structures with the same function, shape, and materials; comparative perspective views of ore and coal preparation plants; comparative frontal views of pithead towers; comparative frontal and perspective views of pithead towers, high tension electrical pylons, blast furnaces, and factory buildings.

The Bechers have worked in the major industrial regions of Germany and Holland (1961-1965); England, Scotland, and Wales (1965-1966); France and Luxembourg (1966-1967); Pittsburgh, U.S.A. (1968); and Belgium (1970). As a part of their work, the Bechers also record the dimensions, dates, and construction details of the structures they photograph. As Hilla Becher has written: "The question if this is a work of art or not is not very interesting for us. Probably it is situated in between the established categories. Anyway the audience which is interested in art would be the most open-minded and willing to think about it." ■

Figura 3. Carl Andre, "A Note on Bernhard and Hilla Becher", *Artforum* 11, no.4 (dicembre 1972)

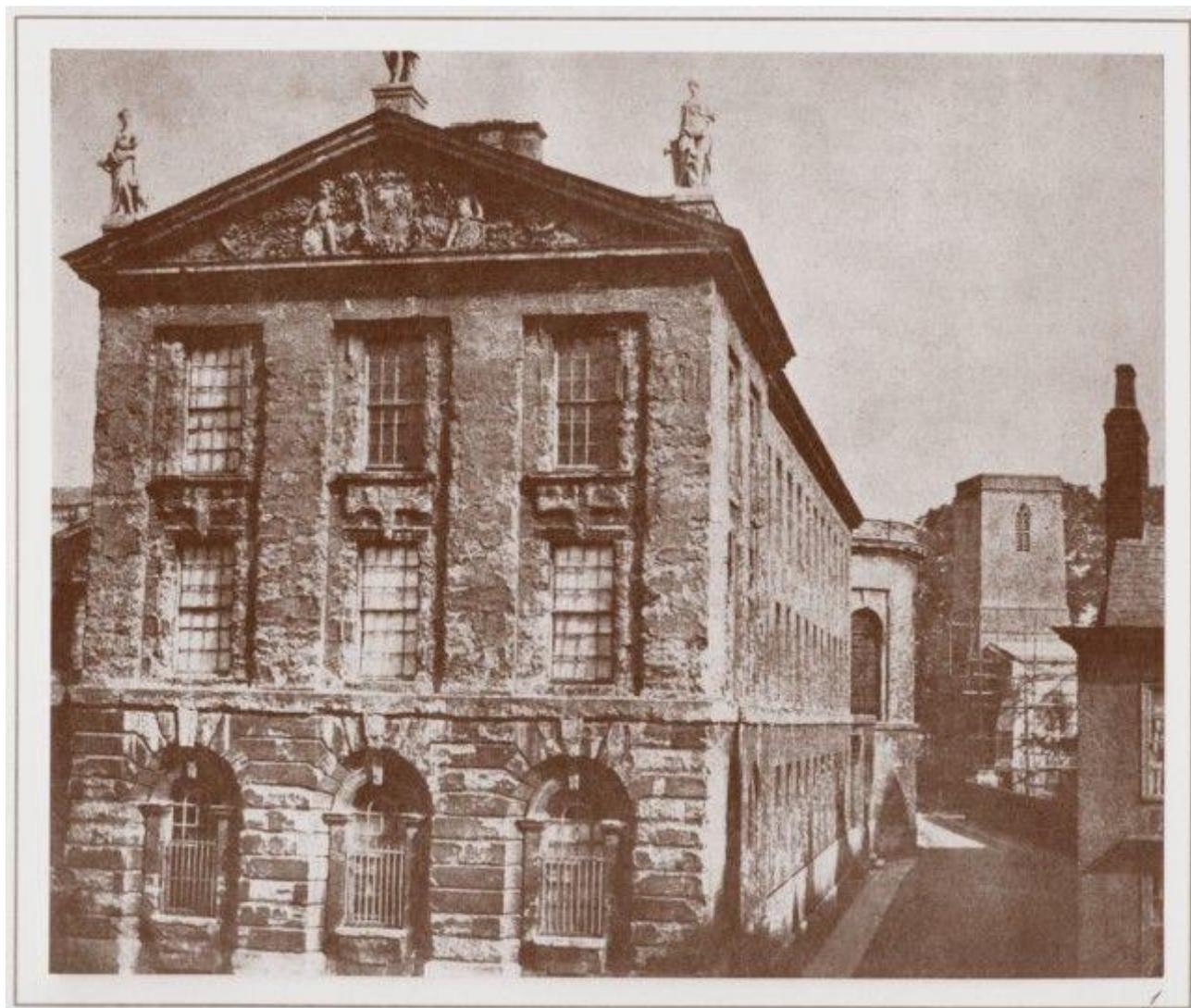


Figura 4. William Henry Fox Talbot, Part of Queen's College, Oxford, Plate I, The Pencil of Nature, negativo: 4 Settembre 1843



Figura 5. William Henry Fox Talbot, View of the Boulevards at Paris, Plate II, The Pencil of Nature, negative: Maggio 1843

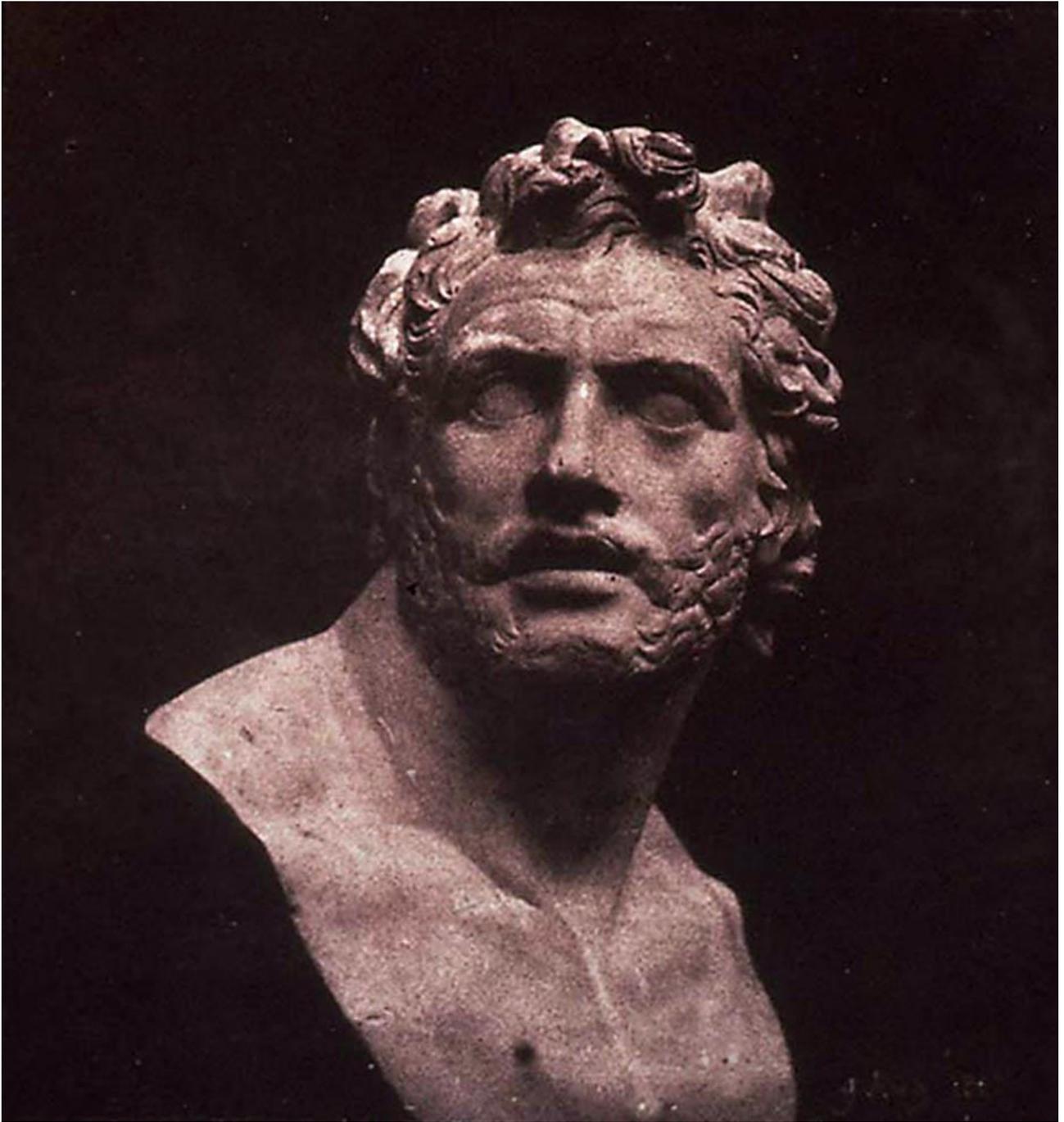


Figura 6. William Henry Fox Talbot, Bust of Patroclus, Plate V, The Pencil of Nature, 1844, negativo: 9 agosto 1842.



Figura 7. August Sander, Secretary at West German Radio, Cologne, 1931, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 25.8 x 18.7 cm, © 2023 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY



Figura 8. August Sander, Young Farmers, 1914, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 25.8 x 18.7 cm, © 2023 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY

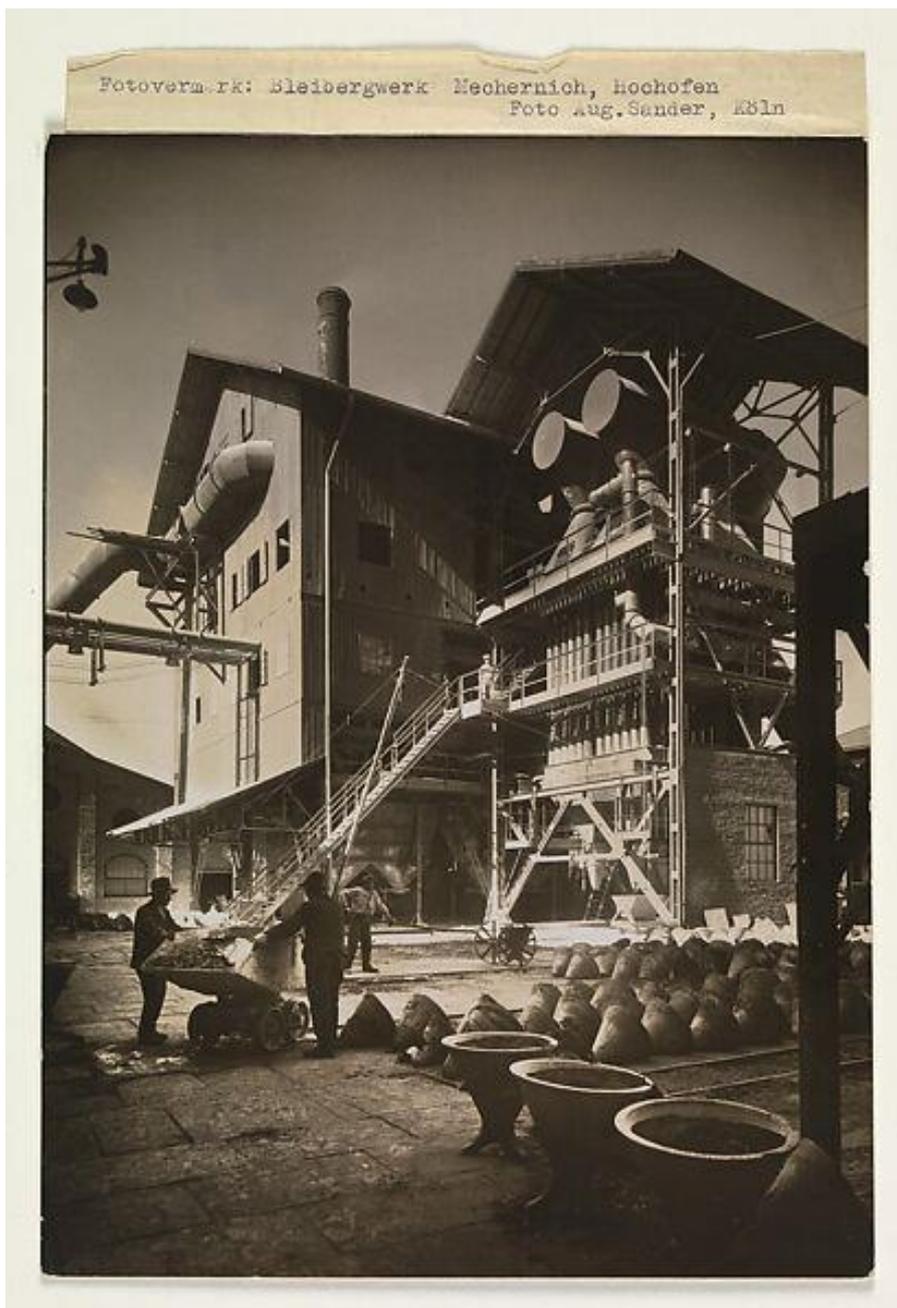


Figura 9. August Sander; Bleibergwerk Mechernich, Hochofen, 1920-30, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 22.4 x 16.2 cm, © 2023 Artists Rights Society (ARS), New York



Figura 10. Albert Renger-Patzsch, Ein Knotenpunkt der Fachwerkbrücke Duisburg-Hochfeld, 1928, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento. Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich. © Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VEGAP, Madrid 2017.



Figura 11. Albert Renger-Patzsch, Wirtschaft an der Ruhr, 1953, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 16.19 x 22.54 cm, ©Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

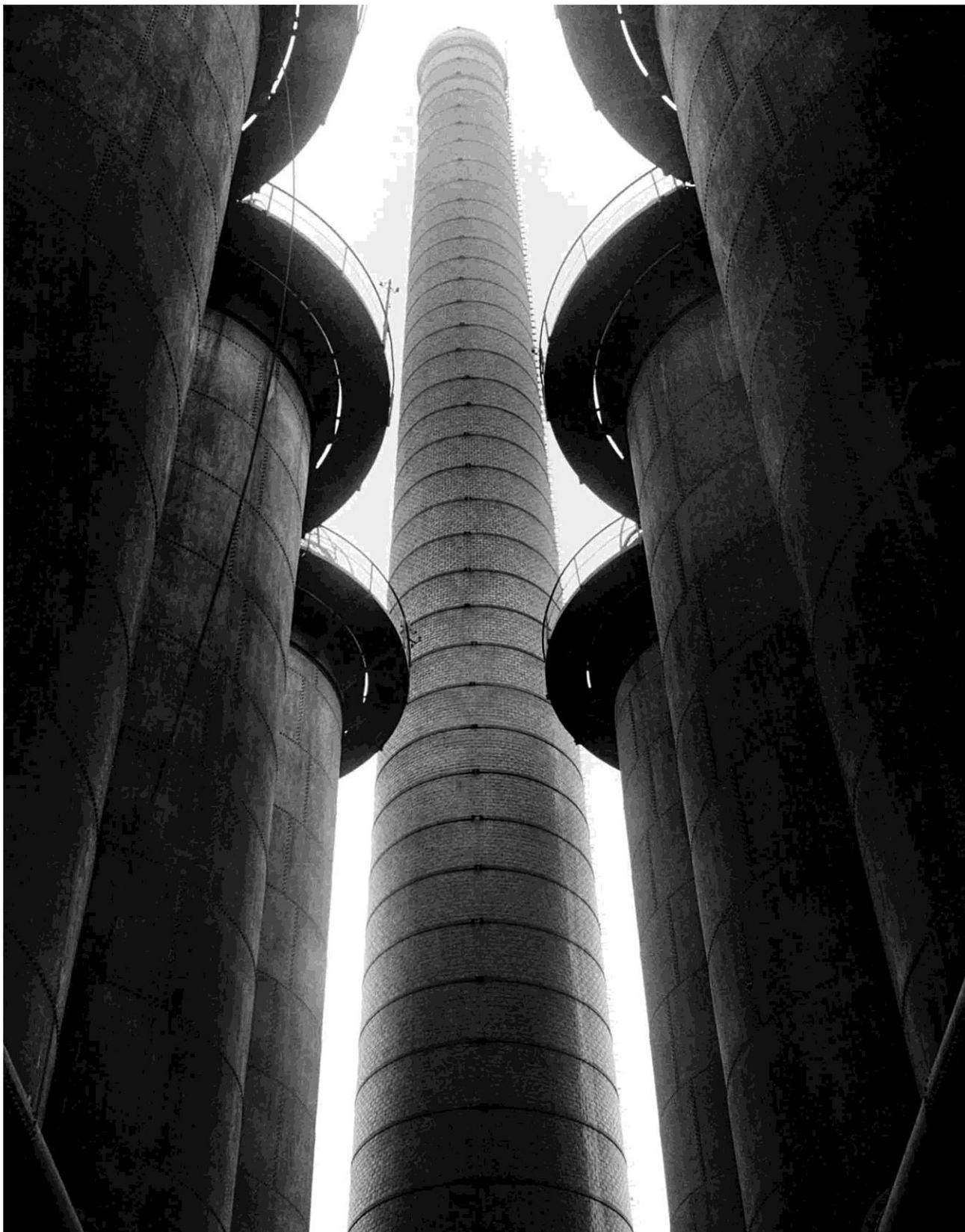


Figura 12. Albert Renger-Patzsch, Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1927, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento



Figura 13. Karl Blossfeldt, Passiflora, 1898-1932, stampa alla gelatina d'argento, 29.8 x 23.8 cm, Thomas Walther Collection. Bequest of James Thrall Soby, by exchange, © 2023 Karl Blossfeldt / Artists Rights Society (ARS), New York.



Figura 14. Karl Blossfeldt, hordeum distichum, 1898-1932, , stampa alla gelatina d'argento, 29.6 x 23.7 cm, Thomas Walther Collection. Gift of James Thrall Soby, by exchange, © 2023 Karl Blossfeldt / Artists Rights Society (ARS), New York.

II – DALLA RUHR ALLA LAGUNA: I BECHER ALLA BIENNALE ARTE 1990

II.I. La deindustrializzazione della Ruhr

Nella Germania nord-occidentale si trova la regione della Ruhr, una vasta area delimitata dai fiumi Lippe e Ruhr, con l'Emscher che ne attraversa il cuore, tutti affluenti del Reno. Per oltre un secolo, l'attività estrattiva intensiva e le industrie pesanti per la lavorazione del ferro e dell'acciaio hanno profondamente trasformato il paesaggio e la comunità locale in questa regione¹⁰⁷. L'inizio del rinnovamento del bacino della Ruhr ha avuto luogo successivamente al declino dell'industria estrattiva, un settore che aveva operato per decenni come fulcro e impulso trainante dell'economia tedesca. Fino a non molti anni fa, infatti, la Ruhr è stata considerata il cuore europeo delle miniere e della siderurgia, fucina delle armi del Terzo Reich e nel dopoguerra stimolo della poderosa rinascita economica tedesca. Questo ha avviato un complesso processo di trasformazione post-industriale, il quale non si è limitato esclusivamente al recupero fisico delle aree industriali né alla risanazione delle numerose terre inquinate, bensì ha posto un'enfasi particolare sulle questioni territoriali, ecologiche, naturalistiche, sociali, politiche e culturali coinvolte nelle vaste regioni industriali in transizione¹⁰⁸. L'introduzione del saggio di Lutz Raphael delinea in maniera puntuale ogni aspetto della situazione:

Il bacino della Ruhr è stata una delle aree più pesantemente e drammaticamente colpite dalla crisi e dal cambiamento strutturale della società industriale della Germania occidentale seguiti al boom. Certamente la crisi del carbone della fine degli anni Cinquanta aveva già allargato, tra i politici e i responsabili della

¹⁰⁷ “In the Ruhr area as in Belgium and northern France there is a unique concentration of various industrial complexes – mines, iron and steel plants, and coke plants – which have placed their stamp on the structure of the landscape. Geologically, the Ruhr area is made up of three different zones, each of which was exploited at a different time. Initially, mining was introduced in the southern Ruhr area, where everything was removed that was easily transported to the surface. The development continued in the middle of the Ruhr area. The further north the mining moved, the deeper the mineral resources were, requiring more complicated technology. That had a direct effect on the outer appearance of what was built. The deeper they mined, the higher the towers and the larger the other parts of the plant had to be. As the financial burden of the advanced technology could soon only be carried by a group; more and more businesses merged to form large mine companies, whose complexes often took on the appearance of citylike conglomerates”. B. Becher e H. Becher, conversazione con S. Lange, estratto da *Bernd and Hilla Becher: Industrial Landscapes*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2002, pp. 5-11, in S. Lange, *cit.*, p. 198.

¹⁰⁸ A. Kipar, *La rinascita della Ruhr*, in "Meridiana", 2016, No. 85, Aree Deindustrializzate (2016), pp. 221-237, qui p. 221.

pianificazione, la consapevolezza dell'inevitabile ristrutturazione, globale e di lungo termine, che presto avrebbe eroso la posizione di vantaggio delle industrie minerarie locali. Ma solo la recessione del 1973–1975 determinò l'inizio di un duraturo, inarrestabile declino dell'economia industriale della regione. Le sue pesanti conseguenze sono state efficacemente descritte da Ulrich Herbert sull'esempio della città di Dortmund: tutte le miniere e le acciaierie furono chiuse, i tassi di disoccupazione salirono ad oltre il 20%. Prima della fine del secolo, quasi 10000 persone, oltre il 15% dei residenti, abbandonarono la città¹⁰⁹.

Nel 2018 si è svolto presso il Deutsches Historisches Institut di Roma un convegno intitolato *Deindustrializzazione: le trasformazioni strutturali del Nordovest e della Ruhr in prospettiva comparata*. Durante la conferenza si sono alternati nei contributi studiosi italiani e tedeschi, con lo scopo di far emergere la complessità dei meccanismi che hanno caratterizzato i processi di deindustrializzazione in queste due aree. Nella sezione “*metodologia e storiografia*” viene brevemente delineata la storia del bacino della Ruhr da parte di due studiosi:

Hans-Werner Wehling (Università di Duisburg-Essen) ha brevemente delineato la storia del bacino della Ruhr, presentandone soprattutto le suddivisioni in zone, assi, reti e sistemi di comunicazione, offrendo sul piano metodologico l'esempio di un approccio interdisciplinare e di un'analisi multidimensionale dello sviluppo spazio-temporale di questa importante area industriale. Ha sostenuto che l'intera regione, nella sua complessità di «paesaggio culturale industriale», candidata al riconoscimento dall'Unesco, risulta dalla conservazione di una larga moltitudine di «industrial remains», ma ha anche offerto un esempio della insufficienza del punto di vista meramente conservazionista da un lato e della necessità di una prospettiva interdisciplinare ampia per comprendere potenzialità e penalizzazioni che derivano da una eredità industriale così pesante. [...] Analogamente, Stefan Moitra (Deutsches Bergbau-Museum, Bochum), ha illustrato il suo progetto di storia orale condotto tra il 2015 e il 2018 e riguardante i minatori della Ruhr, una regione in cui il processo di ristrutturazione del settore carbonifero è iniziato nella crisi 1958-1959 ma che vedrà chiudere l'ultima delle sue miniere proprio alla fine del 2018. L'obiettivo di entrambi questi progetti non è stato solo quello di dare voce ai lavoratori, ma anche quello di sondare come le soggettività si saldino oppure si scollino dalla comprensione del processo storico della deindustrializzazione del Nord del mondo, e per consentire l'espressione e l'analisi di insoddisfazioni, risentimenti, forme di resistenza che lasciano emergere tendenze all'avvicinamento a posizioni della destra politica¹¹⁰.

Ma che cos'era la Ruhr prima di essere una regione fortemente sviluppata grazie ai bacini minerari sotto il regno di Prussia? In che modo l'eredità postindustriale e industriale ha contribuito a forgiare una nuova identità orientata al futuro? La risposta a queste domande

¹⁰⁹ L. Raphael, *Curricoli flessibili e stile di vita transnazionale*, traduzione italiana a cura di C. Romeo, in M. Livi (a cura di), *Migration/Region/Integration*, 28 (2019), 2, pp. 44-60, qui p. 44.

¹¹⁰ F. Meier, *Deindustrializzazione: le trasformazioni strutturali del Nordovest e della Ruhr in prospettiva comparata*, in “Meridiana”, No. 92 (2018), pp. 245-258, qui p. 247-248.

si trova in parte nella storia antica¹¹¹. Prima dell'avvento dell'industrializzazione, il bacino della Ruhr era un territorio poco ospitale, caratterizzato da paludi e una scarsa densità di popolazione, con nuclei urbani di rado composti da più di 500 abitanti. Tuttavia, nel corso della metà del XIX secolo, grazie all'impulso dell'industria estrattiva e siderurgica del carbone, questa regione subì una profonda metamorfosi e fu notevolmente equipaggiata con nuove infrastrutture, tra cui autostrade, canali navigabili e reti ferroviarie. La popolazione crebbe da soli 300.000 nel 1820 a un'imponente cifra di 5,7 milioni nel 1865, rendendo questa zona una delle più floride e ricche dell'intera Germania, con un'economia che si fondava principalmente sull'estrazione del carbone¹¹².

Nel corso del Novecento, nell'arco di qualche decennio una distesa di paludi è stata trasformato in un enorme distretto produttivo. Prima della crisi del settore sono furono estratti sette miliardi di tonnellate di carbone, che avevano alimentato l'industria siderurgica dando vita a quello che è stato definito il miracolo economico nella produzione di acciaio per le automobili e le armi. Gli operai sono affluivano a centinaia di migliaia, e attorno ai siti industriali sorgevano città operaie costituite da immigrati. Tutto nasceva e dipendeva dai giacimenti di carbone della regione e dalle sue fabbriche.¹¹³

Comprende un totale di 53 città, tra cui Bochum, Bottrop, Dortmund, Duisburg, Essen, Gelsenkirchen, Hagen, Hamm, Herne, Mülheim an der Ruhr, Oberhausen, e molte altre, il tutto collegato da una fitta rete autostradale e ferroviaria. Tuttavia, va notato che questa conurbazione si estende ancora oltre, includendo gli agglomerati urbani di Colonia, Bonn, Düsseldorf e Leverkusen, che si trovano più a sud. Questa area estesa è conosciuta come Rhein-Ruhr e costituisce uno dei maggiori complessi urbani nell'Unione europea.

Il trattato di Versailles sollevò numerose questioni, ma tra il 1929 e il 1922, la questione più controversa fu quella delle riparazioni di guerra. Le somme stabilite dagli alleati si rivelarono troppo ingenti ed eccessive per la capacità di pagamento della Germania. Nel 1922, quest'ultima si trovò in una situazione finanziaria estrema e richiese una moratoria. Tuttavia, le discussioni tra le potenze alleate, in particolare Inghilterra e Francia, non portarono ad una soluzione. La Germania, impossibilitata a ottenere prestiti, dichiarò l'incapacità di effettuare pagamenti a tempo indeterminato nel novembre 1922 e chiese nuovamente una moratoria. Nel dicembre 1922, una conferenza tra i primi ministri inglese, francese, italiano e belga si concluse senza risoluzione. In seguito, la Francia,

¹¹¹ S. Tägil, *Regions in Central Europe, the legacy of history*, Londra, Hurst & Company, 1999, p. 90.

¹¹² A. Kipar, *L'Emscher Park nel bacino della Ruhr*, Lodi, Il Pomerio, 1993, p. 5.

¹¹³ I. Burzi, *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*, Firenze, Firenze U. P., 2013, p. 78.

guidata da Raymond Poincaré, decise di occupare la regione della Ruhr, cuore dell'industria carbonifera e metallurgica tedesca, basandosi su alcune clausole del trattato di Versailles. Questa occupazione provocò la cosiddetta “resistenza passiva” da parte degli industriali della Ruhr che si rifiutarono di consegnare il carbone senza ordine del loro governo. La Francia rispose con espulsioni, incarceramenti e condanne severe, tuttavia, l'occupazione della Ruhr causò inflazione e danni alle finanze tedesche. Con il tempo, la Francia iniziò a organizzare la produzione nella regione. La situazione si sbloccò nel 1924 con la nomina di due commissioni e l'elaborazione del Piano Dawes, seguito da una conferenza a Londra nel 1924, che portò all'accettazione del piano e all'evacuazione della Ruhr entro il 1925¹¹⁴. Nonostante le difficoltà intercorse durante il primo e il secondo dopoguerra, la domanda del carbone rimaneva alta, il bollettino d'informazione mensile della Comunità Europea del carbone e dell'acciaio pubblicò nel 1957:

La produzione di carbon fossile della Comunità resta stazionaria; essa è stata per i primi cinque mesi del 1957 superiore dell'1,37% a quella dello stesso periodo del 1956. Anche la Francia e la Germania hanno aumentato la propria produzione. Per contro la produzione di coke registrata, con una media mensile di 6394000 t. per i primi quattro mesi del 1957, un progresso del 4,3% sullo stesso periodo del 1956¹¹⁵.

L'avvento dell'industrializzazione portò una trasformazione radicale del paesaggio nella regione della Ruhr, mutando un territorio agricolo punteggiato da numerosi piccoli villaggi e cittadine in un imponente polo industriale avvolto in una nube nera di fumo e inquinamento. Verso la fine degli anni Ottanta, la zona attorno al fiume Emscher si presentava in uno stato di degrado massimo e penalizzato da una serie di problematiche. Le concentrazioni urbane principali non erano più incentrate attorno ai tradizionali fulcri storici come cattedrali o municipi, ma piuttosto intorno alle fonderie e alle miniere. Questo aveva generato un paesaggio frammentato, dominato da colline di scorie industriali, reti ferroviarie dismesse, fabbriche in stato di abbandono e strade che conducevano a *impasse*, tutto incorniciato da uno sviluppo urbanistico caotico e

¹¹⁴ E. Migliorini, A. Torre, voce “Ruhr” dell'Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/ruhr_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 01/11/2023]; Cfr. A. J. Toynbee, *Survey of International Affairs, 1920-23*, Londra, Humphrey Milford, Oxford University Press; F. H. Simonds, *Histoire de l'Europe d'après guerre: De Versailles au lendemain de Locarno*, Parigi, Payot, 1929; G. Stresemann, *La Germania nella tormenta*, Milano, Treves, 1933.

¹¹⁵ AA. VV., *Bollettino d'informazione mensile della Comunità Europea del carbone e dell'acciaio*, Lussemburgo Giugno 1957 2° Anno-Numero 4, p. 8, <https://op.europa.eu/it/publication-detail/-/publication/993d448a-22ca-4d75-b228-4c012940364d/language-it> [ultimo accesso 01/11/2023].

disordinato. Tuttavia, uno dei pesi più gravosi ereditati da questa regione era il diffuso inquinamento. Il paesaggio, in parte oscurato dalle emissioni industriali, si presentava fortemente compromesso da una serie di problemi ambientali e sociali, gettando l'area in una profonda depressione. Nel distretto del bacino della Ruhr, le testimonianze dell'industrializzazione erano evidenti ovunque, dalle imponenti fonderie alle torri di estrazione del carbone, dai fiumi trasformati in canali di scarico alle discariche. Nonostante ciò, come in molte altre nazioni dell'Europa occidentale, l'accento predominante sullo sviluppo economico aveva spesso portato a una sottovalutazione della tutela ambientale come componente centrale delle politiche nazionali. Questo ha contribuito a creare una situazione in cui l'ambiente e le sue conseguenze non erano adeguatamente considerati nelle decisioni di sviluppo industriale, portando a un deterioramento del paesaggio e a una serie di sfide ambientali e sociali nell'area della Ruhr¹¹⁶. Allo scopo di perseguire delle logiche di mercato capitalistiche, le nazioni sembravano aver dimenticato come si può pianificare e progettare durante l'esperienza dell'industria estrattiva:

Sarebbe opportuno ricordare che il «paesaggio vive di un impulso proprio» ma può essere indirizzato e progettato cercando di prevedere i bisogni e i desideri futuri, non quelli di adesso perché tutto avverrà fra decine di anni. Prevederli e progettarli senza dimenticare però il fattore produttivo che sta a monte del recupero stesso, è la prima fase e la più importante in quanto è la più incisiva, perché trasforma, rimodella il paesaggio esistente in un altro che poi a sua volta sarà la base da cui partire per la riqualificazione del luogo. È logico quindi auspicare che nell'arco di questo tempo dilatato, la vita dei paesaggi sia controllata fin dal principio e quindi ad esempio, nel momento in cui studiato un giacimento, si progettano le sezioni di scavo per un suo ottimale sfruttamento lo si faccia tenendo conto di quello che questo diventerà nella sua terza vita, post cava¹¹⁷.

Dopo le devastazioni della Seconda Guerra Mondiale, perciò, la regione della Ruhr emerse come il cuore pulsante dell'industria nella giovane Repubblica Federale Tedesca, contribuendo in modo significativo allo sviluppo economico del paese. La rapida ripresa dell'industria tedesca postbellica era stata percepita all'inizio come una meraviglia. Secondo lo storico Tony Judt: “Little more than 20 percent of German industrial plant had been destroyed by May 1945; even in the Ruhr, where much Allied bombing had

¹¹⁶ Cfr. G. Bindi, *C'era una volta l'industria pesante*, in “Terra Nuova”, 11 gennaio 2010, <https://www.terranuova.it/News/Ambiente/C-era-una-volta-l-industria-pesante> [ultimo accesso 01/11/2023]; I. Burzi, *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*, cit.; A. Kipar, *La rinascita della Ruhr*, cit.

¹¹⁷ I. Burzi, cit., p. 46.

been concentrated, two-thirds of all plant and machinery had survived intact”¹¹⁸. Successivamente, venne proposto un piano francese per le riparazioni postbelliche, che incluse l’idea di separare la Ruhr e la sua parte industriale più meridionale, la Saar, dalla sovranità tedesca e metterla a disposizione dei francesi. Il piano, tuttavia, non riuscì ad ottenere l’approvazione, poiché non teneva in debita considerazione le opinioni degli altri Paesi coinvolti. Nel 1949 venne introdotto il Piano di Riequipaggiamento, come il “Piano Monnet”, dal diplomatico e finanziere Jean Monnet, il quale promosse una visione più cooperativa delle relazioni tra le nazioni europee. Questo piano portò all’audace proposta del ministro degli Esteri francese, Robert Schuman, di unire le industrie del carbone e dell’acciaio di Francia e Germania, condividendo i benefici di questa collaborazione. Benché soltanto sei Paesi ratificarono l’accordo per la creazione della Comunità Europea del Carbone e dell’Acciaio (la Gran Bretagna si oppose, e ciò influenzò altri Paesi scandinavi a fare altrettanto), il progetto trasse vantaggio dalla crescita economica che seguì, guidata principalmente dal settore manifatturiero tedesco, anche se non fu necessariamente causa di tale ripresa. Nel 1955, Jean Monnet fondò il Comitato di Azione per gli Stati Uniti d’Europa, un ambizioso tentativo di riunire partiti politici e sindacati della metà occidentale del continente. Questo sforzo culminò tre anni dopo nella creazione della Comunità Economica Europea, meglio conosciuta come Mercato Comune, che in seguito si sviluppò nell’odierna Unione Europea. Le regioni industriali della siderurgia e del carbone di Francia e Germania dividevano una notevole continuità geografica, contribuendo a rendere questo progetto di integrazione un passo significativo verso una cooperazione sempre più stretta tra le nazioni europee¹¹⁹.

Come si è visto, in quel contesto le problematiche legate all’inquinamento atmosferico e ai fiumi contaminati furono considerate di seconda importanza. Tuttavia, iniziarono lentamente a emergere nuove prospettive e sensibilità. L’unico a dare un segnale di cambiamento fu il candidato del Partito Socialdemocratico Tedesco (SPD) alla carica di Cancelliere tedesco nel 1961, Willy Brandt, che con la frase: “Der Himmel über dem Ruhrgebiet muss wieder blau werden!” (Il cielo sopra la Ruhr deve tornare a essere azzurro), definì una visione che integrava fortemente il tema ambientale nella campagna

¹¹⁸ T. Judt, *Postwar: A History of Europe since 1945*, New York, Penguin, 2005, p. 83.

¹¹⁹ L. Sante, *A Postmortem for Industry*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., pp. 70-78, qui p. 71.

elettorale¹²⁰. L'incarico di elaborare e attuare misure per affrontare il problema dell'inquinamento ambientale subì un significativo cambiamento di prospettiva nel 1969, quando l'approccio predominante divenne fortemente orientato verso l'industria e lo sviluppo economico. Tuttavia, il primo segnale tangibile di un cambiamento sostanziale nelle politiche ambientali emerse solo nel 1986, scaturito da due eventi di portata significativa. In primo luogo, il disastro nucleare di Chernobyl in Ucraina, con le sue conseguenze devastanti, ebbe un impatto profondo sulla percezione globale dei rischi legati all'energia nucleare. In secondo luogo, nello stesso anno, si verificò un grave incidente presso la centrale nucleare di Hamm-Uentrop a Essen, nella regione della Ruhr. Questi due eventi furono determinanti nell'indurre un cambiamento significativo nelle politiche ambientali, spingendo la società e i decisori politici a riconsiderare l'equilibrio tra lo sviluppo industriale, l'energia nucleare e la tutela ambientale. L'anno 1986 segnò quindi una svolta nelle politiche ambientali, aprendo la strada a un approccio più responsabile e orientato alla sicurezza nell'affrontare le sfide ambientali e nucleari nella regione della Ruhr.¹²¹

In seguito alla constatazione che l'estrazione del carbone non risultava più vantaggiosa dal punto di vista economico, sorse la questione di come gestire l'abbondanza di infrastrutture in cemento e acciaio create per sostenere l'industria carbonifera. Nel 1989, fu avviato un ambizioso piano decennale per la riconversione dell'intera area, un processo che comportava diverse sfide complesse e urgenti. La riconversione del territorio coinvolgeva diverse fasi cruciali. Prima di tutto, era necessario affrontare la decontaminazione dei terreni industriali dismessi e renderli nuovamente disponibili per altri usi, come parchi o nuovi sviluppi urbani. Inoltre, c'era l'arduo compito di ripulire le acque altamente inquinate del fiume Escher, che aveva guadagnato la reputazione di essere una sorta di cloaca a cielo aperto per oltre un secolo. Inoltre, l'attenzione si concentrò sulla riqualificazione di circa cinquanta siti industriali ormai non più produttivi. Gran parte dei finanziamenti necessari per questo vasto progetto provenne dal settore pubblico, con il governo della regione Nordreno-Westfalia che aveva il controllo dell'intera operazione. Il risultato di questa straordinaria impresa è stato la creazione del

¹²⁰ 9. Essen – 2017 European Green Capital, LAND. Landscape Architecture Nature Development, https://www.landsrl.com/09_essen [ultimo accesso 01/11/2023].

¹²¹ A. Kipar, *La rinascita della Ruhr; cit.*, p. 223.

maestoso Emscher Landschaftspark, un vasto parco che copre un terzo dell'intero distretto della Ruhr. Questo parco unisce circa una dozzina di città, da Bergkamen a est a Duisburg a ovest, passando per Dortmund, Bochum, Essen, permettendo spostamenti agevolati anche in bicicletta¹²² o tramite le vie d'acqua. Grazie a una rete di trasporti ben organizzata, è possibile atterrare a Dortmund o Düsseldorf, raggiungere agevolmente la regione in treno da Berlino in sole due ore e quindi prendere una bicicletta per seguire la "Route der Industriekultur". Questa affascinante esperienza consente di visitare luoghi come i complessi minerari dello Zollverein e di esplorare strutture come il gasometro di Oberhausen, che ora è un immenso centro espositivo accessibile sia internamente che esternamente, offrendo una panoramica mozzafiato sulla struggente pianura tedesca. In questa regione in continua evoluzione, molti spazi sono stati convertiti in centri espositivi e culturali, rendendo la zona una destinazione imperdibile per artisti, curatori e appassionati d'arte, anche se ha posto sfide gestionali significative per le autorità locali¹²³.

Nell'ultimo decennio, la regione della Ruhr ha attraversato una delle più complesse trasformazioni urbane dell'intero continente, con risultati straordinariamente positivi. Questo processo di riconversione ha influenzato profondamente un ambiente che aveva subito gravi deterioramenti a causa della sua storica industrializzazione, portando al contempo un notevole miglioramento della qualità della vita per i suoi numerosi abitanti. La storia della Ruhr è stata strettamente intrecciata con il settore della metallurgia, grazie alla presenza di ricchi giacimenti di ferro e carbone che si trovavano a pochi metri sotto la superficie, e alla visione e all'ingegno dei pionieri dell'industria tedesca, con la famiglia Krupp in prima linea. Vent'anni dopo la crisi che ha colpito il settore siderurgico, si è assistito a una trasformazione straordinaria delle strutture industriali preesistenti. Fabbriche, miniere, silos, centrali elettriche, mulini, bacini fluviali e gasometri sono stati

¹²² "La strada lunga 60 km e larga 5 m riservata alle bici che collegherà Dortmund a Duisburg è solo l'ultimo intervento di risanamento ambientale intrapreso nella Ruhr, la maggiore area industriale d'Europa situata nel nord della Germania al confine con l'Olanda. La ciclovia correrà a fianco della autostrada che unisce le due città industriali, dove il traffico ha raggiunto la velocità lumaca di 31 kmh. Sarà tutta in piano, senza incroci e illuminata di notte. Fa parte del piano per implementare l'uso della bici nella regione Nordreno-Westfalia, dove sono già state costruite 7700 km di piste ciclabili con un investimento di 1,4 miliardi di euro." *La Riconversione Urbanistica E Ambientale Della Ruhr*, in "Ecoturismo Report", 24 novembre 2011, <https://ecoreport.org/itinerari-naturalistici/la-riconversione-urbanistica-e-ambientale-della-ruhr> [ultimo accesso 01/11/2023].

¹²³ C. Giunta, *L'archeologia industriale è una cosa deliziosa*, in "Claudio Giunta", <https://claudiogiunta.it/2019/11/larcheologia-industriale-e-una-cosa-deliziosa/> [ultimo accesso 01/11/2023].

riconvertiti in musei, spazi per eventi, teatri, parchi acquatici, acquari e centri commerciali. Questo processo di rinnovamento non si è limitato alla sfera culturale ed economica, ma ha anche abbracciato questioni ambientali cruciali, con politiche di riduzione delle polveri sottili e delle emissioni di CO₂ che hanno trovato riscontro nell'ampio programma di rimboschimento di vaste aree. La metropoli che comprende le città di Essen, Duisburg, Dortmund e Oberhausen, una zona dominata in passato da alte ciminiere industriali e intersecata da un intricato reticolo di autostrade, ospita una popolazione di oltre cinque milioni e mezzo di abitanti. Questa regione ha saputo risorgere da un passato grigio e inquinato, trasformandosi in una nuova frontiera dell'arte e dell'intrattenimento, dimostrando che il rinnovamento urbano e la tutela ambientale possono andare di pari passo con la prosperità economica e la qualità della vita dei suoi cittadini¹²⁴:

L'intervento più singolare nella zona è quello del gasometro di Oberhausen, adibito a gigantesco centro espositivo con un osservatorio a 170 m di altezza. Nei dintorni sono stati realizzati il maggiore acquario tedesco, un luna park, un'arena, uno shopping centre e una promenade con ristoranti, bar e discoteche. L'opera urbanistica più interessante è quella del porto fluviale di Duisburg, ridisegnato da Norman Foster come borgo residenziale sull'acqua: nell'ansa del canale, diviso da una diga, è stata ricavata un'arena e il maggiore mulino è stato adibito a museo d'arte contemporanea. All'altro lato di Duisburg, l'ex ferriera Meiderich è ora il Landschaftspark con teatri, ristoranti, negozi, area espositiva, palestra di roccia sulla parete di un silos e piscina per immersioni in un gasometro. Ma il capolavoro della Ruhr è la Zollverein di Essen: la maggiore miniera di carbone d'Europa, dichiarata dall'Unesco patrimonio dell'umanità, convertita in un centro multifunzionale. Nella fornace Norman Foster ha allestito il Red Dot Design Museum. In altri edifici sono stati ricavati centro congressi, fiera, teatri, film studio e bistrot. Nel corpo centrale il percorso della lavorazione del carbone è stato affiancato da spazi espositivi¹²⁵.

Nel 1959, quando i Becher avviarono la loro collaborazione, l'industria pesante dell'Europa occidentale era già iniziata a declinare. La ricca produzione di carbone europeo, che aveva raggiunto il suo apice nell'utilizzo a metà del XX secolo, stava per essere sostituita da fonti di energia più efficienti nella raccolta e nella distribuzione e almeno in parte meno nocive per l'ambiente, come il petrolio, il gas naturale e l'uranio. Le ultime miniere nei Paesi Bassi, nel Limburgo, chiusero i battenti all'inizio degli anni Settanta, in parte a causa della scoperta di un vasto giacimento di gas naturale nella Frisia settentrionale. In Belgio, le ultime cinque miniere si fermarono nel 1992, mentre in

¹²⁴ *La Riconversione Urbanistica E Ambientale Della Ruhr*, Ecoturismo Report, *cit.*

¹²⁵ *Idem.*

Francia, l'ultima miniera chiuse nel 2004. La Germania occidentale assistette alla chiusura dell'ultima miniera, Prosper-Haniel a Bottrop, solo nel 2018. Questi cambiamenti comportarono significative perdite di posti di lavoro e una serie di crisi nei settori dell'industria pesante come l'acciaio, il vetro, il tessile, la chimica e la carta. La crescente concorrenza, i cambiamenti nei prezzi e le razionalizzazioni nei processi produttivi contribuirono a questi declini. Inoltre, l'intervento governativo per gestire queste crisi spesso portò alla creazione di cartelli che limitarono la concorrenza. Alla fine del ventesimo secolo, un'unica azienda dominava il 95% della produzione delle miniere nella regione della Ruhr¹²⁶.

La suggestione evocata dai paesaggi estrattivi è in genere radicata in due prospettive distinte. La prima è intrinseca al concetto di "sublime", derivante dalla tradizione romantica che celebra i paesaggi caratterizzati da rovine architettoniche fagocitate dalla vegetazione, esaltandone l'aspetto pittoresco. La seconda prospettiva scaturisce dalla sensazione di spaesamento provocata dai paesaggi surreali, che sfuggono al nostro quotidiano e alla consueta percezione, talvolta risultando persino inclassificabili. Quando la violenza impressa nel territorio si attenua con il passare del tempo e grazie all'azione della natura, che parzialmente dissolve e addolcisce le strutture industriali, queste trasformazioni diventano oggetto di un apprezzamento estetico di tipo pittoresco¹²⁷.

A ben vedere il paesaggio minerario è una summa di guasti ambientali [...] Il paesaggio ne esce sconvolto, sconfigurato, denaturato. Eppure, una volta cessata l'attività mineraria, questo paesaggio altamente artificiale suscita il nostro apprezzamento¹²⁸.

¹²⁶ "That all naturally led to cascading failures in ancillary industries, beginning in the late 1950s and peaking between the 1970s and '80s. the West Midlands in Britain lost 25 percent of its industrial workforce; Lorraine in France lost 28 percent; Turin, Italy, lost 39 percent; and Lüneburg, West Germany, lost 42 percent. Entire populations were suddenly on the dole, and their sites of former employment stood massively, pharaonically dead. My own life was directly affected by these changes. The textile industry in my hometown of Verviers, Belgium, some thirty kilometers from the German border, engineers beginning in the late eighteenth century; by the mid-nineteenth century there was as many as fifty plants in the city and its immediate surroundings. One hundred years later, when that industry started failing, it took the whole city down with it. The iron foundry that employed my father closed its doors in 1958, and a year later we were on our way to the United States and an unforeseeable future. That was the year the Bechers began their project." L. Sante, *A Postmortem for Industry*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., pp. 70-78, qui p. 72.

¹²⁷ I. Burzi, *cit.*, pp. 17-18.

¹²⁸ M. Preite, G. Maciocco, (a cura di), *Da miniera a museo. Il recupero dei siti minerari in Europa*, Firenze, Alinea, 2000, pag.14.

Un paesaggio formato da vuoti e da discariche inquinate, che sembrano deserti o colline con tonalità cromatiche insolite, da corsi d'acqua con colori vivaci e artificiali, da canyon, da maestose pareti rocciose di cave o da intricati cunicoli sotterranei, esercita un forte fascino su artisti, progettisti e visitatori. Le dimensioni estese di questi paesaggi artificiali aumentano l'attrattiva, poiché il paesaggio trasformato e distorto dall'attività estrattiva affascina per la carica di violenza e brutalità. Oggi, considerando che la percezione del paesaggio costituisce il fondamento stesso del paesaggio, si riconosce l'importanza dell'apprezzamento estetico contemporaneo come strumento di valutazione. In linea con la Convenzione Europea del Paesaggio, che afferma che tutto ciò che ci circonda è da considerarsi paesaggio, indipendentemente dai suoi valori storici, qualitativi e ambientali, si comprende come un luogo fortemente inquinato possa generare la percezione di un bel paesaggio. Inoltre, guardando al rovescio della medaglia, si può affermare che un paesaggio ordinato e di qualità non è necessariamente percepito come bello. I complessi industriali abbandonati e le miniere dismesse, insieme a parte dei danni da loro causati, hanno iniziato a catturare l'interesse di architetti, pianificatori e paesaggisti. Si è iniziato a considerare come conservare queste alterazioni del paesaggio che oggi non desideriamo più perdere. Questo nuovo approccio riflette il mutamento delle nostre prospettive estetiche, che abbracciano l'idea che la bellezza possa emergere anche da paesaggi inusuali e sconvolti, dimostrando come la nostra percezione del paesaggio sia intrinsecamente legata alla nostra evoluzione culturale e al continuo ripensamento del concetto di bellezza¹²⁹.

Sebbene le componenti più imponenti o fumanti, come le ciminiere o le teste di miniera, dovessero essere semplicemente tollerate, in quanto non vi era un metodo pragmatico per renderle simili a qualcos'altro, gli edifici destinati al pubblico potevano essere abbelliti con portali ad arco, torrette angolari o merlature. Tuttavia, questa pratica fu di breve durata, poiché il fumo ben presto avvolse ogni cosa, rendendo difficoltosa l'osservazione delle qualità estetiche. Le lastre incise del Belgio industriale, che avevano i loro equivalenti in molte nazioni occidentali fin dall'inizio del XIX secolo, spesso servivano come strumento di propaganda a sfondo nazionalistico o commerciale. Germano Celant, nella rivista *Casabella* esaminò il tema divenuto artistico di questi particolari soggetti:

¹²⁹ I. Burzi, *cit.*, pp. 17-18.

[...] nel 1779, appare la prima nitida illustrazione del ponte in ferro di Coalbrookdale, un'immagine documentaria che non presenta alcun intervento fantastico e deformante dell'artista, ma riproduce fedelmente e serenamente la mutazione tecnologica, di cui l'artista è testimone. I particolari tecnici e industriali sono dettagliati ed il disegno offre una visione in certo senso paralizzante e prosaica del fatto. All'opposto di questo metodo, capace alla lunga di smitizzare e spoetizzare il soggetto, corrisponde negli stessi anni una maniera apocalittica di osservare la realtà industriale. L'artista coinvolto esistenzialmente nelle variazioni dovute alla rivoluzione industriale offre una visione drammatizzata, per cui il documento subisce alterazioni, trasformando la nuova realtà in un mondo demoniaco di orrendi bagliori, fumi, lampi e fuochi accecanti, tra cui si aggirano fantasmi umani al lavoro. Le due visioni, l'una fantastica e l'altra analitica, determinano due metodi contrastanti capaci di trasformare un documento in un'immagine magica o in un'illustrazione conoscitiva. [...] A questo proposito i metodi documentativi, fantastico ed analitico, alla fine dell'ottocento divergono anche tecnicamente, al primo corrisponde uno spirito pittorico e all'altro una freddezza fotografica [...]¹³⁰

Solo molto più tardi, nel corso del secolo, gli artisti iniziarono a scegliere l'industria e i suoi ornamenti come soggetto, mentre pochi si preoccupavano di rilevare le pretese estetiche (o la loro mancanza) delle ambientazioni costruite, spesso relegandole a lontane evocazioni¹³¹.

Future generations will marvel at the range, the style, the élan, the profusion of species that will by then exist only as a few carefully scrubbed and tourist-friendly vestiges set among verdant landscapes that give no hint of the daily battles once fought there. An entire era will have come and gone in Western history, and once the last witnesses to it are dead there will, as usual, be little evidence that it happened at all. The Bechers' work will be the final memorial to this epoch, a cenotaph that by extension honors the millions of lives conducted within, around, and in the shadow of their outsize and unmourned subjects¹³².

Le fotografie dei Becher, con il loro modo di presentare un'autopsia dell'industria in maniera tassonomica, non hanno voluto ammonire le generazioni future, ma le hanno rese

¹³⁰ G. Celant, *Per una archiviazione dell'architettura industriale. Il lavoro di Hilla e Bernard Becher*, in "Casabella", n. 378, giugno 1973, pp. 46-48, qui p. 46.

¹³¹ Il lavoro e l'industria esistevano a malapena come soggetti pittorici prima de *Gli Spaccapietre* (1849) di Gustave Courbet, anche se l'opera - distrutta dai bombardamenti alleati su Dresda nel 1945 - raffigurava l'industria più rurale e su piccola scala; tra le prime rappresentazioni di una fabbrica c'è il disegno di Vincent Van Gogh *Miniera di carbone nel Borinage* (1879), una delle sue opere più antiche; un anno dopo il disegno della fabbrica di Van Gogh, il pittore accademico belga Constantin Meunier fu incaricato di illustrare uno studio del Borinage. La visita alla regione lo commosse a tal punto da intraprendere una serie di dipinti e, più tardi, di sculture; il fotografo ritrattista Norbert Ghisoland, di Frameries, nel centro del Borinage, ritrasse i volti della *Black Country* in modo chiaro e dignitoso; il fotografo pittorialista Gustave Marissiaux realizzò studi di bambini che smistavano il carbone mentre scendeva dagli scivoli della miniera; con l'avanzare del secolo e in particolare dopo la Rivoluzione russa (1917-23), l'industria divenne oggetto di rappresentazioni dinamiche, puntuali e idealizzate da ogni parte, come nelle opere di Aleksandr Rodchenko, Charles Sheeler, Albert Renger-Patzsch; infine, il crollo dell'industria, rappresentato straordinariamente dal documentario di nove ore *Tie Xi Qu West of the Tracks* di Wang Bing. Cfr. L. Sante, *A Postmortem for Industry*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., pp. 70-78.

¹³² L. Sante, cit., p. 78.

consapevoli della storia di quelle che soltanto oggi possono essere considerate come vestigia di architetture scomparse. Non solo pongono in essere un'analisi dettagliata del mondo industriale del passato, ma svolgono anche un ruolo di straordinaria importanza nel preservare la memoria di queste strutture per le generazioni future. In un futuro in cui le persone che hanno vissuto direttamente queste esperienze scompariranno, le fotografie dei Becher guadagneranno risonanza. Come veri epitaffi visivi, esse non solo ci raccontano la storia di un'epoca passata, ma assumeranno il valore di documento per testimoniare ciò che è accaduto in quegli ambienti industriali. I loro soggetti, definiti sculture anonime e nell'anonimato colte, renderanno onore alle vite spese all'interno, all'esterno, nel sottosuolo e intorno a queste grandi imprese monumentali.

II.II. L'incontro tra Bernd Becher e Hilla Wobeser (1959): il lavoro in coppia¹³³

Bernd (abbreviazione di Bernhard) Becher è nato il 20 agosto 1931 a Siegen, in una delle più antiche regioni industriali della Germania al quale la città dà il nome, lo Siegerland. È una regione industriale ricca di ferro a est del fiume Reno, tra le città di Coblenza e Colonia. Mentre le cattedrali e i castelli sono edifici architettonici di spicco in ognuna di queste città, i ricchi giacimenti di minerali e le miniere di ferro sono dominanti nel Siegerland e hanno costituito per molti secoli la spina dorsale economica della zona. Diverse generazioni della sua famiglia erano state coinvolte nel settore minerario e Bernd Becher, da bambino e da adolescente, è cresciuto nelle immediate vicinanze dell'industria, giocando nelle valli dove si trovavano le miniere e familiarizzando con le strutture che lo colpivano sia come forme nel paesaggio sia come elementi essenziali per l'economia della regione. Infatti, vicino alla casa dei genitori a Siegen si trovava l'acciaieria Hainer Hütte [Fig. 15] e la sua prima infanzia è stata accompagnata dall'odore dell'altoforno, mentre il complesso dello stabilimento era il suo parco giochi quotidiano. Così come vale per le chiese locali, questa acciaieria era parte integrante dell'urbano cittadino e le miniere del Siegerland, con le loro torri a spirale, gli impianti di preparazione delle macchine, plasmarono fin dall'infanzia il suo archetipo di paesaggio. L'interesse per l'arte si manifesta precocemente, seguendo le orme del padre e stimolato dal suo lavoro – egli aveva fondato un piccolo laboratorio di restauro di stucchi, dipinti e arazzi in edifici religiosi e civili della zona. All'età di sedici anni – dal 1947 al 1950 – Bernd Becher iniziò un apprendistato presso l'azienda paterna come decoratore. Durante la sua formazione, egli sviluppò una sensibilità artistica per le tradizioni formali. Oltre a lavorare nell'azienda paterna, Bernd Becher frequentò due volte alla settimana le lezioni di pittura a Siegen, disegnando e dipingendo da modelli [Fig. 16]. Tra gli artisti di cui ammirava l'opera vi erano Giorgio De Chirico, Caspar David Friedrich, Paul Klee e Piet Mondrian; amava anche gli scritti di Franz Kafka. La volontà professionale di quel

¹³³ Il seguente paragrafo è stato scritto prendendo come riferimento due tra i più recenti studi biografici della coppia tedesca. Il primo è contenuto nella seguente monografia: S. Lange, "Biographical notes", in Id., *Bernd and Hilla Becher: life and work*, Cambridge, The MIT press, 2007, pp. 11-16; il secondo è contenuto nel seguente catalogo: V. Heckert, *cit.*, p. 12-44.

periodo era di diventare illustratore di libri. Completato l'apprendistato, Bernd Becher trascorse diversi mesi in giro per l'Italia e durante questo periodo produsse innumerevoli disegni di paesaggi urbani [Fig. 17], imparando così a trattare gli edifici carichi di storia, al di là del momento immediato della pura illustrazione, come individui architettonici. Nel 1953 si iscrisse come studente di grafica, pittura e tipografia alla *Staatliche Akademie der Bildenden Kunst* (Accademia di Stato delle Belle Arti) di Stoccarda per studiare con il pittore, stampatore e illustratore Karl Rössing. Durante il suo periodo da studente, che si estese fino al 1957, Bernd Becher produsse litografie che spesso ritraevano cantieri in fase di costruzione o situati nelle zone periferiche urbane [Fig. 18]. Con l'aumentare del suo interesse verso i campi del disegno e della pittura, egli iniziò a concentrarsi sulle strutture industriali che sin dall'infanzia gli erano familiari. Inizialmente, utilizzò questi dettagli come riferimenti per i suoi dipinti, ma successivamente li incorporò in collage fotografici e li utilizzò come documenti autonomi [Fig. 19]. In un'intervista con James Lingwood, Bernd spiegò:

I first made drawings, etchings, and paintings of industrial objects in the tradition of the *Neue Sachlichkeit*. My teacher in Stuttgart was close to this group in the late 1920s. Then towards the end of the 1960s, in my native region, a mining area, the mines began to close, and then the blast furnaces began to close. And I became aware that these buildings were a kind of nomadic architecture which had a comparatively short life – maybe 100 years, often less, then they disappear. It seemed important to keep them in some way and photography seemed the most appropriate way to do that¹³⁴.

La consapevolezza del suo interesse verso l'architettura degli edifici stessi, piuttosto di qualsiasi altra interpretazione soggettiva, iniziò a maturare in questi anni. Inoltre, Bernd Becher iniziò a collezionare fotografie e materiale aziendale lasciato negli uffici delle miniere abbandonate. La qualità immediata e descrittiva di queste immagini, creata nel contesto dei mass media e delle campagne pubblicitarie, diventò una fonte di grande influenza per il progetto di collaborazione dei Becher. Quattro anni dopo, nel 1957, Bernd sapeva di volersi dedicare alla fotografia di strutture industriali e che la pubblicazione di libri sarebbe stata il mezzo di presentazione che gli avrebbe portato una fonte di reddito. Spinto da questa aspirazione, Bernd si trasferì alla *Staatliche Kunstakademie* di Düsseldorf (Accademia d'arte di Düsseldorf), dove continuò a studiare tipografia sotto la guida del grafico Walter Breker – le sue prime fotografie risalgono allo stesso anno, il

¹³⁴ B. Becher, intervista con J. Lingwood, *The Music of the Blast Furnaces*, in "Art press 209", gennaio 1996, pp. 21-28, in S. Lange, *cit.*, pp. 192-196, qui p. 192.

1957. Questa scelta in parte derivò anche dal fatto che il dipartimento di grafica di questo istituto disponeva di una macchina fotografia, nonostante egli non avesse né una camera oscura né un ingranditore per la produzione di stampe. Hilla Becher in un'intervista con Thomas Weaver ricordò questo primo periodo del marito, quando ancora non si conoscevano:

Yes. Because of the Allied bombing raids on the Ruhr industries he basically spent the whole of his childhood sheltering in a basement bunker. But Bernd was also really lucky. He was born in 1931 and so belonged to the *Weißer Jahrgang* – that generation of young German men who were too young to be conscripted to the army during the war, and then after it ended, too old to be called up for National Service. For a German girl these were the perfect boys. All the other men were older and had been drafted, and so were all scarred by the experience. Several generations of Bernd's family had worked in mining, although Bernd himself followed his father in doing an apprenticeship as a restorer and decorator. He really wanted to be an artist though. Ever since he was a young boy he had painted and made lots of nice drawings, mostly of the mines and industrial buildings around his home. After the war, as a teenager, he had also made two or three really long hitchhiking trips around Italy and Spain, travelling by himself with practically no money, selling his sketches along the way so as to get a bed and a meal. He especially loved the small medieval towns that were almost glued to the side of hills, and later we would talk about how you can see the same kind of arrangement in the Siegen – industrial plants that follow the incline of a hill, especially the washeries and preparation plants that all used gravity to assist their production lines. These were the kind of things he was drawing in the mid-1950s, particularly at the deep mine at Eisehardt. A little later, partly because the factories were quickly being dismantled and demolished, he abandoned drawing and instead started photographing the plants with a 35mm camera – largely because this was quicker than drawing – afterwards sticking these photos together into collages. He was still doing these when we first met¹³⁵.

Come svelano le stesse parole della moglie, Hilla, l'oggetto della sua prima attenzione artistica fu il vocabolario formale con cui aveva familiarità fin dall'infanzia: gli edifici funzionali dell'industria. I suoi disegni, le incisioni su lino, le gouache e le litografie hanno affrontato soggetti come segherie, birrerie, stazioni ferroviarie e, più volte, miniere. Durante le vacanze tornava regolarmente nella regione industriale in cui era cresciuto e realizzava disegni e stampe delle miniere di minerali. Susanne Lange affermò che i suoi primi lavori testimoniavano già il suo deciso interesse per una descrizione esatta degli oggetti visti. In particolare, i suoi disegni dettagliati, eseguiti come studi, rivelano innumerevoli riferimenti alle fotografie successive, in cui finalmente la rappresentazione più oggettiva possibile viene a mancare al di là di ogni composizione soggettiva¹³⁶. In

¹³⁵ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 22.

¹³⁶ S. Lange, *cit.*, pp. 11-12.

riferimento alla precarietà dell'esistenza di queste strutture presenti in vasta scala sul territorio tedesco Bernd disse:

All this architecture is nomadic, not sacred. They are not built to transport ideas or values into the future. This architecture existed to produce a special product. As soon as that is no longer possible, then the building is abandoned. There has been no natural history of these individual industrial forms¹³⁷.

Con la progressiva chiusura e demolizione delle prime miniere del Siegerland, un processo avviato nel 1953 a seguito delle modifiche strutturali della regione, e concluso circa dieci anni dopo con la cessazione delle attività minerarie nella maggior parte delle strutture, Bernd Becher si rese sempre più conto dell'importanza di documentare gli edifici industriali a rischio di scomparsa. Egli a tal proposito ricordò:

The corresponding plants had fascinated me ever since childhood. And then, after the foundation of the European Economic Community (EEC), ore from the Siegerland became too expensive and the mines there started to die, I felt somehow obliged to record the plants threatened with demolition before they disappeared once and for all¹³⁸.

Come ha ricordato la stessa Hilla nella citazione precedente, un'esperienza emblematica in questo senso fu la demolizione della miniera Eisenhardter Tiefbau di Eisern, nel distretto di Siegen nel 1957. Intento ancora a disegnare la torre di avvolgimento e l'impianto di preparazione della miniera, Bernd Becher non si accorse della rapida velocità di smantellamento e distruzione che stava avvenendo davanti ai suoi occhi e che non gli avrebbe permesso di completare i disegni nei minimi dettagli. In questo modo, per avere una documentazione su cui basarsi, prese in prestito una macchina fotografica da 35 mm e scattò diverse fotografie. Poco dopo le utilizzò assieme ad altre fotografie per creare dei collage fotografici con i quali ricostruì i diversi segmenti dell'impianto per formare dei tableaux che ne offrirono una visione d'insieme [Fig. 19-20-21]. Bernd Becher ha riassunto questo episodio in un'intervista: "In this way I progressed along the path from lithographed picture to a type of image that still largely accepted the object but in which both were present, namely, precise depiction and the strong impression created by the diversity of the shapes"¹³⁹.

¹³⁷ B. Becher, intervista con J. Lingwood, *cit.*, p. 192.

¹³⁸ B. Becher, in S. Lange, *cit.*, p. 12.

¹³⁹ *Ivi*, p. 13.

A questa data – 1957 – il percorso artistico di Bernd Becher appariva formalmente diverso rispetto a quello universalmente conosciuto oggi. Ritornando all'intervista della moglie, Hilla ricorda la loro partecipazione ad una mostra Dada l'anno successivo in maniera ironica, ma che è fondamentale per approdare alla fotografia dei Becher:

[...] A year or so later, in 1958, we went to a bid Dada exhibition together at the Düsseldorf Kunstverein and saw the wonderful photo collages that Paul Citroen had made. Immediately afterwards Bernd said, "That's it. No more collages for me. I can't do them any better". [...] That's partly why he enrolled at the academy. To develop new skills. For me, even though the advertising agency job I had was fine and pleasant and well paid, by 1958 I thought I can't do this for the rest of my life. And any other job would actually have been worse, not better, and so I followed Bernd and also enrolled under Walter Breker at the academy, studying graphic and printing techniques¹⁴⁰.

Fu proprio la grande mostra Dada al Kunstverein di Düsseldorf nell'autunno del 1958 e i collage originali di Paul Citroen sulle grandi città [Fig. 22] a fargli rendere conto che quello che fino a quel momento aveva fatto e stava facendo era già stato fatto, dal punto di vista formale, da qualcun altro, che aveva raggiunto la completezza stilistica. Da questo momento egli si concentrò nell'uso esclusivo della fotografia, sviluppando l'approccio sistematico di fotografare le singole sezioni di un impianto e giustapporle per formare serie tipologiche. Nel 1989, in un'intervista con Michael Köhler, Bernd Becher ricordò:

Initially I wanted to cut out the individual parts of a plant, such as the winding towers, blast furnaces or cooling towers, and make large collaged tableaus with them. However, I then discovered that back in the 1920s people like Paul Citroen had done something similar. And since then I have concentrated purely on photography and swiftly developed the systematic approach of photographing the individual sections of a plant and then bringing together several objects of the same type to form typological series. In other words, I make tableaus consisting of several shots and these show different examples of winding towers, for instance, and allow us to discern what elements define the winding tower type of a specific age and what regional variants of this type were developed¹⁴¹.

Nell'intervista con James Lingwood, alla domanda sulla forma di presentazione delle loro fotografie, Bernd Becher rispose:

That came after a while. In the late 1960s, between stopping, painting and starting to make photographs, I had the idea to make montages. One idea was to have the whole building of the iron ore mine and the workers' houses around it. I was interested in cutting out the buildings and assembling a montage of facades. In Düsseldorf at that time, there was an exhibition about Dada and we saw the montage *Metropolis* by Paul Citroen, and I saw that the idea I had in my mind had already been realized.

¹⁴⁰ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 22.

¹⁴¹ B. Becher, in S. Lange, *cit.*, pp. 13-14.

You don't want to repeat something that already has been so perfectly realized, that already has such a resolved form¹⁴².

Hilla Wobeser è nata il 2 settembre 1934 a Potsdam, capitale del Brandeburgo, al confine sud-occidentale di Berlino. La vocazione di suo padre come insegnante portò la famiglia nell'estremo oriente della Germania durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel rievocare i suoi ricordi d'infanzia Hilla raccontò:

Everything obviously got complicated when the Nazis came to power. The first person in my family to really suffer the effects of this was my father. He was a high school teacher in Potsdam, teaching English and other languages. He was naturally very didactic, very teacherly. Everything became a kind of lesson. He was also very fond of music, especially Bach, and also of plants and flowers which he would press and collect. It wasn't so much about nature as it was about being curious. But anyway, when the Nazis took over Hitler immediately removed most of the high school teachers and replaced them with party members. And so my father had to leave Potsdam, where he had a very good life, connected to all the culture in nearby Berlin. The only place he could get a job was in Pomerania, in the furthest reaches of Germany, on the Baltic coast in the northeast. I remember the town itself was so small that it didn't even have a train station. The house, though, was wonderful and we had a huge garden and the landscape there was beautiful. Being so removed from everything meant there was also no danger of being bombed and my father was still at home¹⁴³.

Anche la fuga dalle truppe russe che avanzarono sarebbe rimasto un vivido ricordo d'infanzia impresso nella sua memoria:

When the Russians came it wasn't too bad. I mean, in many ways they were really quite civilized. They knew then that victory was already theirs. But after a few weeks, their military *Kommandant* declared that 'everybody who wasn't born here goes home now'. Of course, nobody could go home, because they didn't have a home to go to. And there were also no trains – everything was totally ruined. So we just had to walk. We walked and we walked. It was actually a very powerful experience, not altogether a bad one. Although the landscapes we passed through were shocking. Everything was totally burnt out, and everything was either destroyed or dead. And of course we were starving. There was hardly any food. Sometimes the Russian soldiers took pity on us, seeing these little girls walking by, and would give us a little something, but in general, my abiding memory of that time was the feeling of absolute hunger. We first went back to Prenzlau, to my grandparents, but their house was occupied by Russian soldiers and so we couldn't move in. After a while we then made our way to Potsdam, back to the Wobeser home from the other side of the family. My grandfather had died many years earlier but my grandmother was still alive. At first, though, we weren't allowed into the town because we had arrived in July 1945, at exactly the same time as the Potsdam Conference was starting, when Churchill, Stalin and Truman were meeting to discuss what to do with Germany. And so we had to stay in the forests outside the town. I remember finding part of a dead deer among the trees and later eating the venison with my family. You couldn't

¹⁴² B. Becher, intervista con J. Lingwood, *cit.*, p. 193.

¹⁴³ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 18-19.

believe how hungry we were. Over the next few days we tried several times to break through the guard posts into the town but without any luck. Eventually, we encountered a single Russian sentry on duty who I think was charmed by us – these three cute German girls, especially my younger sister who was really pretty. He knew we wanted to get past and so deliberately put his hand over his eyes and gestured to us to walk through¹⁴⁴.

La famiglia si stabilì infine a Potsdam, dove Hilla manifestò precocemente il fascino per la carriera fotografica già all'età di tredici anni, ispirata sia da sua madre – che si era formata come fotografa presso il *Lette-Verein* (scuola tecnica femminile) di Berlino negli anni Venti – sia da uno zio – che le lasciò la sua attrezzatura per la camera oscura quando si trasferì nella Germania occidentale. Tuttavia, Hilla riconobbe il merito a sua nonna materna:

Yes, although the real influence on that side of the family was my grandmother, who was a modern woman and made sure that her daughter wasn't just a housewife. She encouraged her to go to Berlin in the crazy 20s where she studied photography at the *lette-Haus*, which was a famous school established in the mid-nineteenth century specifically for women. It was a very modern kind of education. She was born in 1906 and so must have gone there in around 1924 aged 18¹⁴⁵.

Nell'immediato dopoguerra, la madre assistette la figlia dodicenne nell'acquisto di una macchina fotografica a lastre (9 x 12 cm) e successivamente nell'acquisto di una Reflecta – una versione più economica di una Rolleiflex (6 x 6 cm):

[...] soon after the war had ended I started taking pictures. When I was 12 or 13 my mother bought me my first 9 x 12 cm plate-camera. This was just cheap left-over. I mean, you couldn't even buy an apple with the money it cost. A little later she got me a Reflecta – a cheaper version of a 6 x 6cm Rolleiflex. Strangely enough, after 1945 the chemicals needed for processing also suddenly became available again. But you had to get them from somebody's basement. There wasn't a shop for this stuff. But through connections with neighbors and friends I would get the chemicals, photographic paper and also find old negatives, even if some of these turned out to be mouldy¹⁴⁶.

Nel 1951 Hilla Wobeser intraprese un apprendistato di tre anni presso l'Atelier Eichgrün di Potsdam, uno studio appartenente a una famiglia che aveva lavorato come fotografi professionisti per diverse generazioni e il cui lavoro era ancora decisamente nella tradizione della fotografia del XIX secolo. Nonostante le successive innovazioni tecniche nel campo della fotografia, da Walter Eichgrün imparò le convenzioni della tecnica fotografica, utilizzando grandi macchine fotografiche in legno che esponevano negativi

¹⁴⁴ Ivi, pp. 19-20.

¹⁴⁵ Ivi, p. 18.

¹⁴⁶ Ivi, p. 20.

su lastre di vetro. La sua visione della fotografia era quella di seguire rigorosi principi formali che rimanevano sempre saldamente concentrati sul soggetto, per lui la fotografia era uno strumento di descrizione scientifica piuttosto che di espressione artistica [Fig. 23]. Hilla ricordò che Walter Eichgrün fu un abile insegnante che seppe spiegare in modo competente anche i minimi dettagli del processo fotografico¹⁴⁷. Hilla abbracciò questi principi, anche se era meno interessata alla questione della classificazione della fotografia come arte o come scienza. Credeva, bensì, che le fotografie avessero più successo quando permettevano agli osservatori di fare associazioni e interpretazioni personali. Lo studio Eichgrün si occupava di lavori che spaziavano dal ritratto alle fotografie architettoniche, fino alle riprese di oggetti specifici. Tra i lavori più interessanti svolti da Hilla ci furono le fotografie dei castelli e delle sculture del parco di Sanssouci a Potsdam e la documentazione di un impianto di riparazione ferroviaria, che prevedeva la fotografia di numerose parti metalliche. La preferenza della giovane fotografa era rivolta principalmente verso questi oggetti, che ha scoperto principalmente nei luoghi industriali. Questi motivi erano al di là della nozione di paesaggio o di sito turistico.

[...] This was 1951, and I started a three-year apprenticeship with Eichgrün in Potsdam. At the same time I was also enrolled in a *Berufsschule* [scuola professionale] in the Weissensee in Berlin, getting a vocational training in photography two days a week. In addition I also went to a high school in Berlin to try and finish my studies and finally graduate but in the end all I did was a photo exam. In Potsdam, Eichgrün's studio occupied a whole floor in an old house and had been running for several generations. Their work was very traditional – following strict formal principles and using very old-fashioned wooden plate-cameras. Everything was very ornate. Even the tripod, I remember, was in black ebony with ornamental legs. Eichgrün would also use a few little technical innovations that he had come up with, and always worked with large prints and large glass plates. He was an interesting man, or at least interesting to me. He was also a good teacher, or at least to me, largely because I wanted to be taught. I was really engaged with the work, and so slowly he started to trust me more and more¹⁴⁸.

Nel 1957, dopo aver completato l'apprendistato, Hilla e sua madre si trasferirono nella Germania occidentale, dove inizialmente trovò lavoro come fotografa freelance ad Amburgo, dove imparò la fotografia aerea, e poi a Düsseldorf, dove venne assunta come fotografa in un'agenzia pubblicitaria, la stessa per cui lavorò Bernd Becher durante le sue pause semestrali. L'anno successivo, nel 1958, anche Hilla si iscrisse alla *Kunstakademie* come Bernd, sotto la guida di Walter Breker, desiderosa di approfondire le tecniche di

¹⁴⁷ S. Lange, *cit.*, p. 14.

¹⁴⁸ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 20.

progettazione grafica e di stampa. Di fatto, Hilla fu la prima studentessa ad essere ammessa alla classe sulla base di un portfolio composto esclusivamente da fotografie. Walter Breker la sostenne nella sua richiesta di allestire e supervisionare una camera oscura, dove insegnò agli altri studenti le tecniche e i metodi di utilizzo. In quel periodo e fino agli anni Sessanta, Hilla manifestò un vivo interesse per la fotografia di oggetti isolati e per l'utilizzo della macchina fotografica come soggetto. Grazie alle lezioni apprese da Eichgrün sull'importanza di comprendere a fondo un oggetto prima di catturarlo con l'obiettivo della fotocamera, spesso si muoveva intorno al soggetto, osservandolo da diverse angolazioni. Questo approccio non solo le consentiva di cogliere la struttura fondamentale degli oggetti o dei luoghi che stava fotografando, ma le offriva un modo simbolico per appropriarsene [Fig. 24].

Ben presto, Bernd e Hilla si accorsero di possedere interessi comuni e che le loro abilità tecniche si integravano perfettamente. Bernd introdusse Hilla a vari siti industriali nel Siegerland, inizialmente esplorati senza l'ausilio della fotocamera, e ciò le suscitò una profonda ammirazione per le qualità monumentali e misteriose delle costruzioni di quella zona. L'amicizia con Bernd diventò ben presto un sodalizio per la vita e, a partire dal 1959, anche un sodalizio lavorativo. Nel 1961 Bernd e Hilla Becher si sposarono, diventando i ben conosciuti coniugi fotografi. Quello fu anche l'anno in cui si diplomarono alla *Kunstakademie* di Düsseldorf e l'anno in cui allestirono la loro prima area di lavoro e il loro primo appartamento a Düsseldorf. Il prezioso ricordo nella mente di Hilla su suo marito dimostra la tenerezza e il rispetto che legava la coppia:

Yes, [It was love at first sight] I think so. He was funny, quite crazy, and unlike anyone else. And we could talk to each other. He was also the one who wanted us to get married. Marriage for me was something that I didn't get at all. [...] Yes! [my honeymoon was spent photographing and industrial plant in Siegen in the middle of winter] And it was wonderful! The landscape in which the mine sits was so interesting. It was a little hilly, partly because of the slag heaps generated by the mine, which meant that it was easy to find a vantage point from which to photograph the plant¹⁴⁹.

In un video realizzato poco prima della sua morte, Hilla spiegò il suo, o per meglio dire, il loro interesse nel catturare attraverso la macchina fotografica il paesaggio industriale in rapido mutamento – ovvero il progetto e la passione che condividevano

¹⁴⁹ Ivi, pp. 22-24.

quotidianamente. Dalle parole - che di seguito vengono riportate testualmente – si comprende maggiormente l'essenza del lavorare come coppia:

The photographers' world didn't like our photography. They thought it would be either boring, old-fashioned and documentary only. We knew that, and we accepted that, and it wasn't a problem. The first major subject was industrial plants in the Siegerland because this area was the first, in Germany at least, to be abandoned. That was a good reason to photograph it before it's gone. And Bernd grew up in this area. It was about losing his childhood. I was very fascinated by industrial buildings as well. Slowly, we developed this idea to photograph them with a larger camera and it was very static. And since I had learned photography in a very old-fashioned way in the east of Germany, it was very satisfying to have this quality, you know, to have this fine grain and the beautiful gray. There were all kinds of things like coal mines, blast furnaces, gas tanks, everything that had to do with steel industry, and the big subjects of water towers. And that was the most fun. They were not built by famous architects. They were just adapted to the situation. Typology was my idea. I was collecting book illustrations that had to do with biology and typologies. That was really an influence. We looked at some photos of cooling towers and we saw a certain pattern that repeats over and over again, but has little differences by subject, by function, by time, sometimes, and by other criteria that have to do with static architecture, engineering, and so on. And we put them together, and then it turned out it was almost like making a movie. It really felt like a flip book, and it was also good way to get some order. The best photo typologies, the best structures are the ones that are symmetrical and they have a certain pattern. But we had to learn all this. It wasn't there from the beginning. We preferred very soft light. If the light was too harsh, we had to wait for a cloud, or we had to wait for the winter, or we had to wait for dawn, and the object has to be separated from the sky. We tried to get it as clear as possible. It was all about understanding the subject. I think that was very satisfying in a way and we both had the same opinion about that. We didn't want to change things around. We didn't want to romanticize it. We tried to be as close as possible to what the subject wants to be. If somebody is interested in cockroaches or in whatever strange things, and you get deeper and deeper and it gets more and more interesting. It's about your own understanding and your own pleasure. If you start something, you don't know how far you'll get. And there always are times that you almost give up, but we had two. Two people. And there was always one who said, "Come on"¹⁵⁰.

Nell'intervista con Heinz-Norbert Jocks, ai coniugi venne domandato cosa significasse lavorare in coppia e ironicamente risposero:

BB: None. But everything is easier to handle as we help each other.

HB: Traveling tighter is simply more pleasant.

BB: Also considering all the lugging this entails. We have to climb and some of our photographing positions are quite dangerous and difficult to reach. All this is considerably easier to manage with two of us.

HB: In some of the blast furnaces plants it is one of the conditions that two people are there together owing to the danger of toxic gases. If something were to happen to one of us, the other could always get help. But there are other reasons why we do

¹⁵⁰ H. Becher, *Hilla and Bernd Becher invented a new genre of photography*, San Francisco Museum of Modern Art, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=v-1O0NxlWdc> [ultimo accesso: 12/10/2023].

this tighter. When you are traveling together you can exchange ideas and it feels less bleak when you are in some god-forsaken place- like when we spent weeks traveling through the American Midwest. The nights in shabby hotels are more comfortable when you are with somebody¹⁵¹.

Il lavoro dei Becher è un lavoro di coppia, composto da due metà, quando gli venne chiesto in quale modo e in che presenza ognuno di loro contribuisca in modo diverso ai risultati dei loro lavori pubblicati insieme, i fotografi risposero:

No, there is no division of labor in the sense that one person is always responsible for one aspect or phase of the work. Both of us do everything: at times we each do a certain task and then we swap. Thus for us it plays no role as to who pushes the shutter for a particular picture. And it has often been the case that we forget until the films are developed and we look at the test shots¹⁵².

Come viene definito dai coniugi stessi, non esisteva una divisione del lavoro nel senso che una persona è sempre responsabile di un aspetto del lavoro, ma è altrettanto vero che alcuni compiti venivano divisi e presi in carico dal componente della coppia più abile. Max Becher, recentemente intervistato da Jeff Rosenheim¹⁵³, ha rivelato ad esempio che Hilla fu la principale responsabile della stampa tra i due, sebbene entrambi fossero capaci di farlo. Le doti di Hilla maturate attraverso il numero di stampe effettuate, le permise di ottenere un grado d'esecuzione più alto rispetto al marito, che avrebbe impiegato molto più tempo di lei per realizzare una stampa davvero perfetta. Altrettanto è valido per chi elaborava la pellicola, sempre il figlio ricordò che generalmente il lavoro veniva svolto da Bernd, ma anche in questo caso, entrambi avevano le capacità e le conoscenze per farlo. Più precisamente, per quanto riguarda la pratica del loro lavoro fotografico, Bernd e Hilla Becher descrissero il loro metodo nei seguenti termini:

Firstly, we usually travel together. Each of us then has a camera, and in the event that we want photograph an entire industrial plant each of us seeks out his or her own motifs. At the preview stage we discuss the objects that interest us and who should take which shot. Needless to say, it also happens that while we are photographing we become aware of other motifs or discuss the best position for the camera with certain objects. Outsiders cannot tell who has taken a particular photo and we also often forget ourselves. It simply is not important¹⁵⁴.

¹⁵¹ B. e H. Becher, intervista con Heinz-Norbert Jocks, *The Birth of the Photographic View from the Spirit of History*, *Kunstforum International* 171 (Luglio – Agosto 2004), pp. 159-175, in S. Lange, *cit.*, pp. 203-219, qui p. 211.

¹⁵² B. e H. Becher, intervista con M. Köhler, *cit.*, p. 187.

¹⁵³ M. Becher, intervista con J. L. Rosenheim, "A Conversation with Max Becher", in *Bernd & Hilla Becher*, *cat.*, *cit.*, pp. 231-232.

¹⁵⁴ B. e H. Becher, intervista con M. Köhler, *cit.*, p. 187.

Successivamente l'attività proseguì all'interno della camera oscura, dove l'elemento sincronico e l'armonia tra i due continuò a fare da cornice al loro rapporto:

There is no constant division of labor there, either. Both of us do what has to be done at the time. For example, when we return from a trip, one of us starts to develop the film while the other makes proofs sheets and starts with trial prints. It is more important to understand what we want to see on the finished photo. And once you know this, you just have to keep trying until you have the desired result. Or else just accept that certain objects simply cannot be photographed in the way that you would like. In some cases it is just not possible for a variety of reasons, no matter how much we experiment. Thus we are happy that we have never had to work under contract as no doubt we would have had to take photos that departed from our own perspective on things. In this way we spared ourselves a lot of frustration as we have always been able to stop work when the object didn't "cooperate" – either because it was impossible to find the right camera position or because the object turned out to be not as exemplary as we would have like. Our work is not only have to be interesting in their own right, but beyond that, also exemplary in type¹⁵⁵.

Questa sorta di rapporto simbiotico non consisteva in un idillio e talvolta Bernd e Hilla non furono d'accordo in modo sostanziale. Per lei il confronto e la discussione per le cose che le piacevano erano una tappa naturale del loro lavoro di coppia, senza i quali si sarebbe comportata, a detta sua, come una moglie obbediente. Hilla aggiunse:

Yes, although at first Bernd and I did have different ideas about things. As much as I liked the specific components of industry, when it came to shooting the plants themselves I always wanted to widen the view, to show more of the landscape. Bernd was different. He was only really interested in the specific subject – either a frontal view or a perspective view, depending on what was possible. For him, this absolutely wasn't documentary photography, because he wouldn't photograph a pithead with a tree right in front of it. Sometimes he'd try, but would always then say, 'Nope. Doesn't work.' In this he was always – how should I put it – much more strict than me. He always wanted the photographs to show the whole thing, to be filled with just one thing and nothing else. And so for him to involve more of the landscape was just a form of illustration, producing a view in which you identify each component – 'Oh, there's the furnaces, there's the chimney, there's the railway line', etc. he heated this. In many ways, he operated like a kind of biologist, as if he was taking a picture of, say, a turtle. For Bernd, then, the turtle itself was the most important part, and what kind of species of turtle was being represented, and not the wider habitat of rivers and trees that the turtle occupied. For me, it was a little different. I, too, wanted the composition to be able to stand on its own, but I liked the context and the landscape – I had actually photographed Hamburg harbour as a landscape in the mid

¹⁵⁵ *Idem.*

1950s. In the end, Bernd appreciated these things too, but only at the very end, with one of the last books we did together on industrial landscapes¹⁵⁶.

Alla domanda di Heinz-Norbert Jocks sul riconoscimento individuale delle proprie prospettive all'interno dell'immagine Hilla rispose:

We agree in many things. But there are moments when one of us is motivated to move a little to the left, or when the other wants to abandon something because they think it won't make a good picture. In such instances it depends on how determinedly one of us sticks to their opinion. Then the other one backs down and mutters, "OK, then let's wait half an hour until we get something to eat at last." Bernd often photographed objects that looked a bit like ruins and where I was of the opinion that the object did not warrant our attention. He was plagued by the fear that one day it might disappear completely and for that reason he insisted on photographing it. When there was a danger of something disappearing, Bernd always responded intensely, maybe even a little hysterically at times, and he acted straight away. In normal circumstances we would have left it because it did not fit completely in the picture or because there was a white sign or a large poster in front of it that sapped your attention¹⁵⁷.

Alcune volte il contrasto si risolveva semplicemente scattando fotografie in autonomia e successivamente si sarebbe scelta quella più adeguata, ma la maggior parte delle discussioni avvenne durante la fase di montaggio, ovvero nello studio. Max Becher ricordò che in questo spazio - che si trovava nella cartiera di Düsseldorf-Willaer, vicino a Kaiserswerth - i suoi genitori stendevano le stampe sul pavimento di moquette. Al piano superiore c'era quella che chiamavano "galleria", una specie di percorso sopraelevato da dove si potevano guardare le stampe da lontano. Dopo averle disposte per terra, una persona rimaneva al piano di sotto e inseriva una stampa all'interno della griglia, proponendo una disposizione per la tipologia. Se una foto fosse stata troppo luminosa per la tipologia si sarebbe proceduto con la ristampa o con la sostituzione. Inoltre, spesso incorniciavano e appendevano le stampe ovunque, dalle pareti dello studio, alla camera da letto e alla sala da pranzo. Le tenevano sempre appese per farle "invecchiare"¹⁵⁸ - questo è un termine che venne utilizzato da Max Becher per spiegare la problematicità delle loro scelte e delle loro composizioni, questo tipo di metodo appiattiva l'iniziale entusiasmo effimero. Risulta chiaro che questo tipo di decisione non è lo stesso processo di creazione di un'immagine, ma forse è più simile ad una pratica curatoriale. In ogni caso, i metodi di lavoro di Bernd e Hilla Becher non erano gli stessi di quelli della maggior

¹⁵⁶ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 24.

¹⁵⁷ B. e H. Becher, intervista con Heinz-Norbert Jocks, *cit.*, p. 206.

¹⁵⁸ M. Becher, intervista con J. L. Rosenheim, "A Conversation with Max Becher", in *Bernd & Hilla Becher*, *cat.*, *cit.*, pp. 232-233.

parte degli altri fotografi. Inoltre, il lavoro in coppia ha un'energia e una pressione particolare. Ogni persona ha un'individualità e un modo di vedere il mondo in modo differente, in questi termini lavorare da soli appare più facile nel momento in cui si devono prendere determinate decisioni. Ancora Max Becher – che, così come i suoi genitori, oggi lavora come artista in coppia con la moglie, Andrea Robbins – ha riflettuto su questo aspetto:

Yes and no. what happens if you're not sure? I think my mother was a little bit more confident about her decisions, but my father was more experimental. Often, he would say, "I just don't know about this. What do you think, Hilla?" And then she would say, "No, it's terrible," or, "It's great. Keep it." And he'd agree, but then the next day he would change his mind. So, it was great for him to have somebody whom he trusted to say, "Yes, change it," or "No, leave it, it's fine."¹⁵⁹

Ciononostante, la chiave del loro rapporto fu il perfetto incastro del loro modo differente di vedere le cose e del vissuto che si portavano alle spalle, in altre parole l'affinità morale ed empatica tra i loro due caratteri. Come venne giustamente notato da Jeff Rosenheim¹⁶⁰, Bernd e Hilla Becher si completavano a vicenda, sebbene vedessero le cose in modo diverso, le loro differenze gli hanno permesso di produrre qualcosa di migliore rispetto a quello che ognuno di loro avrebbe potuto fare da solo. La predisposizione caratteriale di Bernd era quella di una specie di collezionista, più nostalgico, almeno nella misura in cui alcune persone che collezionano molte cose hanno un senso più accentuato nei confronti del passato. L'opposto potrebbe essere stato vero per Hilla, che nella vita non ha accumulato molte cose. Max Becher rispose:

She was forward-looking, progressive. He was, in general, very passionate and emotional, and he could change his moods very quickly. He really cared about many things, collected them, and looked at them over and over again. For him, there was this lingering sense of the loss of his home in Siegen during the war. It got burnt to the ground. Also, the industry in that region was disappearing at the same time. So, he had a sense of preservation and of holding on to things. Hilla was totally different. She was a refugee. She was used to leaving things behind. After she escaped from the East Germany, the only things that she went back to get were her camera and darkroom equipment. She didn't care about objects, and she didn't collect in the same way that he did. She collected books with scientific illustrations or those about industry, for tapestry sample books, firecrackers, and comics by Wilhelm Busch, Heinrich Zille, and Charles Schulz¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ J. L. Rosenheim, "A Conversation with Max Becher", in *Bernd & Hilla Becher, cat., cit.*, p. 237.

¹⁶¹ M. Becher, intervista con J. L. Rosenheim, "A Conversation with Max Becher", in *Bernd & Hilla Becher, cat., cit.*, p. 237.

Lo stesso venne colto e messo in luce da Thomas Weaver durante la sua intervista con Hilla Becher, per lui una delle differenze sostanziali tra lei e il marito fu il fondamentale interesse di Bernd in qualcosa che stava lentamente scomparendo, in opposizione con il fascino per la tecnologia nella sua componente fisica e chimica di Hilla, unito alla ricercatezza delle forme, dei motivi e delle proprietà materiali di questi oggetti. La fotografa rispose:

I think that's right. But you can understand Bernd's side of things because this disappearing industry was in a landscape very familiar to him. This was really his childhood that was being taken away from him, and by making drawings and photographs he was somehow trying to hold onto them. Not growing up in the Siegen, I didn't have the same feelings. But it's also important to understand that even though some of these plants were being demolished, the industries associated with them were still in full operation¹⁶².

Così come per i loro soggetti, che per oltre cinquant'anni non sono mai stati sostituiti, anche la loro consapevolezza di essere la metà di una parte unica non è mai stata messa in discussione. Nella mostra organizzata e concepita da Lucy Lippard, *C. 7500*, nella quale l'intenzione della storica dell'arte fu quella di dare voce e risonanza ad artiste donne dell'ambito concettuale, Hilla Becher fu contattata per esporre i suoi lavori personali all'interno di questo progetto. Alla fine, questi non furono mai inclusi, la fotografa rispose con una cartolina all'invito di Lippard, scrivendo che suo marito e collaboratore, Bernd Becher, non volle far parte della mostra e che quindi avrebbe rinunciato, dimostrando una certa maturità del suo ruolo all'interno del lavoro in coppia¹⁶³.

¹⁶² H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 23.

¹⁶³ C. Butler, *Donne – Concetto – Arte: Numbers Shows di Lucy R. Lippard*, "Afterall", 3 aprile 2012, <https://www.afterall.org/articles/women-concept-art-lucy-r-lippards-numbers-shows-cornelia-butler/#footnote-168-ab08> [ultimo accesso 15/10/2023].

II.III. Dalla prima personale alla Documenta 5: 1963-1972

Ammirati alla fine degli anni Sessanta da artisti, architetti, critici e mercanti d'arte di tutto il mondo, i Becher tennero la loro prima mostra monografica nel 1963 in una piccola galleria di Siegen, in Germania, presso la Galerie Ruth Nohl. Lo spazio consisteva in un incrocio fra una libreria e una galleria progressista, in cui erano già state ospitate esibizioni di pittori informali tedeschi. La mostra, intitolata semplicemente "*Bernhard Becher. Fotos*", inganna sul contributo di Hilla alla sua realizzazione, che fu di fondamentale importanza tanto quanto quello del marito, e nelle menzioni successive – come nel caso dell'ultimo catalogo della retrospettiva svoltasi in America nel 2023¹⁶⁴ – quella venne ricordata come la loro prima esibizione pubblica. Il lavoro presentato dai Becher consisteva in fotografie in bianco e nero di abitazioni e edifici industriali a impalcatura lignea, tipici della regione di Siegen. Il criterio di allestimento scelto rivela come le loro fotografie o la loro concezione di fotografia non sia immutata fin dagli esordi: i Becher continuarono a produrre serie di fotografie ispirate allo stesso tema. Nonostante abbiano affermato in un'intervista che per la loro produzione così diversificata essi non abbiano mai seguito un preciso filo conduttore, uno schema prestabilito, Hilla disse: "No, non abbiamo un piano generale. Lavoriamo guardando avanti, naturalmente; consideriamo alcune esperienze ormai concluse, mentre altre possono avere ulteriori sviluppi. No, non esiste uno schema complessivo, o almeno non mi pare."¹⁶⁵ Non tutti i criteri scelti sono stati adottati fin da subito, il loro è stato un processo di sperimentazione che ha portato alla sintesi di un modello efficace.

Nel gennaio 1967 i Becher organizzarono una mostra personale presso la Scuola di Architettura e Belle Arti dell'Università della California del Sud a Los Angeles. Fu il primo viaggio della coppia negli Stati Uniti, dove colsero l'occasione per fotografare per la prima volta degli impianti di lavorazione dell'acciaio e del ferro a Chicago, Pittsburgh e Pennsylvania.

¹⁶⁴ *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., p. 10.

¹⁶⁵ H. Becher, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in J. F. Chevrier, cit., pp. 57-36, qui p. 57.

Un anno dopo il loro viaggio in Inghilterra, nel dicembre del 1968, apparve uno speciale portfolio di dieci delle loro fotografie su una delle riviste specializzate del settore, *Architectural Forum* [Fig. 25-26]. Il particolare interesse di questo lavoro risiede nell'ambiguità della classificazione dei Becher all'interno del testo. All'inizio vi è una descrizione più artistica delle loro fotografie e ogni immagine successiva è corredata da dettagli molto prosaici – per esempio la posizione di una particolare torre dell'acqua o di un pozzo, la sua altezza, la sua dimensione e quando è stata fatta – in sintesi, solo dettagli strutturali. Nel tentativo di comunicare l'ideologia che sta alla base del processo culturale dei Becher i redattori hanno osservato che: “The photographs are from the Archives of Industrial Buildings of the 19th Century, the collection of Photographer-Archaeologists Bernhard and Hilla Becher”¹⁶⁶. Questo fatto venne commentato da Hilla:

For a while in those early years we thought that we might want to do research alongside our photographs, and so we would bring a tape measure along with us and survey and measure everything. Bernd would be climbing up and down his ladder all the time. But we quickly gave up – many of these structures were covered with overgrown bushes and brables and it was actually quite hazardous¹⁶⁷.

Thomas Weaver sottolineò l'importanza di questo pezzo poiché dimostra come altre pratiche come l'architettura, o più in generale il mondo dell'arte, stavano cominciando a interessarsi a loro¹⁶⁸.

Nel 1969 venne inaugurata la loro prima mostra collettiva, *Konzeption-Conception*, presso lo Stadtische Museum di Leverkusen e Morsbroich in Germania. Fu la prima volta in cui i Becher comparirono accanto ad artisti afferenti all'ambito del Concettuale, dando la possibilità di tracciare dei parallelismi fra l'attività dei Becher e la coeva Arte Concettuale. L'intenzione della mostra viene esplicitata dalle affermazioni che Wedewer affermò in catalogo:

[...] la radicalità degli artisti concettuali non risiedeva nel guardare all'arte da una prospettiva passivamente visiva, ma nel farne un mezzo per un'investigazione metodologica e strutturale del reale, un'attitudine attiva e interattiva destinata a svilupparsi verso orizzonti sempre più teoretici¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *Mineheads*, in "Architectural Forum", 129, no. 5, dicembre 1968, p. 69.

¹⁶⁷ H. Becher, in T. Weaver e H. Becher, *cit.*, p. 27.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ G. Biagi, *1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture*, in "Contesti d'arte", Numero 1, 2017, pp. 215-230, qui p. 215.

Nel 1970 i Becher esposero le loro fotografie anche in musei d'arte in Germania, Danimarca e Stati Uniti¹⁷⁰, dove una delle loro tipologie più grandi fu esposta nell'importante mostra *Information* al Museum of Modern Art di New York [Fig. 27]. Nelle prime pagine del catalogo Kynaston L. McShine spiegò che l'approccio della mostra fu deliberatamente ampio e informale, costituendo un'introduzione al lavoro di giovani artisti da cui probabilmente scaturiranno interessanti questioni estetiche degli anni Settanta. Lo scopo dell'opera non fu quello di imporre una definizione rigida dell'estetica né di presentare una rassegna storica completa. Nella mente del curatore, l'aggregazione di così tante opere di artisti diversi avrebbe permesso molteplici valutazioni, interpretazioni e riflessioni che rappresentarono l'avvio di un percorso, un inizio¹⁷¹. Nel saggio contenuto all'intero del catalogo egli specificò:

The general attitude of the artists in this exhibition is certainly not hostile. It is straightforward, friendly, coolly involved, and allows experiences which are refreshing. It enables us to participate, quite often as in a game; at other times it seems almost therapeutic, making us question ourselves and our responses to unfamiliar stimuli. The constant demand is a more aware relation to our natural and artificial environments. There is always the sense of communication. These artists are questioning our prejudices, asking us to renounce our inhibitions, and if they are reevaluating the nature of art, they are also asking that we reassess what we have always taken for granted as our accepted and culturally conditioned aesthetic response to art¹⁷².

Due anni più tardi, nel 1972, parteciparono alla quinta edizione di Documenta, la prestigiosa mostra d'arte contemporanea che si tiene a Kassel, in Germania, una volta ogni cinque anni. Ciò che non può essere sottovalutato è l'importanza cruciale di quell'edizione nel processo di riconoscimento e affermazione della fotografia come forma d'arte in Europa. Tale pietra miliare fu resa possibile grazie all'instancabile impegno dei galleristi Konrad Fischer e Klaus Honnef – futuro responsabile della sezione fotografica di Documenta 6 - i quali non solo si dedicarono con passione all'elevazione della fotografia, ma promossero anche una serie di artisti di spicco che sarebbero diventati figure chiave nel mondo dell'arte contemporanea. Nel 1972 Honnef, ricevette da Harald Szeemann – curatore di quell'edizione di Documenta – l'incarico di organizzare la

¹⁷⁰ Per consultare la scheda completa delle mostre personali e collettive dei Becher e i rispettivi riconoscimenti e premi visitare la pagina web: <https://sonnabendgallery.com/artists/bernd-and-hilla-becher/2/> [ultimo accesso 18/10/2023].

¹⁷¹ K. McShine, *Acknowledgments*, in *Information*, cat. (New York, Museum of Modern Art, 2 luglio – 20 settembre 1970), a cura di Id., The Museum of Modern Art, 1970..

¹⁷² Ivi, p. 141.

sezione *Idee + Idee/Licht*, insieme a Konrad Fischer, nella quale furono esposte anche alcune opere dei Becher, in assoluta autonomia da fini didattici o di documentazione di altre opere. Loro stessi commentarono l'importanza della partecipazione in questi termini:

No, [Documenta was not a turning point] because before that, artists such as Richard Long, William Wegman, John Baldessari, and Gilbert & George had already worked with photography. They were all represented in Kassel. The American Concept Artists were taken much more seriously in Germany and the Netherlands than in their home country. This includes artists who did not directly belong to Concept Art but who where into experimentations. [...] [Documenta importance was] only inasmuch as we saw our oeuvre in the context of other art. As we had worked for such a long time without really counting on any success, we were pretty thick-skinned. Absolutely nothing could impress us¹⁷³.

Gli anni Settanta furono, perciò, fondamentali per la coppia e per l'affermazione a livello internazionale del loro progetto, grazie a una serie di mostre negli Stati Uniti e in Inghilterra e alla partecipazione a più edizioni di Documenta, rispettivamente riconfermati anche nel 1977, 1982 e 2002 – la sesta, la settima e l'undicesima edizione. Nell'ottobre del 1975 venne ospitata presso la George Eastman House di Rochester a New York la mostra americana *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. La riflessione sul paesaggio sociale, come sottolineato dalla studiosa tedesca Giisela Parak nel suo lavoro, *The American Social Landscape. Dokumentar fotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*, si estende ben oltre la banale riproduzione di una circoscritta porzione di territorio:

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 dalle 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 società¹⁷⁴.

Le opere esposte documentavano in maniera evidente i mutamenti visibili del progressivo spostamento da una società orientata all'industria e all'urbanizzazione verso un'economia fondata sui servizi. Questo cambiamento ha innescato la creazione e la diffusione di

¹⁷³ B. Becher, intervista con Heinz-Norbert Jocks, *cit.*, pp. 217-218.

¹⁷⁴ G. Parak, *The American Social Landscape. Dokumentarphotographie im Wandel des 20. Jahrhunderts*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2009, p. 5.

quartieri standardizzati periferici. Tra i dieci fotografi partecipanti alla mostra figurano Bernd e Hilla Becher, il cui lavoro, selezionato dal curatore della mostra, William Jenkins, trovò delle analogie stilistiche e tematiche. Quella mostra rappresentò una tappa importante per i Becher, i quali vennero posti in affinità con i fotografi americani contemporanei e con la fotografia di paesaggio.

Se la quinta edizione di Documenta è stata un preludio al *medium* fotografico, fu con la sesta edizione – svolta a Kassel nel 1977 - che venne sancito il grande successo della fotografia [Fig. 28]. Ciò che rese quell'edizione davvero speciale fu l'introduzione di una sezione dedicata esclusivamente alla fotografia, presentata come una forma d'arte autonoma. Manfred Schneckenburger, che all'epoca dirigeva la Kölner Kunsthalle, è stato nominato direttore artistico di Documenta 6. Insieme al curatore e storico dell'arte tedesco Lothar Romain, ha ideato una "*Medien-documenta*" in cui le opere sono state categorizzate in base al mezzo di espressione artistica a cui appartenevano: pittura, scultura, fotografia, video, arti grafiche, libri d'artista, design utopico e performance¹⁷⁵. Per il loro lavoro pionieristico nella fotografia d'architettura industriale, la presenza dei coniugi Becher fu di grande importanza all'interno della manifestazione.

Per quanto i Becher furono sorpresi dal loro precoce successo, il mondo dell'arte internazionale non ebbe la stessa reazione. Sofisticati mercanti a Düsseldorf, Parigi, Basilea, Londra, Napoli, Genova, San Francisco e New York fecero a gara per presentare le loro fotografie accanto alla pittura e alla scultura contemporanee. Questa parità era eccezionale in un'epoca in cui i fotografi erano raramente, se non mai, esposti e promossi al pari con gli artisti che lavoravano con altri mezzi. Con un'aspettativa apparentemente nulla, i Becher raggiunsero un risultato davvero impreveduto: grazie al rigore formale e alla natura interdisciplinare del loro lavoro, erano diventati delle figure di spicco del mondo dell'arte e furono tra i primi artisti trasversali che lavorarono con la macchina fotografica a raggiungere l'attenzione internazionale¹⁷⁶.

¹⁷⁵ A. Nappo, *cit.*, pp. 63-64.

¹⁷⁶ J. L. Rosenheim, *cit.*, p. 10.

II.IV. La partecipazione alla Biennale del 1990 e la vittoria del Leone d'Oro per la scultura

Il 23 maggio 1990, con i tre giorni di vernice dedicati alla stampa, alla critica e ad altri addetti ai lavori che anticiparono l'inaugurazione ufficiale alla presenza del presidente del Consiglio Giulio Andreotti tenutasi il 27 maggio, si inaugurò la XLIV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia. Lo storico dell'arte, direttore del settore arti visive della Biennale dal 1988 e per questa edizione anche curatore, Giovanni Carandente, intitolò l'esposizione *Dimensione Futuro*. Il preciso significato del titolo assegnato venne spiegato dallo stesso Carandente in un'intervista:

Ho scelto questo titolo, proprio perché penso che soprattutto i giovani potranno essere i testimoni di quello che accadrà nell'arte alle soglie del Duemila. Comunque è ancora presto per poter parlare di una Biennale "fine di secolo": in un decennio, si sa, possono maturare nel campo dell'arte tanti cambiamenti¹⁷⁷.

Lo storico dell'arte si propose di catturare l'essenza di una trasformazione in atto e la tendenza a guardare avanti, come annotato nel testo del catalogo, interpretando questi aspetti come caratteristiche salienti dell'incipiente decennio degli anni Novanta del XX secolo¹⁷⁸:

L'artista e lo spazio [...] è l'altra possibile definizione che si può affidare a questa Biennale, come essa è avvenuta configurandosi, non solo in Italia, ma anche negli altri paesi del mondo, man mano che gli artisti prendevano contatto con lo spazio a loro assegnato¹⁷⁹.

L'approccio curatoriale di Carandente si caratterizzò per l'articolazione e la presentazione delle tendenze artistiche più aggiornate e vivaci nell'ambito dell'arte contemporanea. Il suo intento primario fu quello di creare uno spazio per giovani artisti di fama internazionale. In questo modo, egli mirò a differenziarsi da quelle edizioni precedenti della manifestazione veneziana, che spesso avevano dato spazio a mostre retrospettive o

¹⁷⁷ G. Carandente, intervista a cura dell'Ufficio Stampa della Biennale di Venezia, 1990, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), fondo storico, 44. Esposizione Internazionale d'Arte 1990. Ufficio Stampa, Segnatura: b. 514/2.

¹⁷⁸ L. S. De Stefano, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (1990)*, in S. Portinari, N. Stringa (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp 213-226, qui p. 216.

¹⁷⁹ G. Carandente, *Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio*, Biennale 44, 1990, pp. 15-17, qui p. 16.

a esposizioni tematiche consolidate nel corso degli anni¹⁸⁰. Sempre nell'intervista rinvenuta in archivio, Carandente enucleò le caratteristiche fondamentali di quell'edizione della Biennale Arte:

La mia idea, che avevo maturato fino dalla Biennale 1988, era di dedicare questa edizione al dettato dello Statuto, cioè di rappresentare le trasformazioni dell'arte attuale allo stato nascente, e quindi di far vedere le novità di questi ultimi due anni. Questo aspetto viene ampiamente documentato nella mostra *Aperto 90*, dedicata come noto ai giovani al di sotto dei trentacinque anni, che comprende ottantasei artisti di ventisette Paesi. A questa mostra viene riservato l'intero spazio, di centosessanta metri di lunghezza, delle Corderie dell'Arsenale, dove potranno essere viste le esperienze più giovani, artisticamente più giovani, dell'arte contemporanea. [...] Uno dei criteri che avevo suggerito ai Commissari stranieri, e che essi hanno seguito, è stato quello di allestire delle mostre monografiche. Proprio per corrispondere a quel ripristino, che ho voluto già dalla Biennale 1988, dell'autonomia dell'artista. Non ho voluto dare all'artista una rappresentanza per "campione", rispetto a un tema o a una tendenza, ma ho voluto lasciargli una completa autonomia, un'indipendenza che gli consenta di esprimersi al meglio. Così nel Padiglione italiano ogni artista ha una sala: nei Padiglioni stranieri l'intero Padiglione è destinato, nella maggior parte dei casi, a un solo artista, mentre solo in qualche caso, vista la grandezza o l'ampiezza dei padiglioni, è destinato a due o tre artisti¹⁸¹.

Nel contesto della XLIV edizione della Biennale, dunque, una delle sezioni di maggior rilievo fu indubbiamente *Aperto '90*. Questo spazio assunse una posizione di particolare rilievo nell'interpretazione dello spirito che permea l'intera manifestazione, in quanto fu dedicato in maniera esclusiva agli artisti emergenti. Esso prese il compito di fungere da vetrina e trampolino di lancio per giovani talenti in ascesa e svolgendo un ruolo particolare nella celebrazione dell'arte contemporanea stessa.

Grande importanza rivestì anche la rassegna *Ambiente Berlin*, allestita presso il Padiglione Italia e curata da Jörn Merkert, Ursula Prinz, Hermann Raum, Werner Schmalenbach e Carandente stesso, che consisteva in una vasta rassegna di artisti non solo di nazionalità tedesca, che avevano operato nella metropoli tedesca nei decenni precedenti¹⁸². Il progetto di *Ambiente Berlin* nasce, attraverso le parole di Carandente:

Il progetto di *Ambiente Berlin* è nato due anni fa, alla Biennale Arte 1988, conversando con Werner Schmalenbach in occasione delle riunioni preliminari della giuria. Nel momento in cui ho iniziato a riflettere sulla Biennale 1990, ho riflettuto anche sull'importanza di segnalare, nell'imminenza dell'Europa comune, la

¹⁸⁰ P. F. Listri, *Il parere di Giovanni Carandente, responsabile delle arti figurative*, in "Il Tempo", 21 marzo 1990.

¹⁸¹ G. Carandente, intervista a cura dell'Ufficio Stampa della Biennale di Venezia, fondo storico, *cit.*

¹⁸² "Storia della Biennale Arte", La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 28/10/2023].

centralità dell'arte europea rispetto all'arte degli Stati Uniti d'America. Non certo per fare un torto agli Stati Uniti, Paese generoso di artisti e tendenze, ma per sottolineare che, nel momento in cui l'Europa diventava unica e più grande, anche sull'arte europea bisognava riflettere e riconoscerle una forza di impatto molto più consistente di quello che spesso non le sia dato. Volevo fare una mostra tipicamente europea, per rappresentare la sua, per così dire, "decolonizzazione". Ho scelto pertanto l'esempio di Berlino, perché qui sono avvenuti i fatti forse più sostanziali dell'arte europea, perlomeno dal 1960 in poi. Berlino può essere considerata, infatti, per certi versi, la capitale dell'Europa artistica. [...] Inoltre, ho progettato *Ambiente Berlin* proseguendo, in parte, il progetto iniziato alla Biennale 1988 con *Ambiente Italia*. Così, anche in *Ambiente Berlin* espongono artisti di varie nazionalità, che hanno operato a Berlino, e che da Berlino hanno ricevuto stimoli¹⁸³.

Il progetto di Carandente nacque quando sembrava impossibile che le due Berlino si potessero riunificare, dove il muro fu simbolo di silenzio artistico. I rapporti con gli artisti e i responsabili della Germania democratica apparivano impossibili in vista di una mostra che allora fu pensata per Berlino Ovest. Come sovente accade, la storia è andata più veloce delle aspettative e crollato il muro, le difficoltà burocratiche, esposero in *Ambiente Berlin* sei artisti della Germania est. Quell'anno la partecipazione della Germania alla Biennale fu un evento raro, come mai è accaduto in altre manifestazioni: ci furono il Padiglione della Germania ovest, quello della Germania est, e, al centro, la mostra di *Ambiente Berlin*, che incluse artisti tedeschi, ma anche italiani, ungheresi, americani, olandesi.

Un'altra rassegna significativa della Biennale del 1990 fu quella in omaggio allo scultore basco Eduardo Chillada (1924-2002) - che nel 1958 aveva ricevuto il Leone d'oro per la scultura - curata da Carandente e allestita negli spazi di Ca' Pesaro. Nelle parole del curatore:

Sarà uno dei punti di forza di questa Biennale. Chillada è uno dei massimi scultori viventi, e domina la scena internazionale dopo la scomparsa di Smith, Colder e Moore. È un grande Ulisse dell'artigianato del ferro, del granito, dell'alabastro. La mostra, composta di trenta sculture e quaranta opere grafiche si svolgerà nella concentrata severità di Ca' Pesaro, dove la modernità di Chillada susciterà il più intrigante confronto¹⁸⁴.

Se si considera l'intera XLIV Esposizione Internazionale d'Arte in dettaglio, emergono chiaramente le intenzioni di Carandente di rappresentare la ricchezza e la complessità della ricerca artistica di quel periodo. Questo suo obiettivo si realizzò attraverso la presentazione di una vasta e diversificata selezione di opere d'arte, abbracciando una

¹⁸³ G. Carandente, intervista a cura dell'Ufficio Stampa della Biennale di Venezia, fondo storico, *cit.*

¹⁸⁴ *Idem.*

varietà di stili, *media* e approcci creativi. Alla fine dell'intervista a cura dell'Ufficio Stampa della Biennale, quasi come un moderno aruspice, Carandente esplicitò le aspettative di quella edizione:

Mi auguro che essa sia altrettanto chiara e leggibile di quella precedente, volendo rivolgersi non soltanto agli addetti ai lavori ma soprattutto al pubblico. Le sorprese non mancheranno, le novità neppure, le "stranezze" tanto meno e i protagonismi meno ancora. Certamente, da come la Biennale si profila, emergerà la grande vitalità dell'arte contemporanea¹⁸⁵.

E sono state numerose le eccentricità che hanno catturato l'attenzione del pubblico e scatenato aspre polemiche¹⁸⁶. In particolare, le opere presentate nella sezione *Aperto* alle Corderie suscitarono notevole interesse e controversie. Alcuni esponenti ecclesiastici manifestarono il loro dissenso nei confronti di un lavoro realizzato dal gruppo americano Grand Fury, che affrontava in modo audace il tema dell'Aids¹⁸⁷. Inoltre, gli ambientalisti

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ Stéphane Penxten scrisse sul giornale "La Libre Belgique" alla voce "Cultura" che: "A Aperto, la seconde manifestation de la Biennale, qui présente dans l'espace fabuleux des corderies de l'Arsenal des artistes de moins de 35 ans, il faut citer le Kitsch-porno du «post-war holien» Jeff Koons qui s'est représenté, dans les «moindres» détails de son anatomie, en pleins ébats avec la star porno-Député Cicciolina. Photo et sculptures monumentales restituent avec beaucoup de vérité la poésie «hard» des poses «in». Il faut encore citer le Kitsch littéraire de l'Américain Ishar Patkin avec une dorée et technicolor du Don Quichotte de Cervantes; le Kitsch catho-scandaleux du groupe américain Gran-Fury qui confronte l'image du pape Jean-Paul II à celle d'un sexe en érection, le tout relié par un texte condamnant la position du Pape concernant l'utilisation du préservatif, le sida, etc.; le Kitsch électro de l'Italien Ernesto Janini qui mêle les références artistiques de l'antique Egypte ou du baroque hollandais à des circuits imprimés et autres puces électroniques; le Kitsch cocorico du Français Alain Séchas avec son «peep show» translucide et multicolore...et on en oublie. Bref, on s'amuse à voir tant d'efforts commis aux seules fins d'une provocation que l'on espère révélatrice. Une situation qui illustre fort bien le propos du directeur des musées de Marseille, Bernard Blistène, un des commissaires d'Aperto, qui confiait : "Créer des images aujourd'hui, dans une réalité comble d'images, risque de déboucher sur une cacophonie. Le premier problème qui se pose est donc celui de savoir où se trouve l'art, le second problème est : que faire de l'art ? Il s'agit de comprendre quel est le pouvoir de l'art, jusqu'à quel point celui-ci est limité. Personnellement, je suis contre certaines tendances artistiques qui se renferment sur des limites étroites ; je suis contre la peinture cultivée ; je suis contre la mélancolie..." En ce sens, la Biennale est donc une réussite. Et si, comme elle porte son nom : "Dimension future", elle augure des tendances de l'an 2000, selon le professeur Carandente, il faudra donc désormais s'accrocher les rétines et s'exercer les zygomatiques. Muscles qui, par ailleurs, ont été fort peu stimulés chez le directeur artistique de la Biennale puisqu'il lui a fallu recourir aux magistrats et menacer de démissionner devant le scandale provoqué par l'installation antipapale de Gran Fury. Mais rien n'y fit, l'œuvre provocatrice n'a pas été considérée par les autorités judiciaires italiennes comme un délit d'outrage à chef d'Etat étranger, ni même comme un vilipendage de la religion ou encore comme publication obscène..." in S. Penxten, *La Biennale de venise: une foire aux scandales*, in "Culture", La libre belge, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), fondo storico, 44. Esposizione Internazionale d'Arte 1990. Cartella Stampa 1990.

¹⁸⁷ Sulle pagine del New York Times del 28 maggio venne pubblicato un articolo che asseriva: "In fact, much of the talk about the Aperto among the hundreds of artists, curators, dealers, and critics who have converged on this city during the last week has focused on two entries from the United States that have stirred interest more for their apparent capacity to shock than for anything else. Mr. Koons' entry is the first. The other, and for political reasons more important, is a set of posters by Gran Fury, a collective

sollevarono obiezioni riguardo un'installazione che esponeva formiche vive, evidenziando preoccupazioni per il benessere degli insetti e l'etica dell'utilizzo di animali vivi in ambito artistico¹⁸⁸. Ma le controversie non si fermarono qui, la mostra subì una temporanea chiusura a seguito di accertamenti sanitari legati al sezionamento di una carcassa di mucca realizzato dall'artista inglese Damien Hirst. Il contenitore di plexiglass in cui era contenuto l'animale fece fuoriuscire la formalina usata per la conservazione, agitando preoccupazioni sulla sicurezza e sulla salute pubblica¹⁸⁹. Per concludere, vale la pena menzionare l'artista americano Jeff Koons, che partecipò alla mostra con opere che ritraevano come protagonisti principali sua moglie, la pornstar Cicciolina, e lui stesso in pose simil-pornografiche. Come accade tradizionalmente con i momenti più significativi della storia della Biennale, la mostra suscitò un ampio dibattito critico. Da un lato ci furono coloro che disapprovarono la profonda spinta all'innovazione cercata in quella edizione della Biennale, in particolare nella sezione Aperto. Dall'altro, ci furono coloro che vedevano l'ambiente della Biennale come una sorta di "parco divertimento per i giovani" o un "museo degli orrori", con Jeff Koons emblema di questa prospettiva critica¹⁹⁰.

La XLIV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia non fu eccezionale soltanto per il contenuto di alcune opere esposte dagli artisti invitati, ma stravolse i canoni dell'arte contemporanea anche con l'assegnazione dei premi da parte della giuria internazionale. L'allora commissario del Padiglione della Repubblica Federale di Germania, Klaus Bußmann, scelse i coniugi Becher - insieme a Reinhardt Mucha - come rappresentati in occasione della Biennale, nella quale esposero opere tratte dalle serie delle *Fabrikhallen* e delle *Hochofen*, le quali vennero disposte in griglie da 24 immagini [Fig. 29-30]. Questi artisti selezionati per il padiglione appartenevano a diverse generazioni. Tuttavia, oltre alla loro residenza comune a Düsseldorf, condivisero una serie di elementi distintivi. Essi furono profondamente influenzati dalla cultura industriale predominante nella regione del

dedicated to issues involving AIDS". M. Kimmelman, *Review/Art; Venice Biennale Opens with Surprises*, in "New York Times", 28 Maggio 1990, Section 1, p. 11.

¹⁸⁸ Si fa riferimento all'opera "*The World Flag Ant Farm Project*" (1990), che generò un forte dibattito tra gli attivisti per i diritti degli animali a Venezia, in quanto questa installazione includeva formiche viventi, che, nonostante fossero racchiuse in una teca alla fine morivano per mancanza di cibo.

¹⁸⁹ "Storia della Biennale Arte", La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 28/10/2023].

¹⁹⁰ G. Politi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in "Flash Art Italia", 157, estate 1990, p. 173.

Bundesland e le loro opere rifletterono l'impatto delle esperienze in un ambiente altamente industrializzato in costante mutamento e modernizzazione, piuttosto che essere radicati in una ricca tradizione artistica. Nel testo di presentazione del catalogo, Klaus Bußmann aggiunse:

Essi reagiscono a tale trasformazione, che si esprime nella metamorfosi del paesaggio industriale, ma anche in quella della società, con diversi media artistici. Da una parte con una rigorosa documentazione fotografica, che richiama alla mente la meticolosità e l'accuratezza degli scienziati del XIX secolo, dall'altra con un'indagine intrapresa ricorrendo a strumenti quali l'installazione, l'allestimento, il montaggio, e che coniuga il fascino del freddo, preciso universo meccanico con l'osservazione ironica e sarcastica della società prodotta da questa cultura industriale. I loro atteggiamenti artistici si ricollegano a tradizioni che forse all'estero non vengono associate all'arte tedesca, come avviene nel caso del romanticismo e dell'espressionismo, ma che fanno parte tuttavia dell'eredità legittima dell'illuminismo tedesco e che negli anni venti hanno trovato una loro espressione di efficacia internazionale con il Bauhaus e la *Neue Sachlichkeit*. Prendendo le mosse da un'osservazione e un'analisi assai penetrante degli oggetti della tecnica come, ad esempio, gli impianti industriali o ferroviari, ma mai dell'elaborazione estetica della sovrastruttura, le loro opere riflettono il fascino che promana non soltanto dalle forme originate dalla razionalità produttiva, "sculture anonime", ma anche dalle manifestazioni, presenti in questi stessi oggetti, dello spirito umano e delle condizioni sociali (e quindi anche dell'esistenza sociale degli autori medesimi). Questa fascinazione si concretizza, sia nelle opere dei Becher sia in quelle di Mucha, in una forma rigorosa, distaccata, tecnicamente perfetta, che rinuncia apparentemente a ogni gesto soggettivo, dietro alla quale tuttavia si cela l'elaborazione di un'esperienza individuale, della memoria soggettiva¹⁹¹.

Quell'anno la giuria internazionale era composta da nomi riconosciuti a livello internazionale: Jean-Christophe Amman, ex Direttore del "Museum fur Moderne Kunst" di Francoforte; Gillo Dorfles, Ordinario di Estetica all'Università di Milano e critico d'arte; Richard Francis, Direttore della "Tate Gallery" di Liverpool; Rudi Fuchs, ex Direttore del "Gemeinemuseum" de L'Aja; Dieter Honisch, ex Direttore della "Nationalgalerie" di Berlino; Catherine Millet, Direttrice della rivista "Art Press" di Parigi; Mark Rosenthal, consulente curatore del museo "Guggenheim" di New York. Il compito della giuria internazionale, sotto la presidenza di Gillo Dorfles, fu quella di designare i premi di quella edizione che raddoppiarono rispetto agli anni precedenti. Essi comprendevano, infatti, tre Leoni d'oro da assegnare, rispettivamente, a un pittore vivente, a uno scultore vivente, alla migliore partecipazione nazionale; il "Premio Duemila" da assegnare a un artista al di sotto dei trentacinque anni che partecipasse a

¹⁹¹ AA.VV, La Biennale di Venezia. XLIV Esposizione internazionale d'arte. Catalogo generale 1990. *Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*, p. 257.

qualsiasi titolo della Biennale '90, nonché quattro menzioni d'onore, consistenti in una targa da assegnarsi a un artista o a una partecipazione nazionale¹⁹². Dopo essersi riunita, la giuria internazionale deliberò quanto segue:

Premio Internazionale La Biennale di Venezia, per un pittore, consistente in un Leone d'oro, è stato assegnato a Giovanni Anselmo, per il sottile e meditato trapasso della sua opera dalla pittura alla scultura;

Premio internazionale La Biennale di Venezia, per uno scultore, consistente in un Leone d'oro, è stato assegnato a Bernd e Hilla Becher, per la particolare plasticità della loro opera fotografica;

Premio dei Paesi, consistente in un Leone d'oro, è stato assegnato agli Stati Uniti d'America e all'artista Jenny Holzer, per la maniera in cui essa ha realizzato l'ambientazione del suo lavoro;

Premio Duemila, per un giovane artista, consistente in venticinque milioni di lire, è stato assegnato a Anish Kapoor, per l'eccezionale impegno della sua opera.

Quattro Menzioni d'onore sono state infine assegnate come segue: al Padiglione dell'Unione Sovietica, per l'evidente volontà di rinnovamento dei suoi artisti; al Padiglione dei paesi Africani: Nigeria e Zimbabwe, per la vivacità della loro partecipazione; a Reinhard Mucha, per il rigore e la precisione del suo lavoro; a Alighiero Boetti, per la meditata giocosità della sua opera. La Giuria Internazionale della XLIV Esposizione Internazionale d'arte ha inoltre attribuito il Premio Acquisto istituito quest'anno per la prima volta dalla Cassa di Risparmio di Venezia, per un artista italiano tra quelli partecipanti ad *Aperto 90*, e consistente in quindici milioni di lire, a Giuseppe Pulvirenti, per la qualità e il rigore delle sue sculture.

La Giuria, al corrente delle difficoltà culturali e finanziarie della Biennale, auspica che dopo questa positiva edizione venga assicurata dalle autorità competenti la continuità della manifestazione. Attraverso l'adeguamento delle strutture e dello Statuto alle dimensioni internazionali che la Biennale ha assunto di anno in anno e che la presente edizione ha confermato¹⁹³.

All'interno delle grandi novità attuate da quell'edizione, quello che più colpisce per la sua portata di paradossalità fu l'assegnazione di un Leone d'Oro per la scultura ai due fotografi tedeschi Bernd e Hilla Becher. Il gesto può essere solo in parte giustificato dall'assenza di un riconoscimento specifico per la fotografia in quanto *medium*, ma ha aperto innumerevoli considerazioni sul mezzo. Come viene descritta, "la plasticità della loro opera fotografica", suggerisce una sorta di qualità trasferita a questa coppia di artisti

¹⁹² *I nomi della giuria internazionale e i premi da assegnare*, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), fondo storico, 44. Esposizione Internazionale d'Arte 1990. Ufficio Stampa, Segnatura: b. 514/2.

¹⁹³ *I premi assegnati*, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), fondo storico, 44. Esposizione Internazionale d'Arte 1990. Ufficio Stampa, Segnatura: b. 514/2.

in grado di trascendere i generi artistici tradizionali, portando un mezzo bidimensionale a una percezione tridimensionale. Susanne Lange, sulla vittoria dei Becher, scrisse:

The assignment of three-dimensional laws to a two-dimensional space (the wall) also reflects a fundamental tenet of minimal art and, in 1990, won Bernd and Hilla Becher's contribution to the Venice Biennale a "Golden Lion", a sculpture prize. The work qualified for the award in more than one sense, because the photographed objects themselves, in their stylistic formal diversity, can also be regarded as sculptures. In contrast to the traditional understanding of the genre, they appear to us here as anonymous creations, unsigned works, products of technological improvements and economic necessities which subjected the appearance of the constructions to a process of constant transformation¹⁹⁴

Quale fu la ragione, quindi, che portò la giuria a questa scelta? Silvia De Leonardis in una rivista online ha scritto:

Come spiegare che i coniugi Becher ricevettero nel 1990 il Leone d'Oro in occasione della XLIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, significativamente per la scultura, “per la particolare plasticità della loro opera fotografica”? Erano state esposte tipologie di torri d'acqua, altiforni, gasometri, silos, ciminiere e abitazioni, un'ampia selezione raccolta nei decenni precedenti. I Becher trattavano le architetture come delle sculture proprio perché evidenziavano la forma esterna dell'oggetto più che le caratteristiche strutturali in quanto tali. La catalogazione si basava sulla funzione e sulla conformazione allo stesso tempo, e le strutture nella maggior parte dei casi erano ridotte a silhouette disegnate su uno sfondo neutro. Nella motivazione del premio si sottolineava la qualità plastica delle loro opere fotografiche, ma sarebbe stato più corretto dire che le opere fotografiche parlavano della qualità plastica dei loro soggetti. Dopotutto erano le strutture fotografate a essere equiparate a sculture, anonime tuttavia, i cui autori erano sconosciuti o dimenticati, e i soli che potevano essere premiati erano coloro che li avevano fotografati¹⁹⁵.

La stessa domanda è stata rivolta direttamente ad uno dei membri della giuria internazionale di quell'edizione, Catherine Millet, che nel rievocare alla mente quei ricordi mi rispose riguardo la loro scelta:

Dans mon souvenir, cette biennale fut aussi celle où l'on a découvert les œuvres de Jeff Koons avec la Cicciolina, c'est à dire des œuvres où l'artiste et sa partenaire se mettaient en scène dans des situations pornographiques. Beaucoup de monde était focalisé sur la sculpture représentant le couple en train de faire l'amour et qui dans son esthétique ressemblait à une « babiole » agrandie comme on en trouve dans les boutiques de souvenirs. Koons était déjà une star qui attirait l'attention et suscitait même le scandale. Par contraste, nous avons sans doute voulu mettre en lumière une œuvre beaucoup plus discrète et qui avait gardé quelque chose de l'austérité de l'art

¹⁹⁴ S. Lange, *History of Style – Industrial Buildings. The Photographs of Bernd and Hilla Becher*, in B. e H. Becher, *Basic Forms*, Monaco, Schirmer/Mosel, 2014, pp. 5-17, qui p. 15.

¹⁹⁵ S. De Leonardis, *Tra fotografia di paesaggio e sculture: il caso di Bernd e Hilla Becher*, in “Collezione da Tiffany”, 12 settembre 2019, <https://collezioneditiffany.com/tra-fotografia-di-paesaggio-e-sculture-il-caso-di-bernd-e-hilla-becher/> [ultimo accesso 30/10/2023].

conceptuel qui avait intéressé un certain nombre d'entre nous. Il y avait aussi la nécessité de faire reconnaître la photographie comme un médium pouvant donner naissance à des œuvres d'art à part entière. On a du mal à l'imaginer aujourd'hui, mais c'était encore loin d'être le cas. Il me semble que la qualité plastique des œuvres des Becher ne fait pas de doute et on pouvait juger de cette œuvre sur la durée. Ce sont de très belles photographies qui révèlent la beauté alors en partie insoupçonnée de ces architectures industrielles. De plus, leur mode de travail en séries, venu du minimalisme, permettait de révéler l'incroyable diversité de cette architecture. Ce sont des œuvres qui ont une dimension anthropologique sans le contenu quelquefois anecdotique qui s'attache à cette discipline¹⁹⁶.

Anche nella conversazione avuta con Antonio Homem si sono toccati argomenti importanti sullo statuto dell'arte contemporanea di quel periodo, in mescolanza ad una dimensione più intima e privata della coppia, in quanto lui e Ileana in quel periodo furono molto vicini ai Becher:

I mention often how unusual the Bechers were in being so totally indifferent to honors and the marketplace. Only their work counted for them. When they received the invitation to show in the German Pavilion, they called us very worried asking us whether we really felt they should accept. They would need to make new works and concentrate in the show, it was in the summer which was the season in which they photographed so that they could have the right light. We told them they were crazy, that it was a very important show and that they really would make a very great mistake if they didn't participate. So, they finally did and the show was very beautiful. It was Rudi Fuchs 's show, he was a very publicized personality of the period and he liked to behave in controversial ways. I believe he split the Biennale prize in two, one to the Bechers for sculpture and the other one for Giovanni Anselmo for painting. I guess he wanted to show that the media were not important, that the Bechers photos were about sculpture (they were about architectures certainly) and that the Anselmo sculptures could be looked at as paintings. The result though was that the public was completely confused and in the American press it was always written that the prize was given to the artist who showed in the American Pavilion because there was also a prize given to the best pavilion and the prize that year was given to the American pavilion¹⁹⁷.

La provocazione della giuria a distanza di anni appare ben chiara: il desiderio fu quello di destare da categorie accademiche ancora in vigore ed applicate all'interno del regolamento della Biennale di Venezia. Ad oggi quanto ha ancora senso questa distinzione tra diversi *media* e idiomi artistici? Il loro stile rigorosamente pacato riportava l'arte ad un senso di ordine, l'utilizzo della fotografia come *medium* principale ed esclusivo ne elevava le qualità intrinseche dell'oggetto e del soggetto, ed inoltre li classificava come artisti capaci di travalicare i confini apparentemente definiti tra differenti *media*: per questo i Becher furono i candidati ideali per l'assegnazione di questo

¹⁹⁶ C. Millet, Appendice, Intervista a Catherine Millet.

¹⁹⁷ A. Homem, Appendice, Intervista ad Antonio Homem.

premio. Il Leone d'oro conferitogli dimostrava che i *media* non erano importanti e che le foto dei Becher riguardavano e venivano concepite come una scultura – così come le sculture di Anselmo potevano essere viste come dipinti. La rilevanza di questa considerazione diviene ancor più evidente se si considerasse che tale riflessione sia stata verosimilmente scatenata dalla mancanza oggettiva di un premio dedicato alla categoria della fotografia. Tuttavia, è fondamentale sottolineare che se ci si concentrasse esclusivamente su questo aspetto, il discorso rimarrebbe a un livello di analisi superficiale, trascurando molteplici strati di significato e complessità che caratterizzano la situazione. Utilizzando le parole di Catherine Millet, dopo molti dibattiti, il confine tra la fotografia e le altre arti visive è diventato più che obsoleto: è incongruo.

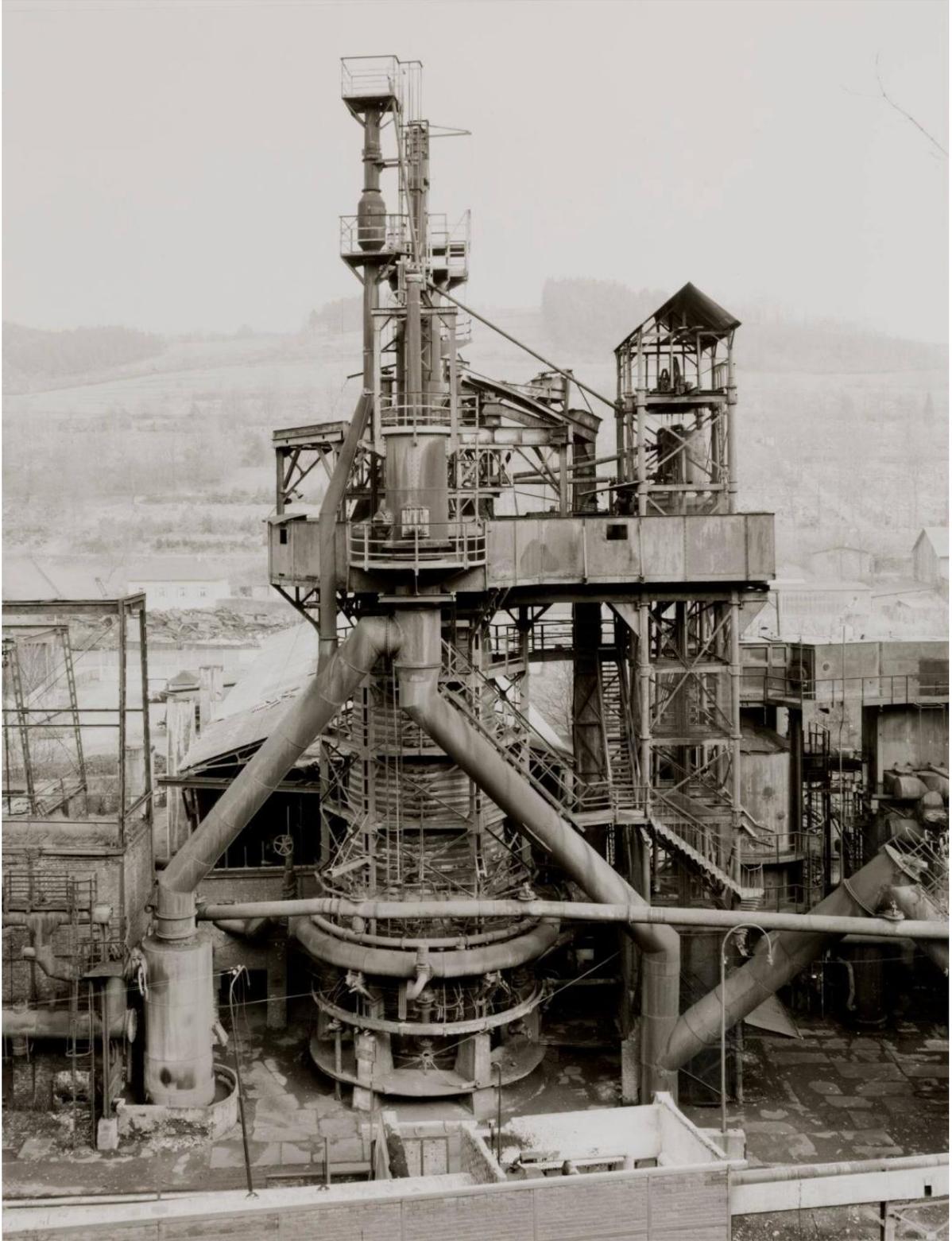


Figura 45. "Blast Furnace, Hainer Hütte, Siegen Westfalia, Germany, from the portfolio "Industrial Buildings" (Bernd and Hilla Becher)(Bernd Becher)(Hilla Becher) , 1993.209.12," Harvard Art Museums collections online, Nov 11, 2023, <https://hvrd.art/o/219964>.



Figura 16. Bernd Becher, Eisernhardter Tiefbau Mine, Eisern, Germany, 1955-1956, matita e acquerello su carta, 41.5 x 41.5 cm, Estate Bernd & Hilla becher, rapresentati da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur - Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia

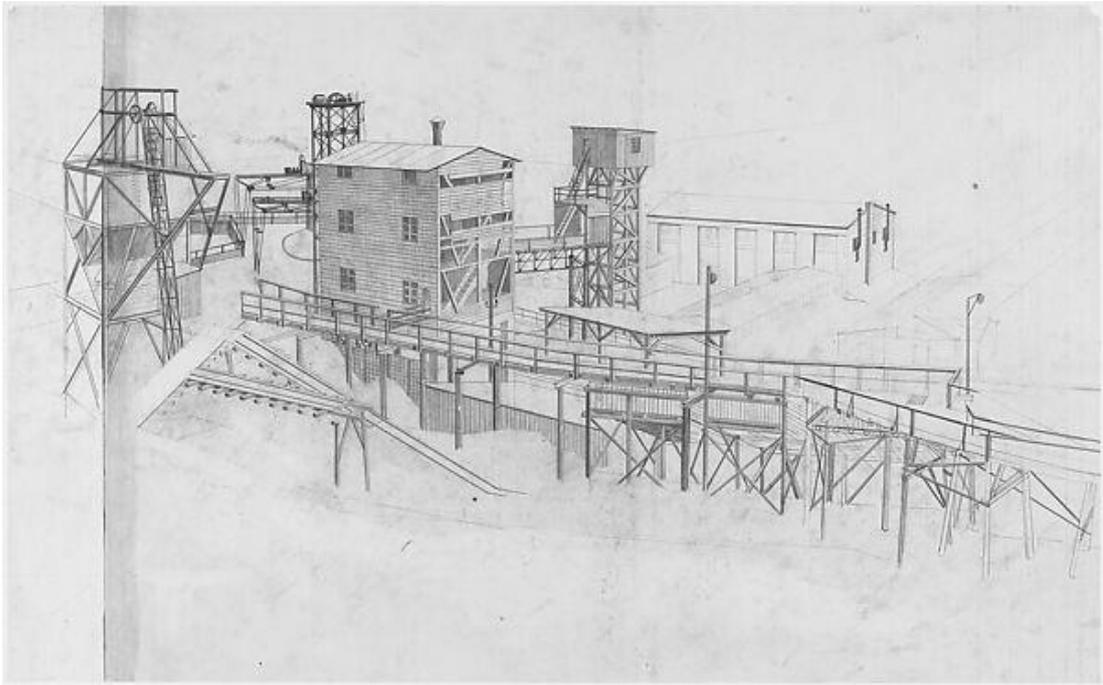


Figura 17. Bernd Becher, *Eisernhardter Tiefbau Mine, Eisern, Germany, 1955–56*, matita su carta, 38.2 x 61.3, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.

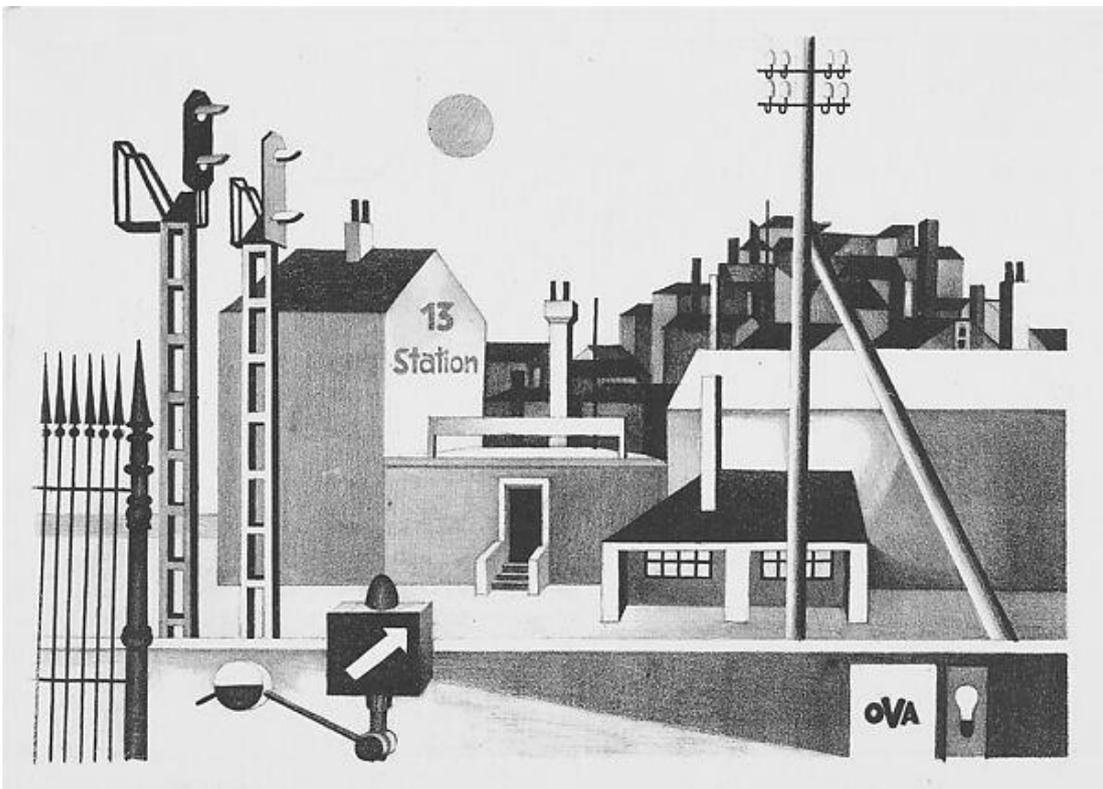


Figura 18. Bernd Becher, *Train Station on the Edge of Town, 1954*, litografia, 30.3 x 42.2 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.



Figura 19. Bernd Becher, Eisernhardter Tiefbau Mine, Eisern, Germany, 1957, collage di cinque stampe d'argento alla gelatina, 40 x 29,9, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia

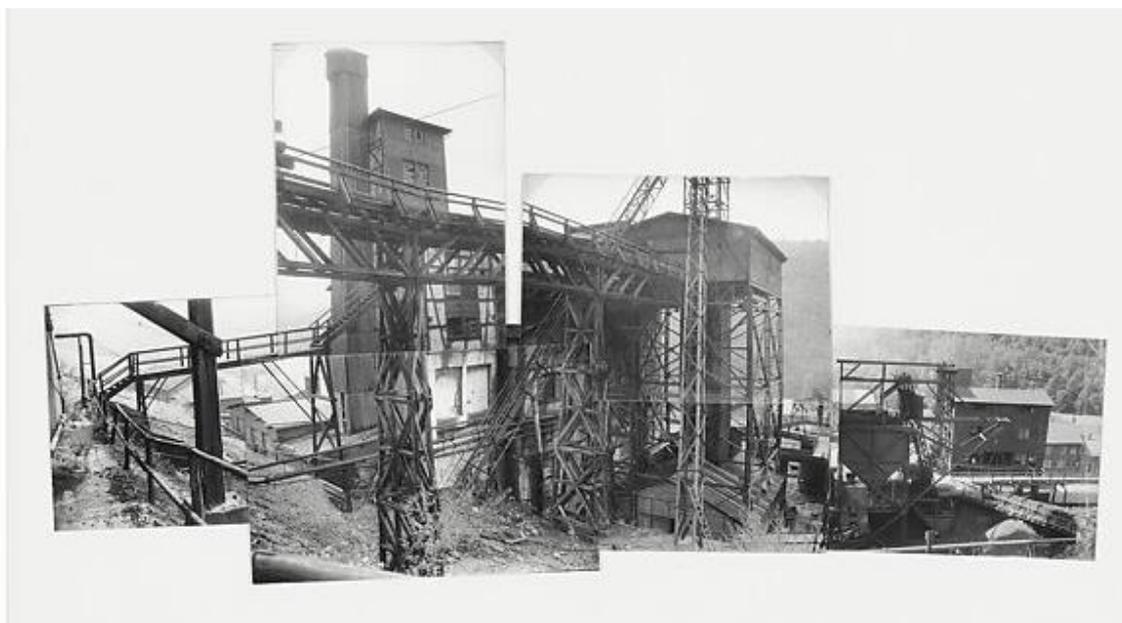


Figura 50. Bernd Becher, Eisernhardter Tiefbau Mine, Eisern, Germany, 1957, collage di sei stampe alla gelatina d'argento, 29.9 x 40 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia



Figura 21. Bernd Becher, Eisernhardter Tiefbau Mine, Eisern, Germany, 1957, collage di tre stampe alla gelatina d'argento, 29.9 x 39.9, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.



Figure 22. Paul Citroen, Metropolis, 1923, Riproduzioni fotomeccaniche tagliate e incollate su carta, Leiden University Library, Special Collections.

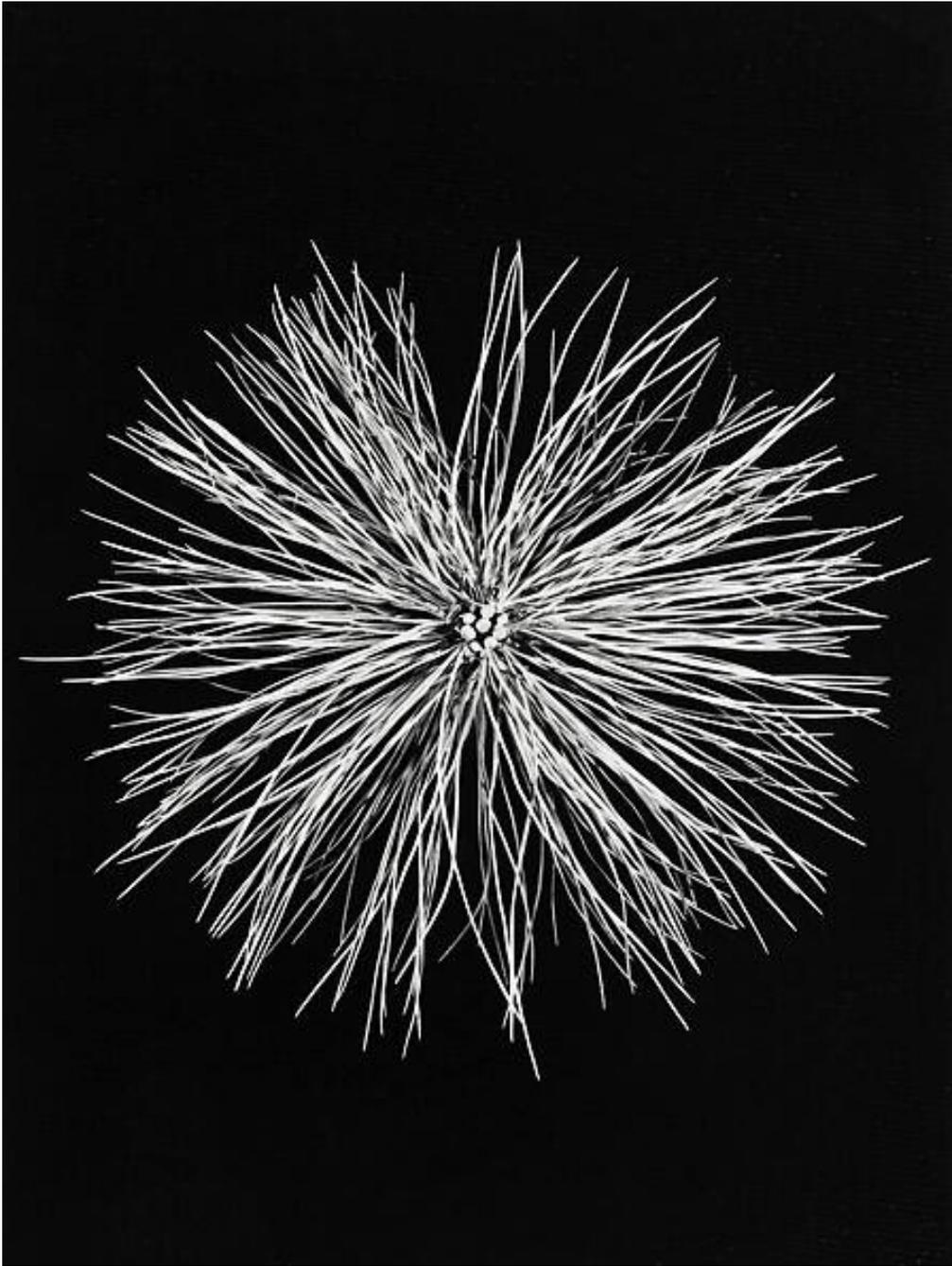
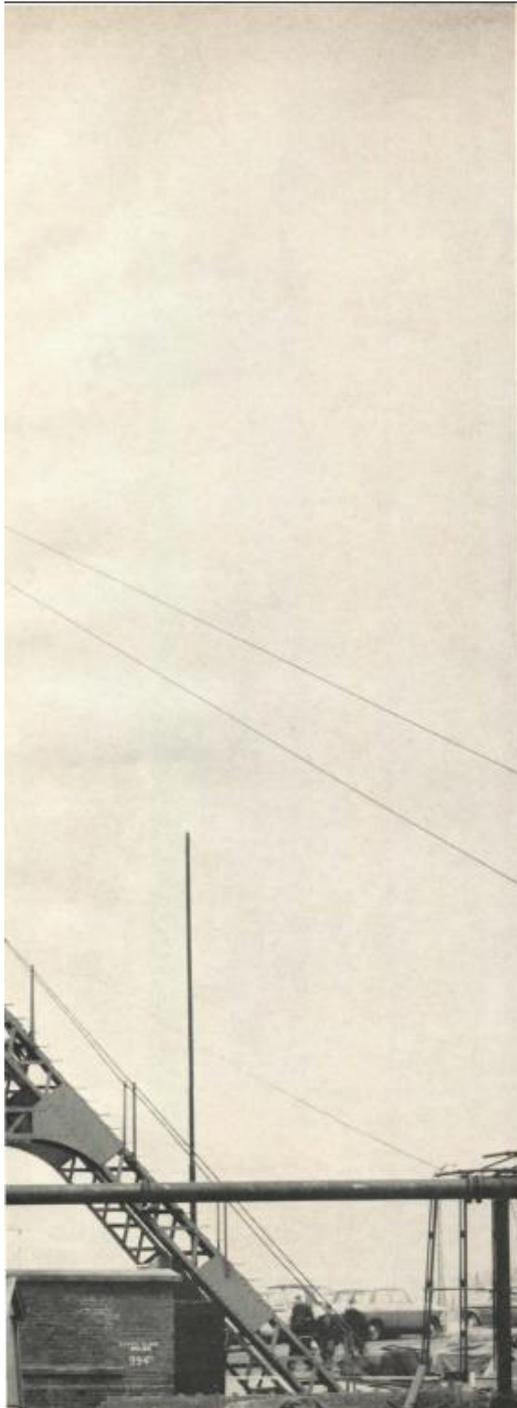


Figura 23, Hilla Becher, Pine Needle Tuft, 1965, stampa alla gelatina d'argento, 23.8 x 17.5, © Estate Bernd & Hilla Becher; rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.



Figura 24, Hilla Becher, High Tension Pylon for the German Industrial Exhibition, Khartoum, Sudan, 1961, stampa alla gelatina d'argento, 18.1 x 24 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.



MINEHEADS

The towers on these pages date from 1860. They were built to put men deep into the coal pits of Germany, France, and Wales, and to bring them out with the earth's yield. Often designed by the mine's own engineers, the towers were a modest feat when compared with those built at Cape Kennedy to put men on the moon. But they do demonstrate, with structures as with men, that lyricism and hard work need not be antithetical. The photographs are from the Archives of Industrial Buildings of the 19th Century, the collection of Photographer-Archaeologists Bernhard and Hilla Becher.

A GALLERY OF PHOTOGRAPHS BY BERNHARD AND HILLA BECHER

69

Figura 25. Architetural Forum, Dicembre 1968

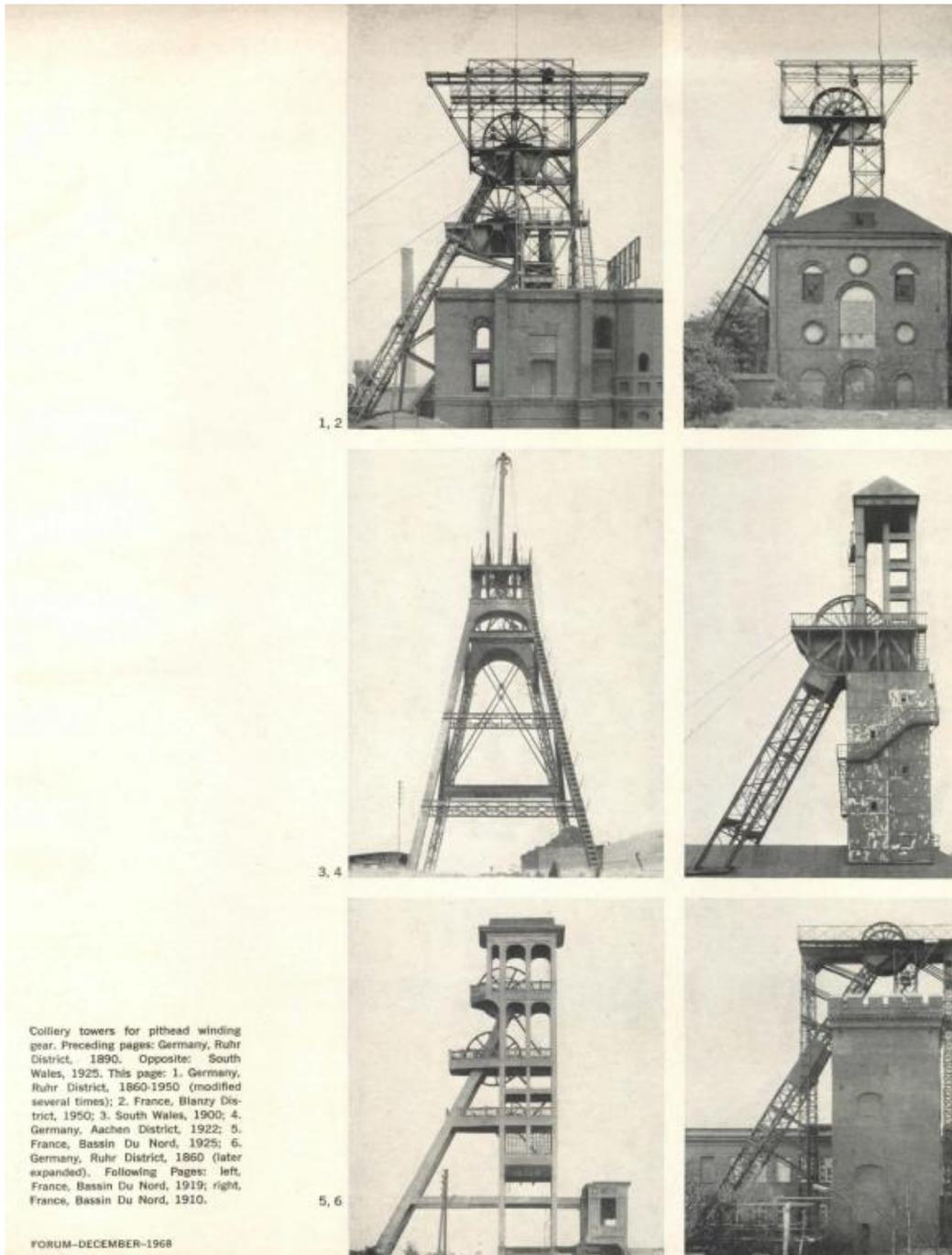


Figura 26, *Architectural Forum*, Dicembre 1968

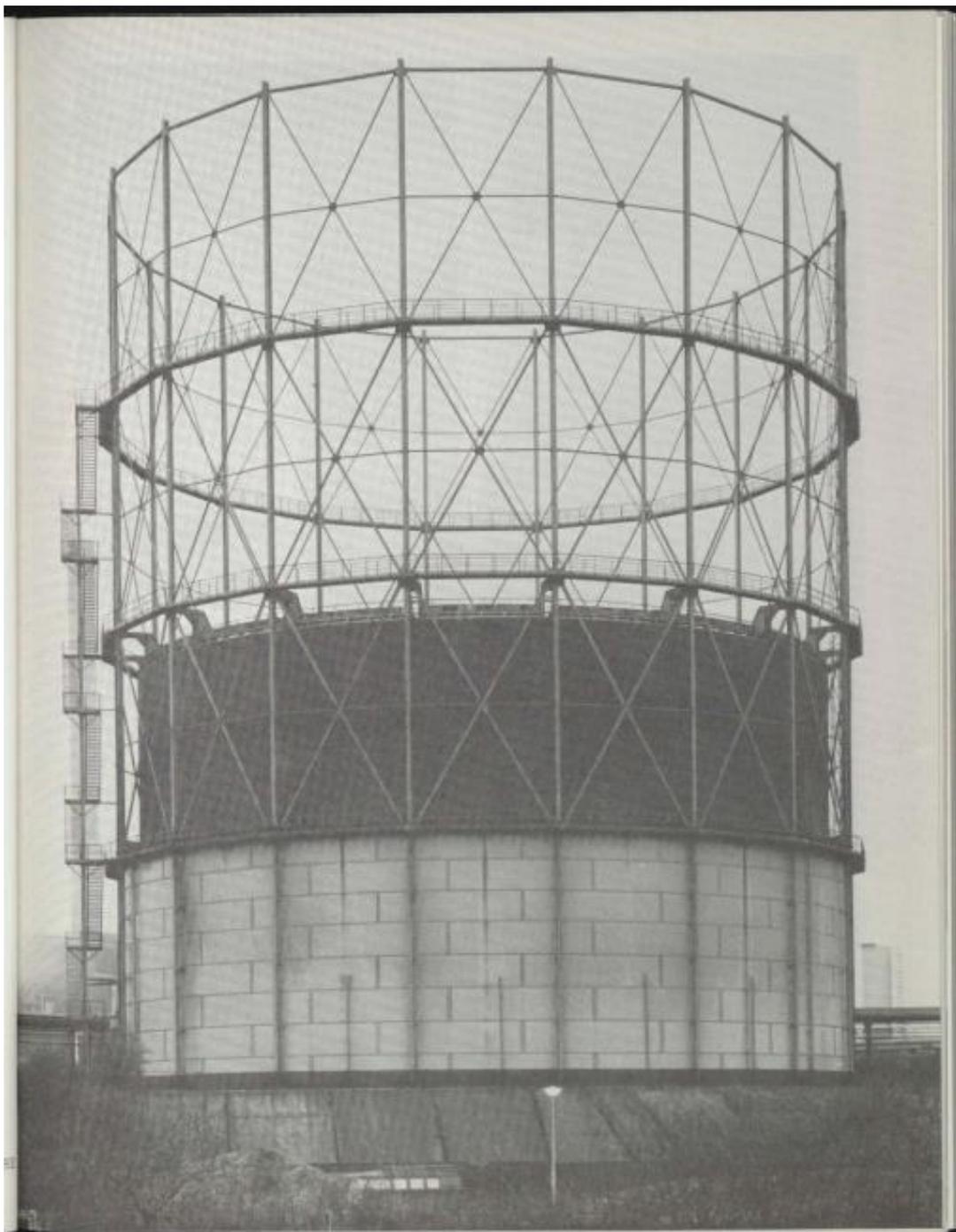


Figura 27. Bernd e Hilla Becher, Anonymus Sculptures, Information, Museum of Modern Art, catalogo della mostra, 1970, p. 20



Figura 28. Installazione della sezione fotografica di documenta 6 al Museum Fridericianum, comprendente opere di Bernd e Hilla Becher; Aufbereitungsanlagen (Preparation Plants), 1966-75, [= Direct Photography II, Photographic analyses and comparative representations], documenta 6 (1977). Fotografia di Peter Kleim © documenta archiv/Peter Kleim, docA MS d06-10036378.



Figura 29. Bernd and Hilla Becher; Wassertürme, Biennale di Venezia, 1990, © Estate of Bernd and Hilla Becher; Photo: Gitty Darugar 1990



Figura 30. Bernd and Hilla Becher; Wassertürme, Biennale di Venezia, 1990, Archivio Storico della Biennale.

III – UN LEONE D’ORO ANOMALO?

III.I. Anonyme Skulpturen: un titolo provocatorio

L’affiliazione delle fotografie dei coniugi Becher con il *medium* scultoreo alla 44. Esposizione Internazionale d’Arte, seppur strutturandosi come un evento anomalo e senza precedenti, non rappresentò una novità nella loro carriera artistica, bensì si configurò come un naturale sviluppo che si estese coerentemente fin dagli albori della loro pratica. Già vent’anni prima, nel 1970, il termine “scultura” iniziò a comparire nel loro repertorio lessicale, tanto da intitolare la loro prima collezione fotografica *Anonyme Skulpture: Eine Typologie technischer Bauten*¹⁹⁸ (*Sculture anonime: una tipologia di edifici tecnici*), all’interno della quale mostrarono i loro primi dieci anni di lavoro, che ne sancirono, in definitiva, il loro esordio al vasto pubblico.

Anonyme Skulpturen, edito nel 1970, esponeva in modo evidente gli obiettivi della loro ricerca, suddividendoli in sette capitoli o categorie: *Kalkofen* (Fornaci di calce), *Kühltürme* (Torri di raffreddamento), *Hochöfen* (Altiforni), *Fördertürme* (Torri di estrazione), *Wassertürme* (Serbatoi d’acqua), *Gasbehälter* (Serbatoi di gas) e *Silos*. Questo progetto si compone di numerose serie di immagini raffiguranti edifici industriali e popolari, raggruppati e assemblati per tipologia, definendosi come una vera e propria catalogazione di architetture. Questi edifici sono catturati dalle lenti della fotocamera ad una distanza uniforme, usando lo stesso angolo di ripresa e lo stesso formato, per poi essere meticolosamente organizzati in griglie o, successivamente, isolate singolarmente. Nel libro, i fotografi hanno introdotto una prassi dettagliata includendo una descrizione minuziosa di ogni tipologia di scultura. Questa metodologia è stata successivamente ampliata e approfondita nelle pubblicazioni successive, evidenziando un crescente livello di comprensione riguardo alla relazione tra la forma e la funzione delle opere. In *Anonyme Skulpturen* ogni fotografia è accompagnata da una didascalia dettagliata che forniva informazioni riguardanti il tipo specifico di struttura, l’approssimativa data di costruzione, il nome della miniera o dell’impianto (se applicabile), la città e il Paese in

¹⁹⁸ B. e H. Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970.

cui l'opera era situata, insieme alla data di scatto. Contrariamente, nelle pubblicazioni successive, tali dettagli sulle date di costruzione non furono più inclusi¹⁹⁹.

The industrial constructions shown here are large scale implements differing basically in their functions and building-methods from domestic and factory buildings. They are intended to store, transform, process or transport materials, liquids or gasses. Their prototypes are: the pot, the oven, the chimney, the winch, the pump, the laboratory. These constructions develop without any regard for aesthetics and their shapes derive from calculation. The series have been arranged according to similarity; the categories have been selected according to the different kinds of basic forms²⁰⁰.

Attraverso queste immagini i Becher hanno cercato di catturare il paesaggio moderno e contemporaneo evidenziando i segni lasciati dal processo di nascita e sviluppo industriale, che ha radicalmente trasformato l'aspetto visivo dei luoghi, influenzando il paesaggio di ogni nazione in Europa e nel mondo. Per sottolineare l'approccio inventariale, piuttosto che emotivo, della loro ricerca, Bernd e Hilla hanno adottato un metodo che mette in primo piano l'oggetto dell'analisi: l'architettura. Tale approccio permette di isolare gli edifici dal contesto circostante. Gli scatti e le inquadrature risultano caratterizzati da un alto grado di uniformità, in cui l'obiettività dell'immagine si concentra sulla documentazione dell'esistenza di manufatti unici, identificabili solo in relazione a specifiche tipologie costruttive legate al mondo industriale. Si adotta un approccio seriale per raccogliere e analizzare per affinità o differenze le diverse varietà di soggetti appartenenti alla stessa categoria. In questo modo l'osservatore può comprendere ciò che gli è presentato attraverso un processo induttivo basato su elementi riconducibili a ciascuna categoria definita²⁰¹.

Il titolo fece la sua prima comparsa l'anno precedente, nel 1969, quando i Becher ebbero la possibilità di pubblicare un articolo sulla rivista *Kunst-Zeitung (Art Magazine)*²⁰², diretta da Eugen Michel e Walter Kirschbaum. L'immagine in bianco e nero di grande formato, raffigurante torri di raffreddamento sulla copertina della rivista fu resa accattivante dalle parole "*Anonyme Skulpturen*" impresse in rosa acceso sulla parte

¹⁹⁹ V. Hechert, *cit.*, p. 18.

²⁰⁰ Descrizione sull'aletta interna di *Anonymous Sculptures*.

²⁰¹ L. Giusto, *Gli anti-monumenti industriali dei coniugi Becher*; in https://www.academia.edu/34292960/Gli_anti_monumenti_industriali_dei_coniugi_Becher [ultimo accesso 22/11/2023].

²⁰² *Bernhard und Hilla Becher. Anonyme Skulpturen*, Kunst-Zeitung No 2., Düsseldorf, Verlag Michelpresse, 1969.

superiore della cornice [Fig. 31]. Di fatto, la rivista aprì la strada alla pubblicazione del primo libro dei Becher dell'anno successivo²⁰³. Questo numero della rivista fu interamente dedicato a Bernd e Hilla Becher e fu pubblicato in occasione dell'omonima mostra alla Städtische Kunsthalle di Düsseldorf [Fig. 32].

Nell'intervista con Jean-François Chevrier, venne chiesto ai coniugi Becher il motivo dietro la scelta di intitolare provocatoriamente il loro primo libro in questo modo, dal momento che nelle ultime pubblicazioni non compare alcuna allusione alla scultura. Hilla rispose:

Il riferimento alla scultura contenuto in quel nostro primo libro non deve essere preso troppo sul serio...Era solo uno stimolo, un invito al lettore a riflettere. L'editore ci ha proposto quel titolo e noi abbiamo pensato che avrebbe senz'altro incuriosito il pubblico. Fu una specie di provocazione, insomma. [...] Sì, [venne preso] troppo sul serio. E questo ci disturbò molto. Ci sembrò di essere stati disonesti e perciò aggiungemmo il sottotitolo *A typology of technical buildings*²⁰⁴.

Mark Rosenthal, in conversazione con il figlio di Bernd e Hilla, Max Becher, sottolineò l'atto di genio e la provocazione nella scelta di questo titolo e ricevette un'altra risposta ugualmente interessante:

They wanted to say that once you bring the buildings into the context of the art world, you can see them for what incredible things they are. And they are sculptures, but without any pretense to being art. I don't know which of them came up with the title, but maybe it evolved. And then they kept on repeating that like a propaganda campaign. They really wanted that idea to stick. And it did²⁰⁵.

Anche Catherine Millet, membro della giuria internazionale della XLIV Esposizione internazionale d'arte, ha riflettuto sulla definizione di "sculture anonime" rispondendo:

On ne pénètre pas dans les « architectures » des Becher, et les caractéristiques plastiques de leurs photos que vous avez vous-même énumérées maintient le regard du spectateur dans une certaine distance. Ce sont donc plus des « sculptures » que des architectures. Ceci étant dit, il est intéressant de noter qu'ils ont d'abord été perçus dans le contexte de l'art conceptuel, puis qu'ils ont été ensuite regardés comme des pionniers de la photographie documentariste²⁰⁶

²⁰³ G. Conrath-Scholl, *Documenting the Whole Plant: A Case Study of the Concordia Mine*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., p. 53.

²⁰⁴ H. Becher, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in *Un'altra obbiettività*, cat., cit., p.62.

²⁰⁵ M. Becher, conversazione con J.L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., p. 251.

²⁰⁶ C. Millet, Appendice, Intervista a Catherine Millet.

Germano Celant, in un testo per la rivista d'architettura *Casabella*, mette in luce chiaramente l'aspetto scultoreo dell'espressione e delle fotografie dei Becher:

Le sequenze fotografiche dei Becher riguardano fundamentalmente i monumenti industriali, da loro definiti “sculture anonime”. [...] L'operazione dei Becher esalta infatti, a priori di ogni giudizio estetico, la condizione di compromesso fra tecniche costruttive identiche e tecniche decorative, per cui il risultato, nella stessa categoria di oggetti, è indifferente e pieno di laceranti contraddizioni, capaci di eguagliarlo ad una scultura. Se a questo si aggiunge che questi monumenti o sculture anonime, a causa della difficoltà economica ad essere distrutti o trasformati, rimangono intatti anche dopo la loro messa in disuso, si può capire come essi diventino immediatamente attestati elementari della simbologia storica del Novecento, e siano fondamentali le testimonianze illustrative dei Becher, capaci di offrire intere famiglie di questi personaggi, i cui patriarchi risalgono all'Ottocento²⁰⁷.

Nella mentalità generale esistono due concetti spesso associati alla definizione di arte: il primo ruota attorno all'idea che il soggetto rappresentato sia già intrinsecamente bello, come sostenuto da secoli di valutazione da parte degli artisti. Altrimenti, si associa l'arte all'idea di sforzo, presupponendo la presenza di un'abilità speciale nell'opera. Nel caso specifico dei Becher, c'è stato un impegno, sebbene ciò non emerga a causa dell'apparente semplicità. Tuttavia, questi oggetti riflettono un impegno tangibile, motivo per cui Bernd e Hilla li definivano “sculture anonime”. Essi si sono volontariamente collocati in secondo piano, sottolineando che queste opere sono simili a sculture: ben realizzate e frutto di un impegno considerevole²⁰⁸. Se il titolo fosse stato concepito come incentivo a far riflettere l'osservatore, come pensata provocazione alla categoria d'arte o come mera strategia pubblicitaria, nonostante tutte queste ipotesi, il concetto di “sculture anonime” coniato da Bernd e Hilla Becher alla fine degli anni Sessanta è stato un punto di partenza per un cambiamento nel modo in cui l'architettura industriale è stata discussa e accolta nel contesto delle riflessioni storico-culturali. Susanne Lange scrisse a proposito: “What they intended with this designation was to highlight not only the

²⁰⁷ G. Celant, *cit.* pp. 47-48.

²⁰⁸ *Idem.*

particular quality of the wide variety of shapes displayed by buildings and equipment with a functional orientation, but also their landscape-defining characteristics.”²⁰⁹

Qual è il significato dietro l’espressione “sculture anonime” utilizzato dai Becher? Bernd Becher in conversazione con Heinz-Norbert Jocks sul ruolo di coloro che effettivamente realizzavano questi edifici industriali, disse:

They are team buildings in which a number of companies participated. There is a design but it is not something created by a single architect. It is not the form that is important but the usefulness²¹⁰.

Come si può intuire dalle parole del fotografo, il nome degli ingegneri che progettarono questi edifici di scala industriale rimase di solito sconosciuto. “Anonima”, all’interno dell’espressione utilizzata dai coniugi, fa riferimento ad un elemento fondamentale nella loro realizzazione. Infatti, una parte di essi, solo in rari casi, è stata progettata da architetti di fama internazionale. In realtà, sono e continuano ad essere frutto dell’ingegno di professionisti tecnici il cui talento ed esperienza, unitamente a considerazioni di natura economica, hanno generato una vasta varietà di forme architettoniche e tecnologiche. Questi edifici sono capaci di reggere il confronto con i disegni liberi dell’arte, creando un nuovo principio stilistico. Susanne Lange identificò l’anonimato come principio stilistico, sottolineando come un approccio formale orientato principalmente alla funzionalità degli edifici metta in evidenza l’influenza del contesto temporale sulla loro estetica nel contesto degli immobili industriali:

Anonymity as a stylistic principle, and thus a formal design oriented mainly around the functionality of its buildings, highlights just how much the appearance of industrial properties depends on when they were erected. Admittedly, in the wake of conservational efforts and of industrial archeology, a field that started to become established in England in the 1950s and later spread to other countries, industrial buildings worthy of preservation were increasingly entered as listed buildings and, wherever possible, imbued with a different function, while the original substance of the building was preserved. However, most first-generation functional buildings were forced to give way to new advances in technology. Unlike traditional architecture, whose major buildings have in part survived for millennia, industrial architecture is special precisely because it is “nomadic,” since its character changes

²⁰⁹ S. Lange, *The Spread of Industrial Architecture and the Aesthetics of the Functional*, in S. Lange, *Bernd and Hilla Becher: Life and Works*, tr. ing. Di Jerney Gaines, Londra, The MIT press, 2007, pp. 25-29, qui p.28.

²¹⁰ B. Becher, conversazione con H. N. Jocks, estratto da *Kunstforum international* (Luglio – Agosto), pp. 159-175, in S. Lange, cit., p. 214.

swiftly in terms of structure and visual appearance, which generally follows economic laws and functional rules²¹¹

Architettura industriale come “architettura nomade”, un termine al quale i Becher arrivarono dopo aver osservato e studiato i meccanismi di costruzione e demolizione di questi edifici:

As nomadic housing the tent is such that it can be folded up and taken along when traveling. Industrial architecture is similarly nomadic even it is not taken along but left standing until it eventually disappears. After it has been used for 50 years, parts are sold and parts are demolished. The company's assets flow into other companies. While everything disappears from a particular site something similar is constructed at a different site²¹²

Così come i nomadi non creano un’architettura duratura, evitano di legarsi a un luogo e portano via tutto con loro, così queste architetture vengono costruite con la consapevolezza che non saranno mai permanenti, ma che presto lasceranno spazio a qualcosa di tecnologicamente più avanzato di loro.

Attraverso questa definizione – “sculture anonime” – Bernd e Hilla Becher miravano a mettere in risalto non soltanto la peculiare diversità delle forme presentate dagli edifici e dagli impianti orientati alla funzionalità, ma anche il loro impatto nella definizione del paesaggio circostante. Karl Ruhrberg, in occasione della mostra personale dei coniugi Becher alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1969, per riassumere la particolare qualità aliena dell’architettura industriale che la coppia aveva fotografato, utilizzò le seguenti parole:

These are entities that rise up from their surroundings like anonymous sculptures or anonymous structures, that define their environment’s appearance and have become like a second form of nature: organs of technical existence. [...] neither about aesthetics nor about lasting but solely about function, about the aim they were serving²¹³

Il tipo di anonimato che avvolge gli edifici immortalati da Bernd e Hilla Becher si riflette anche nello stile artistico che essi hanno sviluppato. Come un gioco d’inganno, hanno sapientemente reso anonimo e apparentemente banale lo scatto fotografico attraverso la loro decisione di adottare un approccio il più oggettivo possibile nei confronti del soggetto

²¹¹ S. Lange, *cit.*, pp. 28-29.

²¹² B. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 212.

²¹³ K. Ruhrberg, "Anonymität als Stilprinzip. Fotos industrieller Bauten von Bernhard und Hilla Becher" [Anonimità come Principio Stilistico: Fotografie di Architetture Industriali di Bernhard e Hilla Becher"], in *Anonyme Skulpturen* (1969).

fotografato. Germano Celant ha saputo sapientemente illustrare il loro approccio anonimo con le seguenti parole:

L'atteggiamento anonimo concede all'osservatore di rivelare la realtà di un procedere razionale e concettuale che da una parte approda ai "monumenti" industriali e dall'altra ai "documenti artistici". Il processo illustrativo documenta allora sé stesso, quando la testimonianza, anonimamente e tautologicamente, dimostra come l'immagine, del soggetto e del documento, possieda in sé un significato. Il massimo grado di indifferenza permette infatti di sottolineare il massimo grado di decoratività del dato archeologico e del documento visuale, senza che il testimone, fotografo, aggiunga alcuna carica decorativa ed espressiva. La testimonianza e l'impatto decorativo del soggetto vengono ulteriormente esaltati se messi in comparazione con testimonianze simili su soggetti simili, per cui, Hilla e Bernard Becher, dal 1959, continuando la tradizione della documentazione sull'archeologia industriale, hanno prodotto insieme fotografici illustranti, comparativamente, i reperti industriali, dislocati in Germania, Olanda, Belgio, Inghilterra, Francia, Stati Uniti e Lussemburgo²¹⁴

Ciò era fondamentale per consentire ai motivi ritratti di raccontare la propria storia. È stato il processo di selezione degli oggetti da fotografare e delle angolazioni da cui immortalarli – accompagnato da un occhio artistico attento, il quale valutava la rilevanza dell'oggetto sia al momento dello scatto, sia durante la fase di ingrandimento delle stampe nella camera oscura e nell'ambito della loro collocazione all'interno della serie complessiva – che ha permesso per la prima volta a questi edifici privi di nome o notorietà di emergere al centro dell'attenzione del pubblico²¹⁵. In tal modo, sono stati sollevati da uno stato di anonimato che li caratterizzava precedentemente²¹⁶.

²¹⁴ G. Celant, *cit.*, p. 47.

²¹⁵ "We couldn't really talk about our work; the subject was impossible, it was considered to be old-fashioned even though it was all around us". Le parole di Hilla Becher riguardo la scelta dei loro soggetti. H. Becher, conversazione con J. Lingwood, estratto da *art press* 209, January 1996, pp. 21-28, in S. Lange, *cit.*, p. 195.

²¹⁶ S. Lange, *cit.*, p. 29.

III.II. L'estetica dei Becher

Nonostante alcuni aspetti della loro pratica artistica si siano evoluti in modo naturale nel tempo, la capacità dei Becher di stabilire i confini e i principi fondamentali del loro progetto fin dai primi stadi della loro collaborazione può essere interpretata come un atto di lungimiranza. Molte delle specifiche direttive, sia riguardo agli oggetti fotografati che alla metodologia adottata, sono rimaste sostanzialmente immutate nel corso degli anni²¹⁷. Lungimirante è stata prima di tutto la scelta del loro soggetto: una volta identificato come il regno dell'industria pesante di base, quella che prevede la lavorazione delle materie prime, in contrapposizione alla produzione, i Becher decisero di concentrarsi sulle singole strutture che, come le macchine, avevano una funzione specifica da svolgere²¹⁸. L'attrazione per questi edifici industriali scaturì principalmente dall'affascinante richiamo della storia recente che esercitava sulle sensibilità della coppia di fotografi²¹⁹. Tra i primi, hanno compreso l'aspetto puramente economico che si celava dietro questi imponenti monumenti di acciaio e hanno previsto che questi edifici sarebbero stati soggetti a cambiamenti e, in seguito, demoliti, poiché i metodi di produzione stavano costantemente evolvendo verso una maggiore raffinatezza e perfezione²²⁰. Come commentò Bernd nel 1969: "It is necessary that these things be destroyed when their usefulness is exhausted. This is purely economic architecture. They throw it up, they use it, they misuse it, they throw it away"²²¹. Secondo quanto riportato dal Guardian, in un'intervista Bernd ha espresso il suo sconcerto per la perdita: "[I] was overcome with horror when I noticed that the world in which I was besotted was disappearing"²²². Egli era consapevole del fatto che ben presto, in tutta Europa e in altri luoghi tali edifici sarebbero stati lasciati in

²¹⁷ Per una cronologia dettagliata del lavoro dei Becher si veda il capitolo 7, "*Chronology of the Ouvre*" in S. Lange, *Bernd and Hilla Becher*, pp. 35-43. I primi dieci anni, dal 1957 al 1967, sono inoltre disponibili online sul sito <https://phogra.de> [ultimo accesso 02/12/2023].

²¹⁸ V. Heckert, *cit.*, p. 16.

²¹⁹ "As children we often took the train from Pomerania to Berlin. My brother who was four years older and, like me, constantly stared out the window, was amazed at the stations, and steam engines. He became an engineer and I became a photographer. Sometimes it's that simple. He became what he was interested in and I what interested me" H. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 205.

²²⁰ "The plants, which were not built for the future, are like a large amusement fair consisting of buildings that can be quickly dismantled" B. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 207.

²²¹ B. Becher, *Photography: Beauty in the Awful*, "Time", 5 settembre 1969, p. 70.

²²² S. O'Hagan, *Lost world: Bernd and Hilla Becher's legendary industrial photographs*, in "The Guardian", 2 settembre 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/03/bernd-and-hilla-becher-cataloguing-the-ominous-sculptural-forms-of-industrial-architecture> [ultimo accesso 03/12/2023].

abbandono, demoliti e, infine, sarebbero scomparsi dalla coscienza collettiva. Sulla scelta del loro soggetto i coniugi dissero:

In comparison to factories with their simple boxlike structures, heavy industry produced the more individual forms-structures that had an inner form that was reflected in the outer appearance. Within this subject matter we wanted to depict the various objects in as much detail as possible. The appearance of an iron and steel plant varies considerably, for example, from that of a mine. Here it is not the winding tower that creates a silhouette against the horizon but the blast furnaces with their hot-blast stoves. Chimneys, cooling towers, water towers, and gasometers can be found around iron and steel plants as well as mines, depending on their size and location. Mines and steel plants often are connected to coking plants, which in turn are connected to chemical plants²²³

Bernd e Hilla Becher svilupparono e perfezionarono fin dai loro esordi un metodo fotografico distintivo. La caratteristica a primo impatto riconoscibile della loro pratica è la rappresentazione frontale, a grandezza naturale, dei soggetti fotografati. Dal momento che la loro percezione di un soggetto è strettamente legata al suo design, le costruzioni e le strutture complesse vengono sempre catturate da diverse angolazioni. Questo approccio documentativo seriale solitamente include almeno una vista frontale e una prospettiva, e talvolta può estendersi fino a comprendere fino a otto scatti differenti, ciascuno realizzato a intervalli di quarantacinque gradi attorno all'oggetto. Tuttavia, vi sono delle eccezioni, come nel caso degli edifici concentrici o con simmetria rotazionale come i gasometri, le torri dell'acqua o le torri di raffreddamento, che di solito vengono fotografati in un'unica immagine²²⁴.

Per Susanne Lange, ciò che potrebbe sembrare un'attenzione esclusivamente formale si rivela, in realtà, una rappresentazione descrittiva particolarmente accurata dell'oggetto reale, presentato nella sequenza di immagini come una struttura tridimensionale. Analogamente, Bernd e Hilla Becher hanno immortalato alcuni impianti nella loro totalità, fotografandoli da diverse angolazioni. Questi paesaggi industriali, recentemente più presenti in libri e mostre, documentano l'intera topografia degli impianti, mostrando le strutture individuate per la loro singolare rappresentazione nel contesto originario. Tale approccio facilita la comprensione della complessità strutturale degli impianti industriali. La segmentazione degli impianti in parti individuali e la focalizzazione su tipologie di edifici presentati in relazione reciproca in nuove sequenze di immagini rappresentano, in

²²³ B. e H. Becher, conversazione con S. Lange, *cit.*, pp. 198-199.

²²⁴ G. Knappe, *Foreward*, in B. e H. Becher, *Basic Forms*, Monaco, Schirmer/Mosel, 2014, p. 5.

sostanza, una nuova forma di collage o montaggio fotografico che si ispira fondamentalmente alla percezione umana²²⁵.

La rappresentazione di una singola struttura in varie prospettive, quali la vista frontale, di profilo o di tre quarti, non solo svela i suoi attributi fisici, definiti principalmente dal contorno e dalla forma, ma offre anche un'illuminazione sull'aspetto funzionale interno. I Becher si resero conto della necessità di stabilire limiti nella selezione dei soggetti fotografici. Il loro intento non poteva essere esaustivo: non era possibile fotografare ogni genere di struttura industriale, né ogni esemplare all'interno di una tipologia. Pertanto, guidati da considerazioni sia estetiche che pragmatiche, stabilirono dei criteri per la scelta delle tipologie strutturali da includere nel loro repertorio. Oltre a possedere una forma che riflettesse la sua funzione, seguendo il celebre detto dell'architetto americano Louis Sullivan "la forma segue la funzione", ogni tipo doveva possedere una storia evolutiva continua che evidenziasse le variazioni di forma nel corso del tempo. Inoltre, le dimensioni proporzionate della struttura dovevano adattarsi alla cornice fotografica selezionata. Come si è detto, oltre a ragioni estetiche, ci furono ragioni pragmatiche o etiche nella scelta dei soggetti²²⁶.

Molte delle fotografie di Bernd e Hilla Becher si concentravano, appunto, sulla produzione di materie prime come carbone, gas, acciaio e sulla loro conservazione, piuttosto che sull'uso di questi materiali. Le centrali nucleari non facevano parte di questo contesto. Se da un lato la coppia riconosceva indubbiamente il pericolo di strutture di questo tipo – che paragonate ai pericoli delle miniere di carbone o degli altiforni si configurano come potenziali disastri per le generazioni future – ciò non si traduce automaticamente nel fotografare oggetti di cui egli ne rispettano i processi.

No. that is not really the case. We are fully aware of the fact that industry and progress is good and bad. That it is awful in excess and that there are certain laws built in to the system that are really unnecessary and brutal. On the other hand we are not moralists. We couldn't judge this and photography isn't really made for judgments of this kind²²⁷

²²⁵ S. Lange, *History of Style – Industrial Buildings. The Photographs of Bernd and Hilla Becher*, in B. e H. Becher. *Basic Forms*, cit., p. 13.

²²⁶ V. Heckert, cit., p. 17.

²²⁷ H. Becher, conversazione con J. Lingwood, cit., p. 194-195.

La decisione di non includerle si colloca nel mezzo, in un contesto etico e formale: fotografare una centrale nucleare dall'esterno non offre una comprensione del suo funzionamento interno, in quanto tutto è celato. Queste strutture sono come scatole sigillate; ciò che interessava ai Becher erano le forme che rivelassero il funzionamento interno. Gli edifici industriali, specialmente durante le fasi sperimentali, risultavano affascinanti proprio perché non erano risolti completamente, continuando a evolversi e rendendo visibile questo processo di sviluppo²²⁸.

Inoltre, i Becher dovettero ottenere il permesso di fotografare strutture situate in siti chiusi, fattore che contribuì in molti casi a dare priorità ai loro soggetti. Oltre alla corrispondenza e alle telefonate, stabilirono incontri preliminari per familiarizzare con il luogo e le persone coinvolte. Presentando fotografie campione o pubblicazioni come dono, riuscirono a instaurare relazioni collaborative, sottolineando la natura analitica del loro progetto e mitigando le preoccupazioni legate all'uso delle loro foto per fini diffamatori o conservativi. Mantenere un atteggiamento diplomatico e costruire una rete di contatti fu essenziale per ottenere accesso ad altri siti o essere informati sul loro destino imminente. Questi piani spesso vennero tenuti segreti, poiché la direzione preferì trattenerne i lavoratori il più a lungo possibile. I permessi concessi furono temporanei e non garantirono l'interrotto svolgimento del loro lavoro. Accompagnati da un caposquadra, i Becher venivano informati sui rischi di sicurezza e guidati attraverso le funzioni delle strutture, sebbene apprezzassero questo supporto, cercavano di incentivare l'esplorazione delle strutture adiacenti senza impedimenti. Se a uno solo di loro era concesso di lavorare, Hilla interveniva per negoziare più tempo o distrarre il caposquadra, permettendo a Bernd di continuare le fotografie. Solitamente lavoravano con urgenza, ottenendo i permessi prima della chiusura dei siti. Sebbene preferissero strutture ancora in funzione, facevano eccezioni per siti destinati alla demolizione o in rovina, se ciò arricchiva la varietà delle tipologie fotografate. In generale, bisogna tenere a mente che le risorse minerarie in molte regioni industriali dell'Europa e del Nord America si stavano esaurendo e il processo di deindustrializzazione era ben avviato negli anni in cui i Becher erano attivi²²⁹. Risulta necessario a questo punto sciogliere un nodo importante nella pratica dei Becher. Il fattore del tempo è stato un elemento cruciale nelle decisioni dei

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ V. Heckert, *cit.*, pp. 17-18.

fotografi e spesso hanno dovuto selezionare rapidamente quale edificio documentare, anche se questo si configura come un aspetto collaterale del loro lavoro.

Yes, but this is also a practical point. What we decide to photograph is affected by certain necessities. Many of these structures are disappearing. All the time they are being dismantled or rusting or crumbling away. Our main problem is a fight against time. This is our first priority but there are other points to be considered, to travel to the areas we want to photograph, and then to find the right examples in a location where a good photograph is possible. But the main factor is time. We are often tempted to expand the categories and include more recent structures like pylons, but we must also remember that we could miss something that will have disappeared for ever²³⁰

Si riparla di lungimiranza o, come la definiscono loro, la fortuna nel poter immortalare così tante strutture durante il loro processo evolutivo. Un ritardo anche minimo avrebbe significato la demolizione delle strutture dell'Ottocento e la sostanziale trasformazione di quelle degli anni Venti e Trenta. Nel contesto industriale, il concetto di tempo assume una connotazione completamente diversa rispetto all'architettura, dove gli edifici possono resistere per secoli. Nell'ambiente industriale, al contrario, la storia si sviluppa velocemente, simile a una libellula che completa il suo ciclo di vita in un solo giorno, durante il quale sperimenta tutto il suo sviluppo²³¹.

A decision like this is, of course, always subjective, by saying, for example, that there is a mine in a particular region that we find particularly interesting, a mine that has to be photographed for this or that reason. Once we were in northern France, where we found a wonderful winding tower – a veritable Eiffel tower. When we arrived the weather was hazy and not ideal for our work so we decided to postpone taking the photos for a day. When we arrived the next day, it had already been torn down, the dust still in the air. This happened to us several times²³²

Le strutte industriali dovevano essere o almeno sembrare ancora funzionati, piuttosto che in stato di rovina o smantellate. C'è una diffusa interpretazione errata riguardo alle fotografie scattate dai coniugi Becher nell'ambito dell'industria della Ruhr, erroneamente ritenute testimonianza di un periodo in declino. La verità è che al momento dello scatto di queste immagini, l'industria era al massimo della sua attività. È vero che alcune delle strutture obsolete erano destinate a scomparire o a subire ristrutturazioni e aggiornamenti a seguito dei danni causati dalla guerra. Tuttavia, l'industria nel suo complesso manteneva

²³⁰ B. e H. Becher, conversazione con L. Morris, in L. Morris, *Introduction*, in *Bernd & Hilla Becher*, cat. (Londra, The Arts Council of Great Britain, 1972-1973), a cura di L. Morris, Inghilterra, Shenvall, 1974, <https://www.ubuweb.com/media/text/conceptual-artists-books/Bernd+Hilla+Becher.pdf> [ultimo accesso 04/12/2023]

²³¹ B. e H. Becher, conversazione con Susanne Lange, *cit.*, p. 199.

²³² *Ivi*, p. 200.

un'attività vitale e operativa. Max Becher spiegò questa incomprendione nell'assumere come rovine i soggetti fotografati dai suoi genitori:

[...] Another misunderstanding is that my parents photographed ruins. Not true. They avoided ruins. If the cables of a winding tower had just been taken off, then they might still have taken that picture because it might have been the last chance to do so. But they really preferred to show the factories alive. Their subject were not fossils. They were living, functioning machines and objects²³³

Guardando le strutture industriali dei Becher attraverso il filtro del presente, non risulta errato considerarle come delle cattedrali di rovine tecnologiche o come “vestigia della cultura industriale”, per citare le parole di Jean-François Chevrier. Queste strutture fanno parte di un patrimonio visivo che appartiene ad un'epoca che ormai si è velocemente consumata e conclusa. Tuttavia, è importante ricordare che i Becher non agivano come archeologici alla ricerca di reperti fossili²³⁴, essi fotografavano il loro presente, in un'epoca in cui queste architetture erano ancora vive e in funzione, seppur in via di estinzione.

Un altro argomento che viene discusso è la questione del perché non siano state inserite persone nelle immagini. Non si sono avvicinati a questo tema come avevano fatto gli artisti precedenti, ponendo l'accento sugli operai o sulle condizioni di lavoro, le loro fotografie si distinguono per la quasi totale assenza di persone, portando alcuni critici ad affermare che i Becher “non erano realmente interessati agli edifici per quello che facevano un tempo nel modo, ma solo per i modelli visivi che creano”, e un altro a descrivere le loro fotografie come “surrogati della presenza umana assente, forse della forza lavoro marginale che opera in queste miniere”²³⁵. Oppure:

It is worth noting that the domestic frame structures the Bechers also photograph have been stripped of all signs of human life in the process of being brought to artistic life. They, too, are ghostly ruins. In fact, there are no human beings in the Bechers' world. It is a ghost town ruled by Death²³⁶

²³³ Max Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 244.

²³⁴ “That is not the intention but arises subsequently. With archaeology, you think of digging anything out. On the contrary, our efforts are geared toward architecture which is still in its original condition which has changed over time” H. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 214.

²³⁵ “The Bechers were not really interested in the buildings for what they once did in the world but purely for the visual patterns they make” G. Thornton, *How Display Selection May Distort Artistic Intent*, in “New York Times”, 13 febbraio 1977, <https://www.nytimes.com/1977/02/13/archives/photography-view-photography-view-on-display-selection.html> [ultimo accesso 02/12/2023]; “Surrogates for the absent human presence, perhaps for the marginal labor force who operate these mines” T. Lichtenstein, exhibition review, Sonnabend Gallery, New York, in “Arts Magazine”, no. 57, Maggio 1983, p. 50.

²³⁶ D. Kuspit, *Bernd and Hilla Becher*, in “Artforum”, vol. 28, Aprile 1990, p. 170.

In uno dei resoconti del lavoro dei Becher, Blake Stimson caratterizza l'assenza di corpi nelle loro fotografie come una funzione del loro stesso atteggiamento:

It is an archive not of bodies but of machines, however, not of the formal, physiognomic variations of deviance but of industriousness, not of those discarded by modernity but of that modernity has shed of itself. The delight offered by their art—in its machinic rhythms and repetitions, in the play of form across the registers of its objectivity and systematicity—is therefore realized only against the revolutionary promise of the modern industry it depicts²³⁷

Le fotografie di Bernd e Hilla Becher, secondo quanto visto, sottolineano la presenza assente del corpo umano. Questi spazi visivi sono privi dell'umanità, non ritraggono il corpo, ma piuttosto la sua assenza. Nonostante ciò, i corpi rimangono implicitamente presenti nelle forme immortalate dai Becher, nascosti all'interno della struttura stessa. Max Becher rispose:

My parents frequently talked about this. One answer is that there are people in the pictures, sometimes. But, if so, they're very small. At a lot of these industrial sites, the work goes on inside or underground. The sites are active, even though the pictures might seem eerily ghostly because no people are visible. [...] People are so used to looking at other people. It's a kind of human narcissism to look at each other instead of the planet we're on. And here you have the Bechers who are looking at the world, and it happens to be that people aren't in all the pictures. Also, these are pictures of things that people have made. An object that took many people to construct is much richer and tells you much more about humanity than photos of people at a moment in time. And if they had made a picture with a person large enough to be a portrait, that would have distracted from the industrial object that is really the subject, right? You would then be oscillating between the two things. You can execute the portrait, but then you can't document the technology²³⁸

Nonostante il soggetto principale sembri essere la modernità industriale, l'obiettivo dichiarato del loro processo fotografico è far sì che gli oggetti raffigurati possano “parlare da soli e diventare leggibili”²³⁹. Questa leggibilità del soggetto implica la mancanza intenzionale dei corpi umani, in quanto i Becher esplicitamente: “decided not to

²³⁷ B. Stimson, *The Pivot of the World: Photography and its Nation*, The MIT Press, Cambridge 2006, p. 160.

²³⁸ M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, pp. 245-246.

²³⁹ H. Becher, conversazione con A. Grauerholz e A. Ramsden, *Photographing Industrial Architecture: An Interview with Bernd and Hilla Becher*, in “Parachute 22” (Spring 1981), p. 15.

incorporate people in [their] photographs, because they would have little importance to the monumentality of the buildings”²⁴⁰²⁴¹.

Per quanto concerne la metodologia, i Becher svilupparono un metodo che si fondava su un insieme rigoroso di principi procedurali: un forato standardizzato e un rapporto proporzionale tra la figura e il terreno; una prospettiva uniformemente piatta e frontale; condizioni di illuminazioni quasi identiche o il simulare tali condizioni durante l’elaborazione fotografica; l’impiego coerente del limitato spettro cromatico offerto dalla fotografia in bianco e nero, anziché dalla vasta gamma cromatica del colore; un’attenta uniformità nella qualità di stampa, nelle dimensioni, nell’inquadratura e nella presentazione; infine, una funzione condivisa per tutte le strutture fotografate all’interno di una specifica serie. Come sottolinearono nel 1974:

[...] We wanted to collect the information in the simplest form, to disregard unimportant differences and to give a clearer understanding of the structures. We wanted to provide a viewpoint or rather a grammar for people to understand and compare different structures [...] We are interested in how people see, we do not want them to look with our eyes but for themselves. Everyone has seen these structures but it is not so easy to know what changes and what remains the same. It is this kind of information we are trying to provide²⁴²

La caratteristica più comune nell’opera dei Becher è la rappresentazione di una singola struttura nella sua completezza, collocata al centro dell’inquadratura e adattata alle proporzioni della cornice [Figg. 33-34-35]. I loro punti di vista prediletti comprendevano l’angolazione frontale o laterale (“per mostrare la struttura in modo proporzionalmente accurato, come un disegno”) e la visione prospettica (“per evidenziare la qualità scultorea, la profondità interna e lo spazialismo”)²⁴³. La linea d’orizzonte tendeva ad essere bassa, consentendo una chiara definizione della forma della struttura in contrasto con un cielo neutro. Non sempre una struttura permette o richiede una varietà di punti di vista; una struttura rotonda, cilindrica o dotata di simmetria assiale può essere compresa in un’unica inquadratura [Fig. 36], mentre altre strutture o elementi del paesaggio possono limitare le

²⁴⁰ B. e H. Becher, in *Bernd and Hilla Becher at Museo Morandi*, cat. (Bologna, Museo Morandi – Palazzo d’Accursio, 23 gennaio - 3 maggio 2009) a cura di G. Maraniello, Monaco, Schirmer/Mosel, 2009, p. 10.

²⁴¹ Per un approfondimento legato al tema della presenza/assenza del corpo nelle fotografie dei Becher consultare R. Conrath, *The body’s Photographic Afterlives*, <https://doi.org/10.36854/widok/2016.15.767> [ultimo accesso 03/12/2023].

²⁴² B. e H. Becher, conversazione con L. Morris, *cit.*

²⁴³ A. Grauerholz e A. Ramsden, *Photographing Industrial Architecture: An Interview with Hilla and Bernd Becher*, in “Parachute” 22 (1981), p. 15.

opzioni disponibili. Talvolta, per ottenere una visione libera e centrata, era necessario estendere il treppiede, posizionare una scala, scalare con fatica o rimuovere ostacoli come arbusti. Quando il tempo o l'accesso erano limitati, dovevano decidere la prospettiva migliore possibile in quelle circostanze.²⁴⁴ Dato che la loro interpretazione di un soggetto dipende sempre dalla sua struttura, le costruzioni e le strutture complesse sono fotografate da molteplici angolazioni. Pertanto, questi documenti seriali includono almeno un'immagine frontale e una prospettiva, talvolta con fino a otto scatti diversi presi ad angoli di quarantacinque gradi attorno all'oggetto [Figg. 37-38] – ad eccezione di gasometri, torri dell'acqua o torri di raffreddamento. Susanne Lange sul metodo fotografico utilizzato dai Becher scrisse:

What might be taken here for formalist finesse is actually the most perfect descriptive depiction of the real object, which the sequence of images presents as a three-dimensional structure. In a similar way, Bernd and Hilla Becher also captured certain plants in their entirety by photographing them from different viewpoints. These industrial landscapes, which have only recently started appearing more often in books and exhibitions, record the topography of entire plants and show the facilities singled out for individual depiction in their original context, facilitating an understanding of the highly complex structure of industrial installations. The segmentation of whole plants and the focusing on signal building types for presentation in relation to one another in new groups of images ultimately amounts to a new form of photographic collage or montage which basically takes its cue from human perception²⁴⁵

Nonostante Bernd iniziò il suo percorso con una macchina fotografica da 35mm presso l'Accademia d'Arte di Stoccarda, lui e Hilla si resero conto che un banco ottico di formato maggiore avrebbe garantito una maggiore chiarezza e leggibilità nelle loro immagini. Iniziarono con una fotocamera 6 x 9 cm, passando poi a una fotocamera Plaubel da 13 x 18 cm nel 1961. Questa fotocamera più grande, con parametri regolabili, forniva un controllo ottimale della messa a fuoco e permetteva la correzione delle distorsioni prospettiche, che tendono a far convergere le linee parallele. Nel corso del tempo, acquistarono obiettivi di varie lunghezze focali prodotti da Goertz, Rodenstock e Schneider, permettendo loro di sperimentare con vedute normali, grandangolari e teleobiettivi. Integrando due serie di attrezzature con obiettivi speciali grandangolari (60 mm) e teleobiettivi (480 e 600 mm), massimizzarono la flessibilità e l'efficienza nel lavoro su siti separati. Oltre al set base di pellicole, filtri, misuratori di luce e accessori

²⁴⁴ V. Heckert, *cit.*, p. 19.

²⁴⁵ S. Lange, *History of Style – Industrial Buildings. The Photographs of Bernd and Hilla Becher*, in B. e H. Becher. *Basic Forms*, *cit.*, p. 13-14.

protettivi, la loro attrezzatura includeva treppiedi robusti, scale, e altri strumenti per situazioni specifiche. Il loro furgone Volkswagen, acquisito nel 1962 e seguito da altri nel corso degli anni, fungeva da mezzo di trasporto per tutta questa attrezzatura su zaini o con carrucole, talvolta solo dopo aver persuaso i responsabili del sito che li accompagnavano. In definitiva, il loro lavoro era impegnativo, faticoso e spesso pericoloso.²⁴⁶ Anche se la fotografia richiede relativamente poco tempo, le foto dei Becher richiesero molto più tempo per essere realizzate di quanto si pensi, Max Becher, infatti, raccontò:

It was really like a film production. They would come to a place, maybe for the second or third time, and they would know exactly where to set up. Often, they would have two cameras and large, heavy tripods. They might take from the VW bus two suitcases of lenses. One was a backup for the other, but also, if they both wanted to photograph at the same time, they could. There were huge, heavy ladders on top of the bus. Sometimes it could take half a day just to set up. Early on, when they didn't have much money, after all that effort they would be able to take only one or two pictures. Later they would take more²⁴⁷

La grammatica visiva dei Becher prevedeva l'utilizzo sistematico del bianco e nero poiché permetteva di cattura il volume tridimensionale senza essere distratti dalle variazioni cromatiche. Va tenuto a mente che la decisione di utilizzare esclusivamente il bianco e nero fu principalmente guidata da ragioni tecniche. Quando i Becher iniziarono il loro progetto di documentazione, le fotografie a colori non raggiungevano ancora la qualità desiderata e la carta fotografica a colori non garantiva la durabilità e la stabilità dei colori nel tempo. Quando Bernd e Hilla si avvicinarono alla fotografia tra la fine degli anni '50 e gli anni '70, la fotografia artistica era prevalentemente in bianco e nero. Il panorama stava appena iniziando a trasformarsi quando artisti come William Eggleston, Stephen Shore e Thomas Struth abbracciarono l'uso del colore. Fu solo nel 1976, con la mostra monografica di Eggleston al Museum of Modern Art, che si assistette al primo serio riconoscimento delle opere a colori. A quel punto, i Becher avevano già accumulato quasi vent'anni di produzione artistica in bianco e nero. Ciononostante, essi fecero degli esperimenti col colore, ma semplicemente non furono adatti per il soggetto. Per loro l'utilizzo del bianco e nero rendeva una dimensione di concretezza²⁴⁸.

²⁴⁶ V. Heckert, *cit.*, p. 21.

²⁴⁷ M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 224.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 244-245.

Inoltre, l'utilizzo di una tavolozza monocromatica si adattava meglio alla visione comparativa delle diverse strutture, un aspetto fondamentale del loro progetto. I negativi con una sensibilità minima di 25 ASA garantivano una grana più fine e una maggiore risoluzione, il che favoriva una leggibilità ottimale delle immagini. Dopo aver iniziato con negativi su lastra di vetro da 13 x 18 cm, i Becher hanno adottato intorno al 1970 la pellicola in fogli, meno ingombrante e più pratica nel processo fotografico²⁴⁹.

L'illuminazione rappresentava un elemento cruciale per enfatizzare la chiarezza dei dettagli all'interno delle strutture fotografate. Per esempio, quando si fotografa un altoforno gli effetti di luce e ombra conferiscono una sensazione ferrosa, mentre una raffineria di petrolio, più leggera e argentea, mantiene la sua lucentezza particolare nella foto grazie al lavoro svolto in camera oscura²⁵⁰. Quando gli venne chiesto, qual era il momento che più amavano per scattare fotografie, i Becher diedero una risposta significativa:

When the light is subdued or in mild sunshine in order to avoid harsh shadows which create a second form we don't want. They tear the shape apart, and chop it up. Even something round or a grid can be so changed by harsh shadows that you cannot recognize the original form any more. It is only the light conditions that allow an object to appear three-dimensional and so we wait for side-lighting which gives the object greater depth. Anyway, we would rather have a picture with more depth than pure black. This would make spectacular photos but would not be an advantage in recognizing the object²⁵¹

I Becher mostrarono una preferenza per i giorni leggermente nuvolosi, poiché questi assicuravano condizioni di luce diffuse e toni più uniformi, eliminando contrasti estremi e ombre accentuate che potessero distrarre lo spettatore. Questa atmosfera, con un cielo grigio chiaro e diffuso, è diventata una caratteristica distintiva delle loro fotografie ed era particolarmente comune in Europa occidentale durante i periodi primaverili e autunnali, quando erano spesso sul campo per lavorare. Quando i Becher si trovarono a lavorare negli Stati Uniti²⁵², dove le condizioni di luce differivano, impararono a sfruttare il

²⁴⁹ V. Heckert, *cit.*, p. 21.

²⁵⁰ B. e H. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 206.

²⁵¹ *Ivi*, p. 211.

²⁵² "Central Western Europe has a continental climate – the Gulf Stream creates constantly changing weather. On any given day you can have sunshine, rain, clouds, and you just have to wait for the right light. To photograph steel plants in Europe, they would wait for sun. For house facades, they preferred to have cloudy weather. In the U.S. they could go on a trip and have sun the whole time. This caused my

riflesso del sole sulle nuvole dietro la macchina fotografica per illuminare retroilluminate strutture o a fotografate edifici chiari su un cielo oscurato dalle nuvole. Inoltre, l'uso di filtri e la selezione oculata della carta e dello sviluppatore durante la fase di stampa contribuì a compensare eventuali condizioni di illuminazione non ottimali. Di solito, per ogni veduta venivano eseguite almeno due esposizioni, con i tempi di scatto che potevano variare da dieci secondi a un minuto²⁵³. Max Becher, sul problema delle condizioni atmosferiche, rimarcò:

They didn't want hard, opaque shadows on most of the subjects. They wanted full detail in their negatives and prints because their work is a form of documentation that I also meant for the future, for future engineers. [...] With strong sun, the shadows become so dark compared to the rest that the negative can't pick up all the detail. In some cases, like in steel plants, which are often a dark rusty color that shows up darker in black and white, it was okay to have sun because it illuminated the whole place. The ground would reflect the light back up, and it actually worked well for many pictures. In the U.S. you could more easily take pictures of steel mills and winding towers than of grain elevators or water towers because of the intense sun. structures like water towers don't look good with a ton of sun on them, they needed a nice, smooth gradation from left to right. You don't want it to go from white to black on a cylindrical shape: you want soft, soft light²⁵⁴

Per le loro stampe, i Becher utilizzarono inizialmente la carta Agfa Record Rapid, nota per le sue quattro gradazioni di contrasto: morbida, normale, dura e speciale. Successivamente, hanno optato per la carta Ilford Multigrade Warmtone. Quando hanno trasferito la loro attività in una cartiera abbandonata a Düsseldorf-Wittlaer alla fine del 1961, hanno potuto stabilire una camera oscura funzionante. In questo spazio, hanno prodotto chimici per lo sviluppo dei negativi e per la stampa delle fotografie. La scelta di vari sviluppatori consentiva di modificare il contrasto nei negativi con toni sottili o di attenuare il contrasto estremo nelle immagini più dense. Comprendere come i differenti tipi di carta e sviluppatori interagissero era essenziale per garantire una coerenza visiva nell'archivio che stavano costruendo, soprattutto quando pianificavano di presentare le fotografie in gruppi tipologici. Era cruciale che le stampe all'interno di ciascun gruppo avessero una tonalità complessiva bilanciata e che le strutture e i cieli condividessero pesi tonali simili. Le modalità di stampa dipendevano dal contesto specifico in cui un'immagine sarebbe stata presentata, che fosse in una mostra o in una pubblicazione.

parents to go nuts. It made my father angry and very stressed out.” M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 216.

²⁵³ V. Heckert, *cit.*, p. 22.

²⁵⁴ M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 217.

Come è stato affrontato nel capitolo precedente, nonostante la loro collaborazione fosse concepita come una partnership paritaria, in cui ogni decisione e fase di realizzazione venivano condivise, inevitabilmente vi erano compiti che venivano suddivisi o preferiti da uno dei due membri della coppia²⁵⁵.

Visitare, esperire, analizzare e fotografare insieme i siti furono valori essenziali per Bernd e Hilla Becher, soprattutto nei primi anni della loro collaborazione. Sebbene Bernd fosse il membro della coppia più coinvolto emotivamente verso i segni di abbandono o degrado iniziale, non è del tutto corretto inquadrare il loro lavoro all'interno dell'ambito dell'archeologia industriale, senza averne fatto le dovute premesse. Come si è potuto dedurre dalle loro interviste, i Becher non condivisero questo obiettivo e preferirono invece concentrarsi sulle strutture ancora in funzione, non considerandoli obsoleti artefatti inutili. Questa visione fu ulteriormente approfondita diversi decenni dopo da Thierry De Duve, che riuscì sapientemente ad analizzare le sottili sfumature di questa associazione scomoda:

In the Bechers' practice, there is an element of immense affection for the *technische Bauten* [technical buildings] that they photograph, and a clear desire for rehabilitation [...] It is with good reason that the two are seen as allies by those interested in preserving the industrial heritage. But it would be futile to look at their work for that somewhat sickening nostalgia, that retrospective idealising, that aestheticising of the past, and that fetishistic romanticism that are like the signature of industrial archaeology²⁵⁶

²⁵⁵ V. Heckert, *cit.*, pp. 22-23.

²⁵⁶ *Bernd and Hilla Becher, or Monumentary Photography*, in T. de Duve, *Bernd and Hilla Becher. Basic Forms*, Monaco, Schirmer Mosel Verlag, 1999, p. 14.

3.3. Questioni di metodo: la tipologizzazione e la griglia come modalità organizzativo-rappresentative

I Becher, nonostante fossero essenzialmente artisti²⁵⁷, adottarono un metodo di documentazione delle strutture industriali che si basava su un approccio organizzativo simile al sistema di classificazione creato da Linneo nel diciottesimo secolo²⁵⁸, anche se in un contesto del tutto differente. Per loro il sistema di classificazione delle scienze naturali era un'opera d'arte: Linneo fu un artista al pari di Einstein²⁵⁹. Il loro metodo, perciò, affonda le radici nel XIX secolo, ovvero nell'approccio enciclopedico usato in botanica o in zoologia. Si potrebbe dire, più in generale, che il loro sistema si basa proprio sul principio ottocentesco dell'archivio - la sua "secca compartimentazione", come l'ha definita Allan Sekula - che tanto preoccupava Michel Foucault e le ondate di foucaultiani che lo hanno seguito²⁶⁰.

All'inizio, l'idea di presentare le immagini non fu guidata dal concetto di libro in sé, ma piuttosto dalla volontà di mostrare ciascuna immagine singolarmente. Successivamente, la consapevolezza di possibili variazioni emerse quando i due fotografi disposero diverse torri di raffreddamento l'una accanto all'altra. È in prossimità che diventano evidenti le differenze tra gli oggetti, che a volte sono troppo sottili per essere individuate, poiché all'interno di una stessa famiglia gli oggetti condividono una somiglianza e una similitudine di base, pur conservando una peculiare individualità. Quest'ultima può

²⁵⁷ Alla domanda sul ritenersi in contatto con gli scienziati Bernd Becher rispose: "No, non mi pare. In effetti oggi sono parecchi coloro che compiono ricerche nel campo dell'archeologia industriale, ma vanno in un'altra direzione. Oggetti che possono essere interessanti per gli storici della tecnologia, per esempio certe macchine, non lo sono affatto per noi, almeno da un punto di vista visivo." B. Becher, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in J. F. Chevrier, *cit.*, p. 62.

²⁵⁸ "Metodo di classificazione introdotto a partire dal 1735 da Carl von Linné (italianizzato in Linneo). Prevede che sulla base di alcuni caratteri guida (Linneo scelse per le piante il sistema riproduttivo) si possano raggruppare gli organismi per similitudine, così da creare una gerarchia di insiemi via via più vasti." Cfr. M. Capocci, voce "Gerarchia Linneana", in *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Treccani Online, 2008.

²⁵⁹ H. Becher, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in J. F. Chevrier, *cit.*, p. 62.

²⁶⁰ B. Stimson, *The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher*, in "Tate Papers", no.1, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/photographic-compartment-of-bernd-and-hilla-becher> [ultimo accesso 07/12/2023].

emergere solo quando gli oggetti sono messi a confronto e resi comparabili tra loro²⁶¹. In un'intervista Hilla riassunse il concetto come segue:

Del resto l'uomo il più delle volte apprende confrontando ciò che non conosce con qualcosa che già conosce...Nel nostro lavoro creiamo gruppi di oggetti che presentano delle affinità estetiche e funzionali, che si trovano in una stessa regione, in cui la gente ha la stessa mentalità²⁶²

Quando gli fu chiesto quando ebbe inizio il loro principio di serialità, o tipologico, Bernd e Hilla Becher risposero:

When we laid the objects out on the floor to consider what belonged together, we decided on things which could be photographed as objects. When we laid a number of objects with the same function alongside one another there was a tension created from the slight differences although you only notice these differences when you directly compare them. If you have three or four rows then you can compare them vertically, horizontally, or diagonally. And thus we composed groupings of six, nine, twelve, fifteen, or twenty-four photographs. To a certain extent this was composed, no haphazard. It is like a system in biology where species of animals are divided into families, types, and subtypes. Without this ordering principle we would have lost the overview. So we limited ourselves to the repetition of building types, also in different countries²⁶³

Il loro approccio metodologico trattava ciascuna fotografia come un esemplare unico, da classificare in modo standardizzato, quasi come farebbe un botanico o uno zoologo nel catalogare esemplari vegetali o animali. I Becher utilizzarono il termine "tipologia" per individuare le disposizioni formali di raccolte delle loro immagini. La tipologia, fondata sulla morfologia e pertanto derivante dalla scienza delle forme, si propone di identificare, classificare e fissare gli oggetti in una sorta di famiglia, riunendo una varietà di elementi diversi. Tale approccio permette di evidenziare le molteplici differenze tra gli oggetti stessi, pur sottolineando le loro somiglianze formali e i possibili utilizzi condivisi. Attraverso questo metodo, i Becher riuscirono a condurre analisi approfondite tra le differenti strutture da loro fotografate, spesso presentando le immagini in griglie di dimensioni variabili, che potevano includere un numero diverso di fotografie, da quattro a trenta. Questa disposizione delle immagini consentiva agli osservatori di esaminare e comprendere le variazioni e le analogie tra le strutture industriali documentate nelle loro opere²⁶⁴. Hilla Becher commentò questo aspetto morfologico del loro lavoro:

²⁶¹ B. e H. Becher, conversazione con J. Lingwood, *cit.*, p. 193.

²⁶² H. Becher, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in J. F. Chevrier, *cit.*, p. 62.

²⁶³ B. e H. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 215.

²⁶⁴ R. Conrath, *cit.*

In morphology – the science of forms – there are wonderful analogies. The approach begins with a description of the outer appearance of an animal or a plant, everything that can be recognized on the outside, such as size, color, and the relationship of the parts to the whole. Then the inner organs are investigated, the structure or anatomy. Finally the developmental history and questions of function are looked into, including the niche each species fills in its environment and in its own specific biotope. If you transfer this method to other areas, it is possible to investigate any kind of subject. You can say, for example, that a blast furnace built in the last century that has been continually updated and pipe systems added on has undergone stages just like an insect. In both cases it is possible to follow the development historically and compare it with similar or dissimilar forms²⁶⁵

Le serie fotografiche sottolineano analogie e differenze, mostrandone gli archetipi. Le categorie iniziali diventano più complesse man mano che la collezione cresce, mostrando la rilevanza di comprendere le strutture oltre alle selezioni fatte, l'intenzione dei Becher fu perciò la seguente:

The groups of photographs are more about similarities than distinctions. The group is decided by the family to which each image belongs. By looking at the photographs simultaneously, you store the knowledge of an ideal type, which can be used the next time. You see the aspects which remain the same so you understand a little more about the function of the structure. Our selections are obvious but it has taken us many years to realise they are obvious. When you first see a group of cooling towers there are perhaps five different ways to form them into relationships: shape, size, materials, date and area. But as the collection expanded these categories became very crude. Within each group there are the same distinctions and more. It is not our selection that is important but what the structures teach us about themselves²⁶⁶

Una singola fotografia dei Becher, presa singolarmente e fuori contesto, potrebbe facilmente assomigliare a un'illustrazione tecnica utilizzata in pubblicazioni specializzate, come riviste o libri sull'architettura industriale. Tuttavia, quando inserita nel contesto del loro corpus fotografico, insieme a molte altre immagini simili, perde la sua funzione strumentale. Sebbene le immagini, come osservato da alcuni, acquisiscano un significato più ampio solo all'interno di un sistema di presentazione simile a un archivio, il significato derivante da questa sistematizzazione è unico e differente²⁶⁷. La scelta di collocare un'immagine in una specifica tipologia influisce notevolmente sulla

²⁶⁵ H. Becher, conversazione con S. Lange, *cit.*, p. 200. L'autrice aggiunge: "In biology, for example, comparative morphology provides the basis for researching the diversity of species, which is then studied in terms of analogies and convergences to identify the type of a species... The procedure of typological classification rests on exact observation and collecting, labeling, and grouping species, objects, or information in order to arrive at conclusions about an overarching pattern or a construction plan characterizing a group." p. 51.

²⁶⁶ B. e H. Becher, conversazione con L. Morris, *cit.*

²⁶⁷ B. Stimson, *cit.*; U. E. Ziegler, *The Bechers' Industrial Lexicon*, in "Art in America", no. 6, giugno 2002, pp. 93-101, 140-143.

sua interpretazione e sul modo in cui viene assimilata, modificando la prospettiva e il significato attribuiti all'opera stessa al di fuori di tale contesto categorico, Blake Stimson sottolineò:

There is an important difference between the Bechers' deployment of the typology and its traditional uses in biology, zoology, and botany, the cumulative effect of the typological method as it is applied in the Bechers' life project does not provide greater knowledge of the processes or history of their subject. Instead, the use of rhythm and repetition endows the buildings they photograph with the 'anonymity' or abstract form they seek (by divorcing meaning from original purpose and everyday social function) rather than with scientific specificity and, in turn, allows us to read them ahistorically and extrasocially and appreciate them as autonomous aesthetic objects or 'sculpture'²⁶⁸

Considerando la sottile ma significativa distinzione nell'uso della tipologia tra il contesto scientifico e la metodologia dei Becher, l'idea di un progetto scientifico mirante a catturare tutti i campioni rappresentativi del mondo o di un'area non rappresenta pienamente il loro approccio, come affermò Max Becher²⁶⁹. Bernd e Hilla non stavano semplicemente documentando una serie di oggetti, ma stavano creando una collezione per poi organizzarne il materiale con una sensibilità che sottolineava l'anonimato degli oggetti stessi. Quest'approccio confermò l'idea di una silente oggettività o per meglio dire, di una oggettività quasi scultorea che ha permeato l'intera loro carriera artistica.

Il concetto di "*Abwicklung*" nell'approccio dei Becher alla fotografia industriale, ovvero un tipo peculiare di forma tipologica, implica un'esplorazione e una presentazione più ampia del volume e della tridimensionalità dei soggetti e dei paesaggi in cui vengono inseriti. Questo termine, derivato dal verbo tedesco "*abwickeln*" che significa approssimativamente "svolgere" o "dispiegare", è stato adottato da loro per rappresentare il processo fotografico in cui i Becher circondavano completamente un singolo edificio con la loro fotocamera, catturando più parti della stessa forma da diverse prospettive²⁷⁰. Tale approccio non si limitava a mostrare una singola facciata ideale, ma solitamente offriva otto prospettive diverse dello stesso soggetto. In pratica, oltre a introdurre una dimensione temporale della quale si parlerà più avanti, gli artisti utilizzarono

²⁶⁸ B. Stimson, *The Pivot of the World. Photography and Its Nation*, in "The MIT Press", 17 febbraio 2006, p. 149.

²⁶⁹ M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 220.

²⁷⁰ V. Heckert, *cit.*, p. 19.

l'*Abwicklung* per osservare e presentare il soggetto a tutto tondo come si farebbe con una scultura²⁷¹.

Sebbene molti aspetti della pratica dei Becher fossero chiaramente definiti fin dall'inizio, il modo in cui presentavano le tipologie nelle esposizioni ha subito un'evoluzione organica nel corso del tempo. Inizialmente, esplorarono le “giustapposizioni comparative” di diverse strutture con funzioni diverse, come ad esempio un gruppo di nove fotografie che mostravano varie tipologie [Fig. 39-40]. Le immagini potevano essere montate insieme in una griglia su un'unica tavola o incorniciate separatamente. Con l'opzione di evidenziarne i concetti di tipo e ideale posizionando insieme stampe di dimensioni diverse. Nel corso degli anni, la presentazione delle tipologie passò da due file di fotografie a griglie di nove stampe disposte su tre file, fino a stampe individuali in cornici separate di dimensioni standard, diventando la prassi espositiva predominante nelle mostre a partire dal 1981 a Eindhoven²⁷². Questo concetto riguarda la costruzione delle tipologie stesse, in quanto risulta più difficile, tecnicamente parlando, ottenere più immagini che si completano e collaborano insieme. Ciò è dovuto alle differenti curve temporali nelle percezioni delle immagini e alle variazioni nei loro toni nelle composizioni e nelle strutturazioni. Essi facevano riferimento a questo particolare sinergia con il termine tedesco *Klang*, una consonanza in senso visivo, come se tutte le parti di un coro cantassero armonicamente²⁷³.

La disposizione a griglia delle serie fotografiche in bianco e nero offre una distintiva esperienza sensoriale, intessendo ritmi e strutture architettoniche che coinvolgono lo spettatore. Queste immagini fungono da autentiche “caselle architettoniche”, rappresentando forme moderniste che, organizzate in una composizione a griglia, offrono una ritmicità basica in una scala più ampia. La disposizione regolare e ripetitiva di tali fotografie crea un'atmosfera visiva trascinate, portando chi osserva attraverso un percorso di geometrie e forme seriali che permeano l'intera composizione. Questo particolare formato di presentazione fotografica riveste un ruolo cruciale nel consentire allo spettatore di riconoscere sia le analogie che le differenze nelle caratteristiche funzionali delle strutture. Non solo ciò, esso offre anche la possibilità di cogliere sottili

²⁷¹ Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 229.

²⁷² V. Heckert, *cit.*, pp. 24-25.

²⁷³ Max Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 233-234.

diversità presenti nei dettagli decorativi del loro design. Queste sfumature non sono semplici tratti, ma riflettono profondamente gli aspetti geografici, storici ed economici intrinseci alle strutture stesse, fornendo una comprensione più completa e approfondita della loro natura e delle loro connessioni con l'ambiente circostante.

3.4. Reenactment: la dimensione performativa del camminare dei Becher

Osservare una fotografia può essere un'esperienza multilivello, offrendo interpretazioni che vanno oltre la percezione visiva immediata. Le fotografie dei Becher si presentano come un'opportunità di esplorare diversi strati interpretativi sovrapposti. Come si è visto nel paragrafo precedente, la loro modalità tipologica di presentazione fotografica può rivelare un insieme di quattro o più immagini, delineando ciò che gli artisti hanno descritto come un "set fotografico in divenire"²⁷⁴. Questo approccio mostra edifici da diverse angolazioni, quasi come se fossero disposti su un asse rotante, offrendo una rappresentazione multipla di queste strutture.

Sebbene l'intento primario dei Becher fosse quello di catturare un ritratto complessivo e il più completo possibile di queste architetture, le loro immagini offrono l'opportunità di un'analisi critica più approfondita dopo la pura visione iniziale. Pur essendo statiche, infatti, le fotografie dei Becher riflettono una sorta di movimento visivo, evidenziando la dinamica fisica dei fotografi mentre cercavano di trovare l'angolazione perfetta.

Il rapporto che intercorre tra soggetto e fotografo non è soltanto di natura visivo-intellettuale, ma si tratta di un metodo di indagine dove il corpo e i sensi del fotografo collaborano in maniera sincronica e guidano la macchina fotografica²⁷⁵. Secondo Luigi Ghirri, il lavoro fotografico è un'esplorazione del mondo, una ricerca nel senso più globale del termine, che va oltre il semplice spostamento fisico²⁷⁶. Ghirri afferma che il camminare non è la semplice e stucchevole descrizione di un luogo o lo spostamento fisico all'interno di questo, ma è un'azione epistemologica, un gesto che si compie per conoscere, riconoscere o scoprire²⁷⁷. Con questa nuova consapevolezza, la fotografia come disciplina risolve gli opposti dentro di sé, bilanciando la stasi e dinamismo.

Queste immagini, perciò, racchiudono un senso di movimento: per i Becher, questo era correlato al valore personale, intimo e privato del viaggio, mentre più in generale si

²⁷⁴ H. Becher, conversazione con G. Conrath-Scholl, 2014, in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., p. 59.

²⁷⁵ L. Ghirri, *Il paesaggio dell'architettura*, Milano, Electa, 2018, p. 21.

²⁷⁶ *Id.*, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 199.

²⁷⁷ *Id.*, *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 88.

potrebbe dire che questo movimento rappresenta l'atto stesso di camminare, arrivando ad acquisire una dimensione performativa da cornice, delineando l'esperienza del viaggio non solo come mezzo di esplorazione fisica, ma anche come processo di scoperta e comprensione più profonda del mondo circostante.

L'approccio fotografico dei Becher si estende ben oltre la semplice cattura di immagini statiche, ma abbraccia piuttosto un dinamismo intrinseco che coinvolge una sorta di movimento nello spazio. Si tratta di un'esperienza di esplorazione che va al di là della statica e della semplice visione di un determinato luogo. In questo modo, la loro pratica fotografica non si limita a fissare istantanee di un momento specifico, ma si evolve in un viaggio che attraversa spazi e luoghi, rivelando un approccio attivo e dinamico al processo di cattura delle immagini, come dirà Hilla:

Taking photographs is connected with adventure. Traveling to completely non-tourist places in the world was the most fascinating thing for me in spite of the discomforts we had to undergo- the traveling came before the photography. The opportunity to visit industrial plants for the purpose of photographing them, when we took it, was a special kind of experience. A complex of blast furnaces resembles a jungle in which you have to consider how you are going to represent it²⁷⁸.

Anche se nelle loro conversazioni pubbliche, i Becher non si soffermarono esplicitamente sull'atto del camminare come parte di una performance, essi collegano la loro pratica fotografica a un senso personale di avventura e viaggio. Questa prospettiva ha contribuito alla creazione di un archivio fotografico, che simile a un album conservato in una scatola nascosta in soffitta, ha dato vita a ricordi intimi, impressi nella memoria dei due fotografi. Se da un lato la fotografia svolge una funzione sociale nel conservare la memoria di ciò che gradualmente svanisce, dall'altro ha una funzione privata, custodendo i ricordi della vita vissuta. Hilla Becher in conversazione con Jean-François Chevrier aggiunse:

Sì, è una delle sue funzioni. Ma per noi la fotografia ha anche un valore supplementare, del tutto privato. Fare fotografie, infatti, ci diverte moltissimo e così pure viaggiare, imparare tante cose, vivere avventure, scegliere e sviluppare un tema che ci affascina anche se all'inizio ci appariva molto misterioso, confuso, caotico²⁷⁹

Le fotografie dei Becher, inserite all'interno del contesto storico-artistico, hanno sollevato nuovi interrogativi e portato gli storici dell'arte a revisionare il proprio lessico. Lo storico della fotografia Weston J. Naef nel suo saggio enuclea una serie di interessanti domande:

²⁷⁸ H. Becher, conversazione con H. N. Jocks, *cit.*, p. 205.

²⁷⁹ *Id.*, conversazione con J. F. Chevrier, J. Lingwood e T. Struth, in J. F. Chevrier, *cit.*, p. 60.

Building a critical context within which to understand this work requires a lengthy review of the lexicon of critical method and provokes questions that lead to further conundrums such as, Can the Bechers' photographs, seemingly an annihilation of the self, also possess any private meanings? Are there anthropomorphic and animistic suggestions? Is there evidence of the sexuality that Freud and Jung said underlies all genuine artistic expression? Are there cultural metaphors? Is there anything at all autobiographical or diaristic about this work, which appears at first glance to be objective to the point of being clinical? Does any human emotion exist alongside the unambiguous striving for »objectivity«? The answer is yes to all of these questions²⁸⁰.

L'oggettività delle fotografie dei Becher è un aspetto che spesso viene dato per scontato; tuttavia, il suo carattere merita di essere amplificato. Se da una parte il loro lavoro è stato giustamente paragonato da Banham come “un polveroso *Corpus Machinorum Antiquorum*, che attende l'attenzione di qualche arido studioso con la sua lente d'ingrandimento e la sua scatola di schede”²⁸¹; è altrettanto vero che le loro immagini possiedono un aspetto diaristico, quasi come se ci si trovasse a sfogliare le foto di un vecchio album di viaggi compiuti dalla coppia.

The Bechers' photographs possess a diaristic aspect in that the individual images are always identified according to place and date. Each photograph is also, therefore, a record of the fact that at least one of the two partners was in that place at a particular time. [...]. The Bechers' photographs are in one sense the record of travel to hundreds of places in Western Europe and America, but the photographs depict only the destination and not the process of reaching there. The fact that the Bechers' work is not autobiographical except in the most literal sense should not prevent us from asking whether there are any private meanings communicated in their art²⁸².

Le fotografie dei Becher non solo sono testimonianze del volto industriale dell'Europa, che stava rapidamente cambiando dalla metà degli anni Cinquanta, ma sono anche le cronache di un viaggio, la conseguenza finale del camminare, di chi è interessato a errare come un *flâneur*. Il noto terreno industriale del Siegerland, la regione della Ruhr, dell'Olanda, del Belgio, la parte settentrionale della Francia, del Lussemburgo, la regione della Saar, dell'Inghilterra, della Scozia, del Galles e del Nord America, documentando un gran numero di miniere di carbone, ferriere, centrali elettriche, impianti e strumenti industriali - la loro ampia produzione fotografica è il prodotto della somma dei loro passi e ci raccontano un viaggio unico.

²⁸⁰ W. J. Naef, *The art of Bernd and Hilla Becher*, in *Water Towers*, Londra, The MIT press, 1955, pp. 9-12, qui pp. 9-10.

²⁸¹ R. Banham, *The Becher vision*, cit. p.7.

²⁸² Ivi, p. 10.

È interessante osservare come il tema del viaggio personale degli artisti, in verità, si estenda fino ad arrivare ad essere concepito dalle memorie collettive. Susanne Lange scrive a riguardo:

Many will recall the almost joyous experience of travelling through the few still intact or deserted industrial areas and suddenly finding what they believed to be one of the Bechers' water or winding towers. Today, those highly engineered constructions are inseparably linked with the two artists' work²⁸³

Il camminare dei Becher è il camminare di centinaia di migliaia di persone che durante i loro viaggi hanno avuto l'occasione fortuita di imbattersi in una potenziale archeologia industriale immortalata dalla fotocamera dei coniugi. Il tema della memoria è rafforzato dal principio della tipologia come criterio per organizzare e classificare i diversi oggetti fotografati. Oltre che l'aspetto tassonomico nella creazione di un nuovo vocabolario visivo di forme comuni, questa particolare tipologia di presentazione richiama alla mente la stessa visione che si ha quando si osserva una cartina geografica. Si consideri all'interno delle fotografie dei Becher, realizzate nell'arco di venticinque anni, che l'orologio sembra fermarsi, in quanto ci si ritrova davanti a immagini affiancate, realizzate a due decenni di distanza e stilisticamente indistinguibili. Tempo e spazio racchiusi in un'unica griglia stilistica, nella quale l'azione del camminare ne fa da cornice effimera.

L'atto del camminare non solo racchiude una dimensione intima che coniuga ricordi personali con un'essenza pubblica, ma rivela anche una simbologia peculiare quando viene considerato nell'ambito estetico. Alcuni artisti²⁸⁴ hanno abbracciato questa pratica, usando il proprio corpo per superare i confini della produzione fisica dell'opera d'arte. Questo approccio ha spinto i critici a riconsiderare tale modalità artistica, ora ampiamente riconosciuta. Un esempio tangibile di questa riflessione è rappresentato dalle parole di Francesco Careri, architetto e docente, che nel suo libro ha affermato:

È camminando che l'uomo ha cominciato a costruire il paesaggio naturale che lo circondava. [...] Una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è

²⁸³ S. Lange, *The photographs of Bernd and Hilla Becher*, cit., p.7.

²⁸⁴ Non si può non prendere in considerazione il 1967 come anno chiave di questa svolta estetica quando vennero realizzate "A Line Made by Walking" da Richard Long e "A Tour of the Monuments of Passaic" da Robert Smithson. Entrambi gli artisti in maniera personale trasformano il camminare in forma d'arte autonoma strettamente legata all'oggetto scultoreo e all'architettura, andando, però, oltre l'oggetto tangibile. «L'azione del percorrere lo spazio, intesa non più come una manifestazione dell'anti-arte ma come una forma estetica che ha quasi raggiunto lo statuto di disciplina autonoma», in F. Careri, *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, p. 8.

trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima azione estetica che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine sul quale si è sviluppata l'architettura degli oggetti situati²⁸⁵.

Pensare che l'atto del camminare possa direttamente generare oggetti architettonici o scultorei nello spazio sarebbe assurdo. Tuttavia, è possibile riconoscerlo come un'azione che va al di là del suo aspetto fisico, trasformando, ridefinendo e creando nuovi significati. Nei Becher, il camminare è stato interpretato concettualmente come l'“*Abwicklung*”, un procedimento che ha condotto alla rappresentazione di differenti prospettive visive di un singolo edificio industriale. Al di là della sua manifestazione fisica, il camminare per i Becher è stato un atto intrinsecamente epistemologico, contribuendo a una comprensione più approfondita del soggetto fotografato.

Nel secondo capitolo del libro “*Saper vedere l'architettura*”, Bruno Zevi affronta il tema centrale dell'essenza dell'architettura e del suo rapporto unico con lo spazio. L'architettura, secondo l'autore, si distingue dalle altre forme artistiche per la sua interazione con uno spazio tridimensionale che coinvolge in modo peculiare l'essere umano. A differenza della pittura e della scultura, che operano su due e tre dimensioni rispettivamente, l'architettura è descritta come una sorta di “scultura abitabile”, fornendo uno spazio interno accessibile e esplorabile dagli individui. Zevi evidenzia che l'essenza dell'architettura non è soltanto legata alle dimensioni fisiche degli elementi costruttivi, ma all'idea stessa di vuoto, allo spazio contenuto, dove gli esseri umani vivono e si muovono. Lo spazio interno, difficile da rappresentare, ma esperibile solo tramite l'esperienza diretta, costituisce il fulcro dell'architettura. L'autore esplora il concetto di dimensione nell'architettura, affermando che lo spazio architettonico supera i limiti delle tradizionali dimensioni della pittura e della scultura, diventando il tratto distintivo dell'architettura stessa. In conclusione, l'architettura viene definita attraverso la sua capacità di offrire uno spazio interno coinvolgente e esperienziale. L'elemento fondamentale che distingue l'architettura è la sua relazione con lo spazio interno, poiché la mancanza di questo spazio nega la definizione di un oggetto come architettonico²⁸⁶.

Lo spazio interno, quello spazio che, come vedremo nel prossimo capitolo, non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e

²⁸⁵ Francesco Careri, *cit*, pp. 3-4.

²⁸⁶ B. Zevi, *Saper vedere l'architettura (1948)*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 21-32.

vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico. Impossessarsi dello spazio, saperlo «vedere», costituisce la chiave d'ingressi alla comprensione degli edifici. [...] La definizione più precisa che si può dar oggi dell'architettura è quella che tien conto dello spazio interno²⁸⁷

Considerando l'approccio concettuale proposto da Zevi nell'analisi dell'architettura e applicandolo alla pratica dei due fotografi tedeschi, emerge una riflessione sulla loro metodologia nel contesto degli edifici industriali. I Becher, durante le loro esplorazioni intorno a queste strutture, cercarono di rendere l'oggetto il più esauriente possibile attraverso una varietà di prospettive, consapevoli della limitazione di non poterlo possedere integralmente. Infatti, per averne una comprensione completa sarebbe stato necessario un numero infinito di prospettive da infiniti punti di osservazione. Ciò nonostante, il loro approccio ha escluso deliberatamente l'esplorazione degli ambienti interni di queste strutture, negando così esplicitamente il loro statuto, la possibilità di comprenderle come oggetti architettonici completi, *tout court*. In tal senso, i Becher sembrano aver modificato l'interpretazione tradizionale degli edifici industriali, rendendoli più assimilabili a sculture o monumenti. Questa rappresentazione suggerisce un'osservazione esterna, simile a quanto si sperimenta appunto con le sculture, dove l'osservatore rimane separato e distante dall'oggetto, piuttosto che coinvolto e integrato nello spazio interno, come accade nell'architettura vera e propria.

Il reenactment, visto come il processo di rievocazione o ripetizione di un elemento passato, diviene un esercizio intrinseco di riportare avanti eventi, opere o concetti storici in contesti sempre mutevoli e attuali. In tal modo, assume il ruolo di uno strumento versatile, consentendo l'interpretazione in chiave nuova e apportando nuove prospettive ermeneutiche. Una delle accezioni fondamentali del reenactment è quella di fungere da gesto di (ri)mediazione, seguendo il significato attribuito da Jay Bolter e Richard Grusin²⁸⁸. Si tratti di una rielaborazione e trasposizione non solo da un tempo o da un luogo a un altro, ma anche da un supporto, un linguaggio o un medium a un altro, consentendo così una sorta di adattamento, reinterpretazione e contemporaneità dell'oggetto e dell'evento passato²⁸⁹. Il concetto di reenactment, quando applicato alla

²⁸⁷ *Ivi*, p. 22-27.

²⁸⁸ J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

²⁸⁹ Cfr. C. Baldacci, "Re-Presenting Art History: An Unfinished Process", in *Over and Over and Over Again: Reenactment Practices in Contemporary Arts and Theory*, a cura di C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini, Berlino, ICI Berlin Press, 2022, pp. 173-82; C. Baldacci, "Reenactment: Errant Images in

pratica dei Becher, diviene un mezzo attraverso cui lo statuto artistico di un oggetto viene reinterpretato e rimodellato, tramite l'alterazione del medium stesso. In quest'ottica, l'azione del camminare compiuta dai Becher potrebbe essere considerata una forma di reenactment, poiché sottolinea una trasformazione, una ri-mediazione, dell'oggetto architettonico in qualcosa di più simile a un'opera scultorea. Questa trasformazione avviene attraverso il corpo umano – esteso per comprendere anche la macchina fotografica, intesa come una sorta di prolungamento del corpo stesso. Max Becher, appellandosi al concetto Duchampiano di *ready-made*, ovvero di prelevare e decontestualizzare un oggetto per rimetterlo in scena attraverso segni e significati diversi, disse:

It's that Duchampian idea. It relates to Pop art, the idea that popular forms – things that you see on the streets, like advertising – are part of the landscape that can be reframed by an artist and made into something to re-see. So that it existed²⁹⁰

Bernd e Hilla Becher si posero in una posizione distante rispetto al dibattito politico-economico associato alle strutture industriali e al loro potenziale riuso attraverso processi di rimediazione delle funzioni produttive, altresì sostennero fermamente che la conservazione non fosse il loro principale motivo d'azione, bensì un risultato secondario – o un effetto collaterale. La loro pratica fotografica, focalizzata sulla documentazione meticolosa di edifici industriali, evitava consapevolmente una partecipazione diretta al discorso relativo alle implicazioni socioeconomiche o politiche di tali strutture. Inoltre, sottolinearono che il processo di conservazione e riuso delle strutture industriali non costituiva la spinta principale che li motivava a produrre il loro lavoro fotografico. Invece, ritenevo che la loro attività fotografica si concentrasse principalmente sulla rappresentazione e sull'archiviazione di tali tipologie architettoniche, piuttosto che sull'attivismo politico o sui cambiamenti sociali che ne avrebbero potuto derivare²⁹¹. Tuttavia, “il gesto di restituire visibilità a qualcosa di non più presente [o in via di estinzione] – un'assenza -, riattivandolo o reincarnandolo come oggetto/immagine *nel e per il presente*, è un atto (politico) di restituzione e di ricontestualizzazione storica”²⁹²: è il caso della *Zeche Zollern 2*

Contemporary Art”, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlino, ICI Berlin Press, 2019, pp. 57-67.

²⁹⁰ M. Becher, conversazione con Jeff L. Rosenheim, in *Bernd & Hilla Becher, cit.*, p. 221.

²⁹¹ B. e H. Becher, conversazione con J. Lingwood, *cit.*, p. 192.

²⁹² C. Baldacci, “Re-Presenting Art History: An Unfinished Process”, *cit.*, p. 179.

Nel 1969, l'annuncio di demolizione dell'unica sala macchine di *Zeche Zollern 2*, un complesso industriale a Bövinghausen, vicino a Dortmund, suscitò un forte scalpore, spingendo le istituzioni politiche a proteggere il sito dalla demolizione imminente. L'area, di eccezionale valore architettonico e qualità, era destinata a subire profondi cambiamenti, soprattutto per la struttura in ferro e mattoni progettata dall'architetto Jugendstil Bruno Möhring, diventata un punto di riferimento storico dopo la chiusura della miniera nel 1966. La sala macchine, considerata il gioiello della corona dell'intero complesso, fu salvata grazie agli sforzi congiunti di artisti, galleristi e storici che presentarono una petizione per la sua protezione - negli anni '70 la Sala Macchine entrò a far parte del Museo Minerario Tedesco.

Nel marzo del 1969, i Becher ottennero l'incarico di documentare il sito, un compito che culminò nel 1977 con la pubblicazione di un libro fotografico intitolato "*Zeche Zollern 2*", nell'ambito degli "*Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*" (Studi sull'arte del XIX secolo), un progetto finanziato dal ramo di ricerca della Fondazione Fritz Thyssen. Il volume mostra ogni infrastruttura e edificio della miniera, catturando dettagli in primi piani e panoramiche, senza concentrarsi solo sulle forme più peculiari o esemplari [Figg. 41-42].

Quest'opera affronta ogni edificio per i suoi meriti specifici, offrendo un'ampia documentazione dell'ornamento giovanile della sala macchine e ritraendo anche i quartieri operai, un tema insolito e inusuale all'interno della produzione fotografica dei Becher. Questi scatti costituiscono un'eccezione rispetto alle loro opere autoedite. I testi del catalogo accompagnano le immagini, esplorando la miniera in termini di storia dell'architettura industriale e della tecnologia. La miniera di *Zeche Zollern*, minacciata dalla demolizione, venne considerata soggetto urgente da documentare nel 1969, e questo successo ha portato ad altre iniziative di conservazione. Nel 1982, infatti, portarono all'inclusione dell'intero complesso nel Museo Industriale della Westfalia (ora noto come LWL-Industrial Museum).²⁹³

²⁹³ Cfr. A. B. Raines, *Wandel durch (Industrie) Kultur* [Change through (industrial) culture]: conservation and renewal in the Ruhrgebiet, *Planning Perspectives*, 26:2, 183-207, <https://doi.org/10.1080/02665433.2011.550443> [ultimo accesso 20/12/2023]; L. Bluma, M. Farrenkopf, T. Meyer, *Boom – Crisis – Heritage: King Coal and the Energy Revolutions after 1945*, Berlino, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, pp. 213-214; G. Conrath-Scholl, *Documenting the Whole Plant: A Case Study of the Concordia Mine*, in in *Bernd & Hilla Becher*, cat., cit., pp. 44-69.

L'importanza della documentazione fotografica nel lavoro dei Becher si rivela ancora di più quando si considera che in molte occasioni, come in questo caso specifico, le loro fotografie sono state scattate poco prima della demolizione delle strutture documentate²⁹⁴. Questa prospettiva permette di considerare ancora una volta l'attività dei Becher alla luce del concetto di reenactment. Dal punto di vista critico, la metodologia dei Becher, basata sulla riattivazione di siti industriali dismessi mediante gli strumenti del corpo – dove con "corpo" si intende la macchina fotografica come sua protesi meccanica –, assume un ruolo chiave nell'assicurare la conservazione, la protezione e la conoscenza di tali siti per il futuro. L'idea di reenactment può anche essere interpretata, quindi, come una pratica di (ri)appropriazione e (ri)contestualizzazione di oggetti del passato, con l'obiettivo di integrarli nei discorsi e nei temi dibattuti nel contesto attuale, laddove l'approccio dei Becher non si limita alla mera documentazione, ma sottolinea il ruolo critico e attivo della riattivazione di contesti industriali abbandonati, in modo da garantire la loro preservazione nell'odierno panorama culturale e storico.

La fotografia, come tecnica artistica, ha attraversato numerose fasi cercando di prestarsi a servizio di altre discipline, considerate concettualmente e filosoficamente più elevate. In verità, è intrinseca a ogni forma di espressione artistica la sua capacità di estendersi al di là dei propri confini, interagendo e influenzando il contesto circostante anziché restare confinata in un ambito isolato e auto-referenziale. Attraverso i loro scatti analogici, i Becher sono riusciti a condensare una pluralità di significati non da subito percepibili da osservatori disattenti. L'eco di Ghirri risuona ancora una volta:

Ritengo essenziale sottolineare la consapevolezza del fatto che ormai qualsiasi tipo di linguaggio, qualsiasi forma di espressione, non è più qualcosa di specifico, chiuso, omogeneo, e che nessuna opera può essere collocata e letta in maniera didascalica e semplice ma piuttosto sempre come frutto di una serie di relazioni tra i diversi mondi della comunicazione²⁹⁵.

Più di tutto, la fotografia dei Becher è riuscita a cogliere in maniera affascinante uno dei segreti più velati della fotografia, ovvero quella di essere perfetta sintesi tra stati di quiete

²⁹⁴ La stessa necessità si è potuta vedere nei contesti di *Zeche Concordia* (Oberhausen, chiusa nel 1968), *Zeche Hannibal* (Bochum-Hofstede, chiusa nel 1973) e *Zeche Hannover* (Bochum, chiusa dal 1967 al 1973). A differenza di *Zeche Zollern*, queste tre miniere furono demolite e le pubblicazioni apparvero circa trent'anni più tardi. SK-Stiftung Kultur. Photographische Sammlung, *Bernd und Hilla Becher. Zeche Hannibal*. Munich: Schirmer/Mosel, ed. 2000; G. Conrath-Scholl, *Bernd und Hilla Becher. Zeche Concordia*. Linz: Oberösterreichische Landesmuseen, ed. 2007; G. Conrath-Scholl, *Bernd und Hilla Becher. Zeche Hannover*. Munich: Schirmer/Mosel, ed. 2010.

²⁹⁵ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia, cit.*, p. 7.

e stati di movimento, tra contemplazione e viaggio, tra memoria e cammino. L'apparecchio fotografico, come estensione meccanica delle proprie capacità visive e memoriali, è uno strumento che arricchisce l'esperienza del camminare nella città moderna in continua mutazione. La fotografia dei Becher può essere intesa come il risultato che questa pratica estetica genera a livello anche materiale.

BERNHARD UND HILLA BECHER:

Anonyme Skulpturen

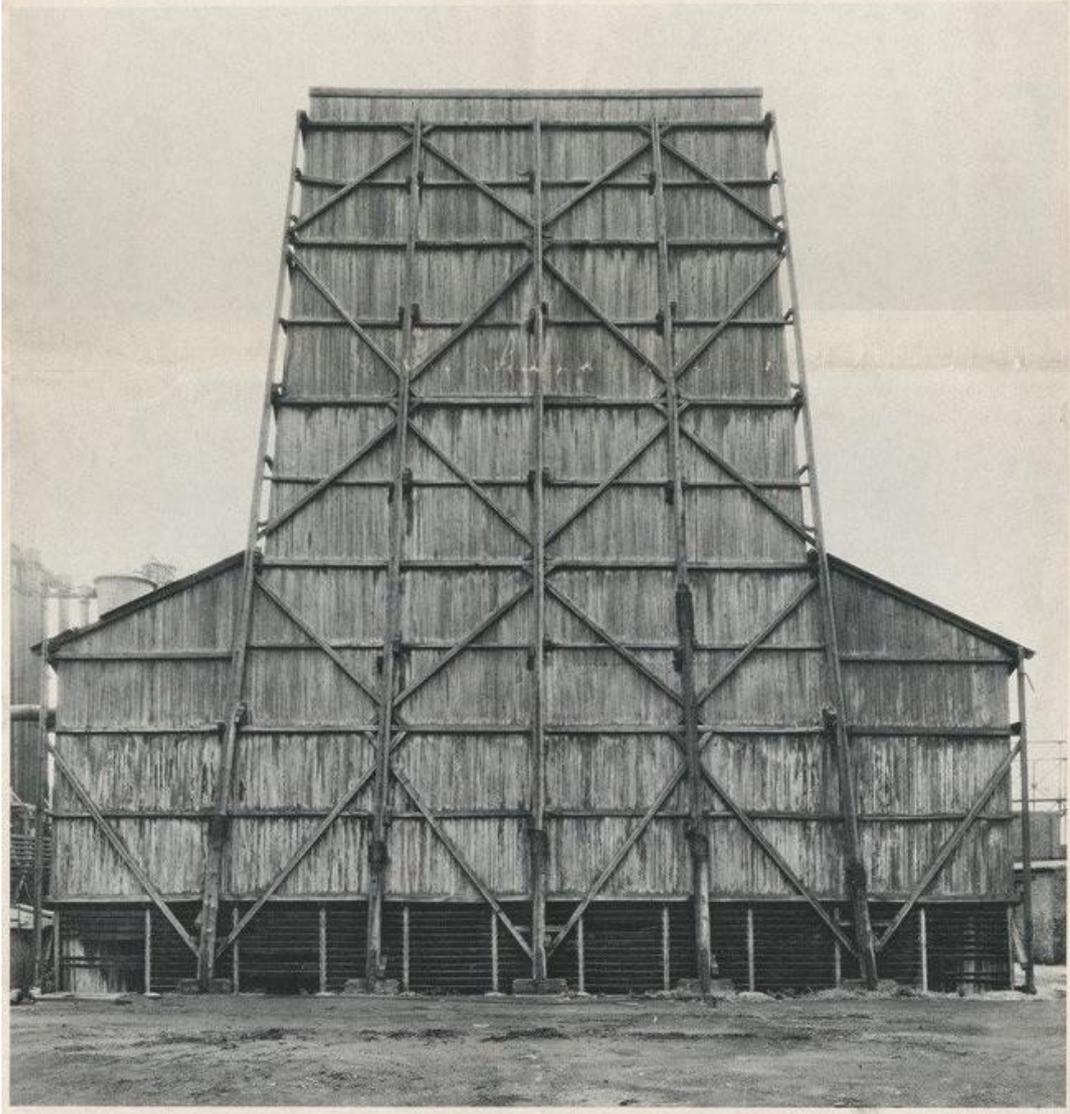


Figura 36. Copertina anteriore di "Anonyme Skulpturen", Kunst-Zeitung, no.2 (Düsseldorf: Verlag Michelpresse, 1969)



Figura 37. Bernhard e Hilla Becher, Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1969.



Figura 33. Bernd and Hilla Becher, Cooling Tower, Zeche Mont Cenis, Herne, Ruhr Region, Germany, 1965, stampa alla gelatina d'argento, 60.5 x 46.4 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher

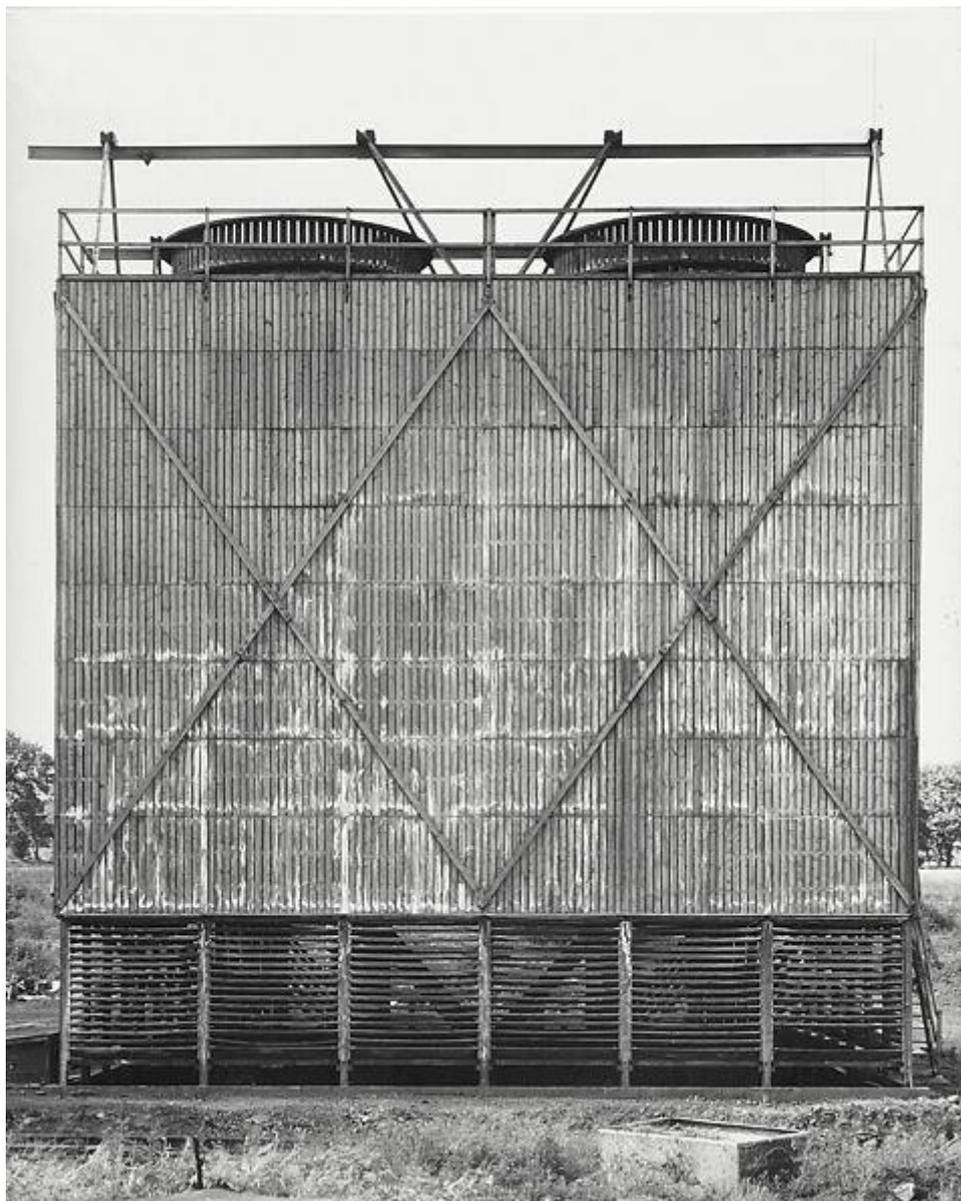


Figura 34. Bernd and Hilla Becher, Cooling Tower, Caerphilly, South Wales, Great Britain, 1966, stampa alla gelatina d'argento, 37.1 × 29.9 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher



Figura 35. Bernd and Hilla Becher, Winding Tower, Zeche Neu-Iserlohn, Bochum, Germany, 1963, stampa alla gelatina d'argento, 39.5 × 28.5 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher



Figura 36. Bernd and Hilla Becher, Water Tower, Verviers, Belgium, 1983, stampa alla gelatina d'argento, 60.6 × 50.4 cm, © Bernd and Hilla Becher

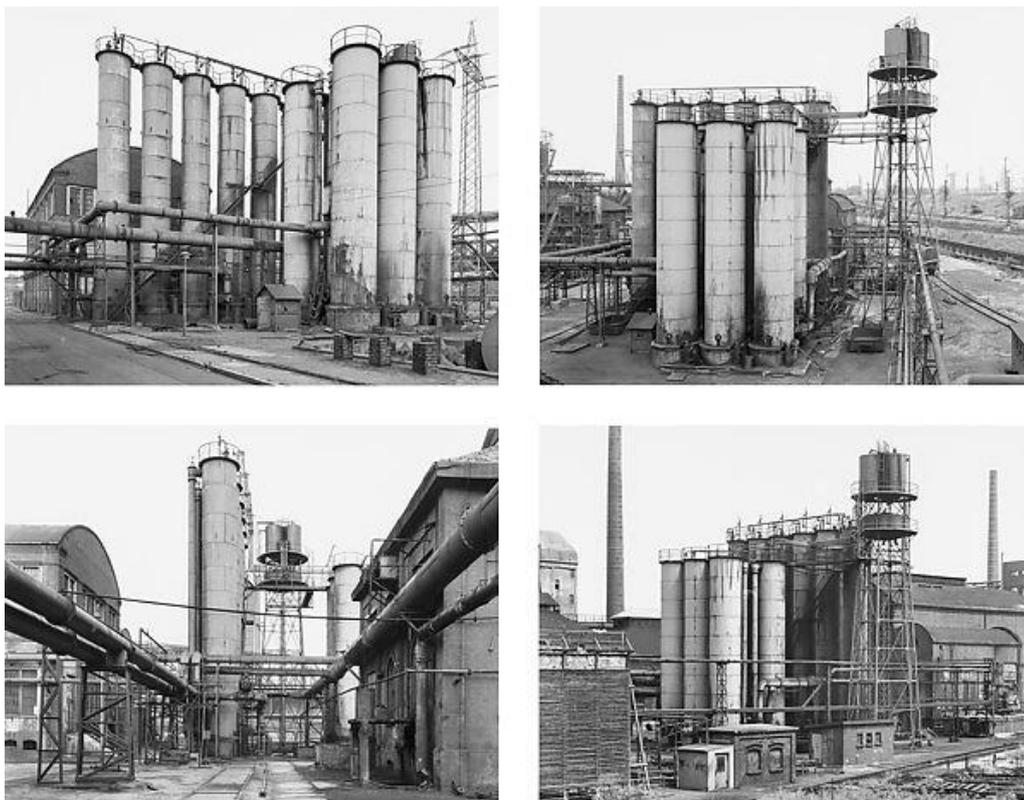


Figura 37. Bernd and Hilla Becher, Benzene Purifier with Elevated Oil Tank, 4 Views, Zeche Concordia, Oberhausen, Ruhr Region, 1967-70, Germany, stampa alla gelatina d'argento, 31.5 x 40.5 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher, cortesia Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—Bernd & Hilla Becher Archive, Colonia.



Figura 38. Bernd and Hilla Becher, Framework House, 8 Views, Hauptstraße 3, Birken, Germany, 1971, stampa alla gelatina d'argento, 24 x 18 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher

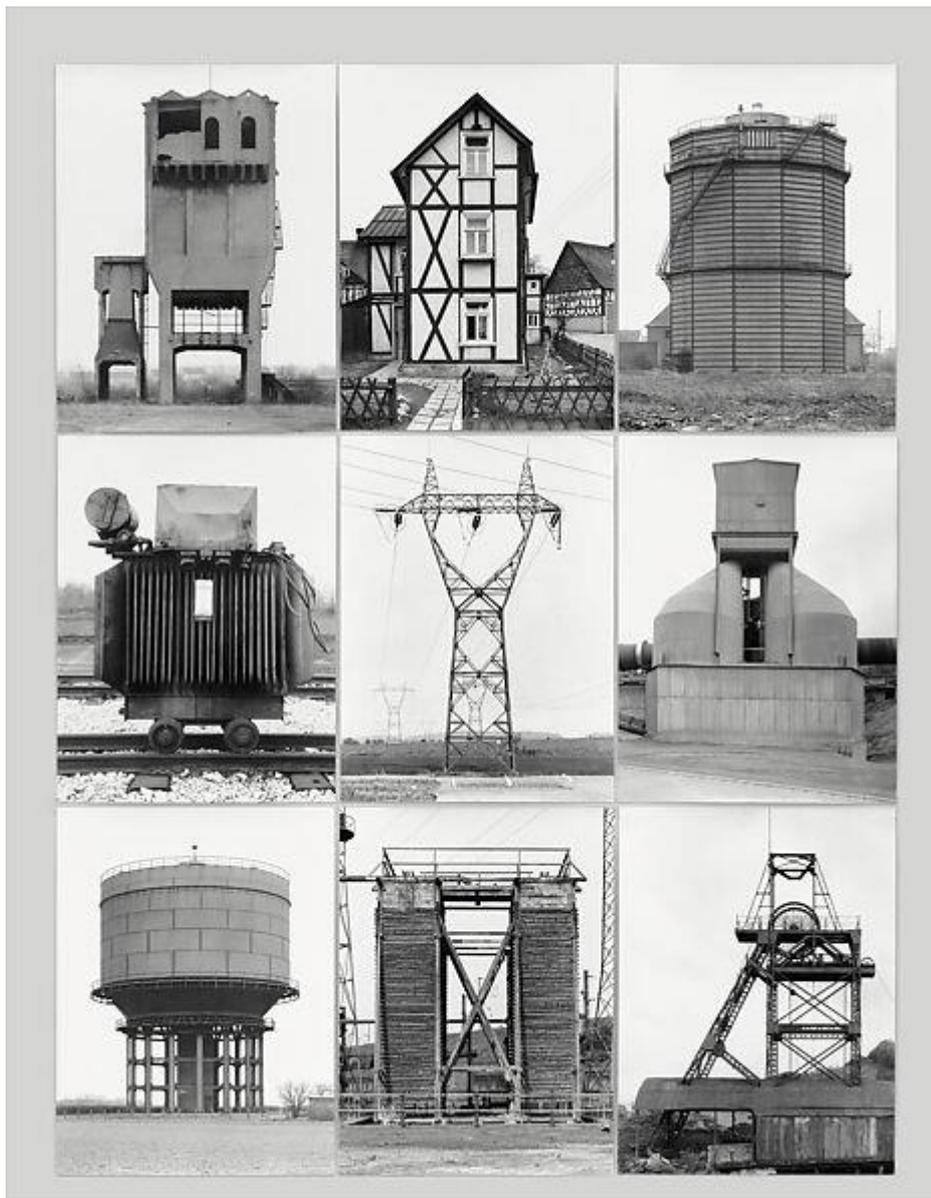


Figura 39. Bernd and Hilla Becher, Comparative Juxtaposition, Nine Objects, Each With A Different Function, stampa alla gelatina d'argento, 24.1 x 19.1 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher

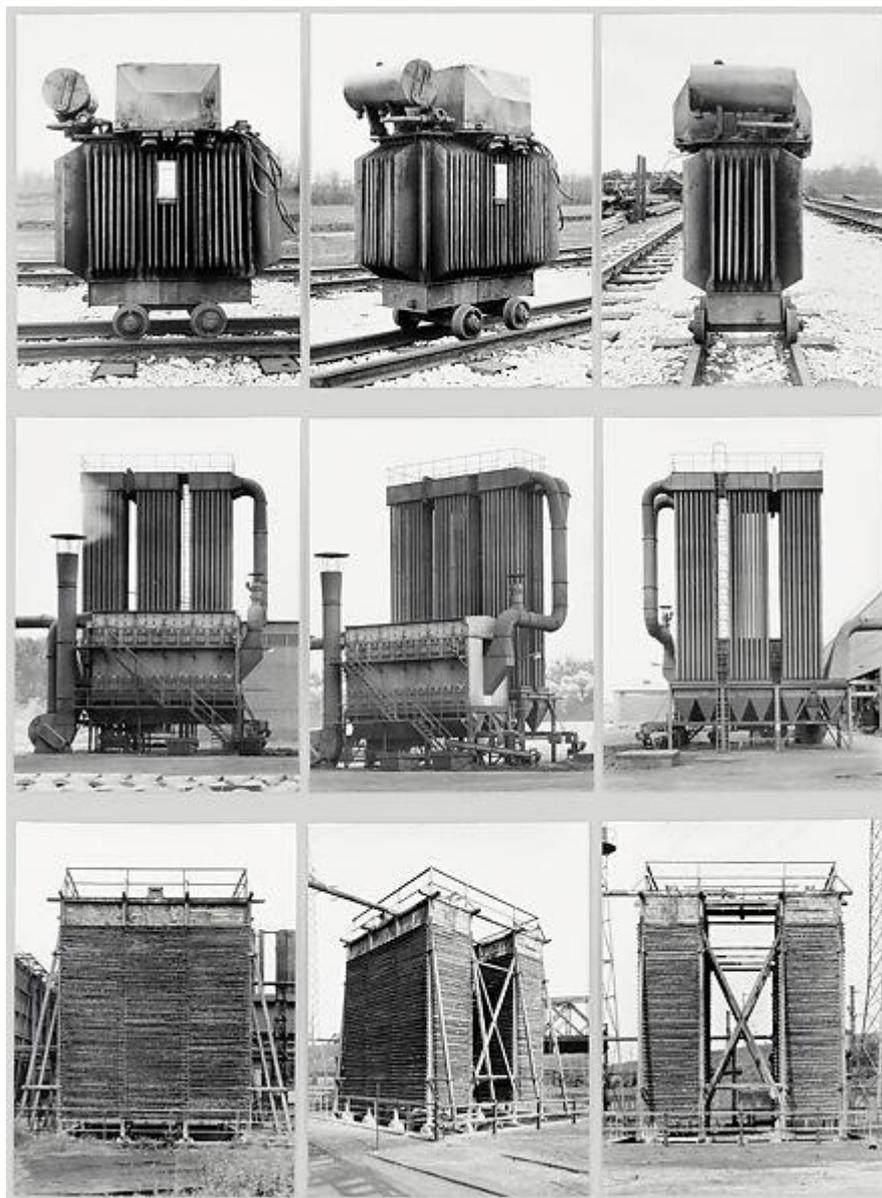


Figura 40. Bernd and Hilla Becher, Industrial Forms, ca. 1965, stampa alla gelatina d'argento, 24.8 × 18.1 cm, © Estate Bernd & Hilla Becher, rappresentato da Max Becher



Figura 41. Bernd e Hilla Becher, Colliery Zollern II, 1971, stampa alla gelatina d'argento, 34.9 x 40.5 cm, © Estate of Arnold Wolff, Cologne



Figura 42. Zeche Zollern 2, © Hilla Becher, 2013

CONCLUSIONE

Ancora una volta, il termine non è prescrittivo; non elogia sé stesso e non presenta un modello per fare nuove o grandi opere. Dice solo che esistono opere *Intermedia*. La mancata comprensione di ciò porterebbe erroneamente a pensare che gli *intermedia* siano necessariamente datati per loro stessa natura, qualcosa di radicato negli anni '60, come un movimento artistico del periodo. Non c'era e non poteva esserci un movimento *intermedia*. L'*intermedia* è sempre stata una possibilità fin dai tempi più antichi (...) rimane una possibilità ovunque esista il desiderio di fondere due o più media esistenti.

Dick Higgins²⁹⁶

Il termine "intermediale", concepito non in una prospettiva prescrittiva o normativa, ma piuttosto in una dimensione descrittiva ed espositiva, ha rapidamente assunto un ruolo preminente nel panorama contemporaneo. Attraverso questa modalità, nuovi oggetti sfuggenti a precise classificazioni hanno trovato una collocazione adeguata, mentre le creazioni esistenti da tempo sono state revisionate attraverso nuovi codici, arricchendone la sostanza. Il mondo che ci circonda continua incessantemente a evolversi e mutare, investendo anche le produzioni artistiche. Questo non implica che l'intermediale non abbia mai avuto una presenza prima del contemporaneo; è stata al contrario una possibilità sempre presente o latente. Tuttavia, nella "modernità liquida" che, come teorizzato da Zygmunt Bauman, caratterizza il presente, dove tutto appare fluido ed eterogeneo, l'intermedialità è emersa come modalità necessaria di intervento e affermazione, non solo in ambito artistico. L'opera intermediale si inserisce o, meglio ancora, si radica in un terreno di condivisione in cui differenti media convergono per generare qualcosa di nuovo. La loro collisione si manifesta attraverso atti sempre diversi, preservando la matrice sperimentale originaria, ma contaminandosi con altri linguaggi. In questa

²⁹⁶ Dick Higgins, *Intermedia*, in "Something Else Newsletter", No. 1, 1966.

intersezione, si rivela la vitalità dell'approccio intermediale come una risposta dinamica e creativa alla fluidità e complessità della contemporaneità.

La pratica artistica dei coniugi Bernd e Hilla Becher si inserisce in una metodologia che germina in un terreno interdisciplinare, attingendo da diverse discipline storico-artistiche. Queste discipline si sono intrecciate in risposta all'impellente volontà e agli obiettivi condivisi dai due fotografi tedeschi: documentare. Già nella genesi del loro lavoro, si evidenzia l'intermedialità della loro pratica artistica. Si fa riferimento al fatto che due individui distinti, ognuno dotato di una sensibilità e una visione del mondo proprie, convergono per generare un oggetto che ne racchiude la somma, come in un processo inverso di meiosi. L'assunto segue una scansione precisa: il medium principale, la fotografia, cattura su pellicola il soggetto architettonico, che inevitabilmente cede il proprio assetto identificativo e viene reinterpretato come scultura. Tuttavia, la complessità dell'operato di Bernd e Hilla Becher va oltre questa semplice trasformazione. Le loro fotografie non sono soltanto testimonianze del volto industriale dell'Europa in rapido cambiamento dalla metà degli anni Cinquanta, ma rappresentano le cronache di un viaggio, l'epilogo di un cammino intrapreso da chi si dedica a errare come un flâneur. L'atto di camminare intorno all'architettura in modo ripetitivo, rituale, per conoscerla e comprenderla a fondo, si impone come un atto estetico, in un'azione di reenactment che (ri)media, trasforma e ricolloca l'oggetto di partenza. L'uso del corpo (performance), la mediazione della macchina fotografica (fotografia), l'interesse per gli edifici industriali (architettura) e la loro anonimità monumentale (scultura) costituiscono i valori intrinseci delle loro immagini, spesso percepite come freddamente oggettive. In questa dinamica, in cui l'architettura si presenta sia come immagine sia come medium, la fotografia ridefinisce il suo statuto in un dialogo intermediale con la performance e la scultura

La decisione della giuria internazionale della XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di conferire il Leone d'oro per la scultura ai coniugi Becher non appare così paradossale se considerata da una prospettiva storico-artistica. A inizio degli anni Novanta, si avvertiva la crescente necessità di riconoscere la fotografia come un mezzo capace di generare opere d'arte indipendenti. Questa scelta rifletteva una sorta di provocazione della giuria stessa, che intendeva scuotere categorie ancora fortemente accademiche applicate nel regolamento della Biennale di Venezia. La decisione invitava la critica d'arte a esplorare nuovi spunti di riflessione e a porsi nuovi interrogativi, ampliando i confini all'interno dei

quali l'arte si trovava in quel particolare momento storico. All'interno del percorso di Bernd e Hilla Becher, questa situazione non risulta isolata. Inizialmente riconosciuti nel contesto dell'arte concettuale e successivamente acclamati come pionieri della fotografia documentaria, la loro pratica è stata sin dall'inizio di difficile classificazione. Nel 1990, finalmente, il loro contributo è stato giustamente riconosciuto, permettendo ad altri fotografi e artisti di esplorare il medium fotografico in modi innovativi e inusuali. La decisione della giuria rappresentò un momento di svolta che contribuì a ridefinire il ruolo della fotografia nell'ambito artistico contemporaneo.

Se oggi, come si è visto, l'intermediale mantiene ancora la sua validità, in che modo un artista che si avvale della fotografia si relaziona con l'inevitabile intreccio di forme espressive diverse all'interno della propria pratica? È ancora concepibile immaginare un'opera d'arte che non sia il frutto di relazioni e pratiche intermediali? La fotografia, a distanza di oltre 150 anni di evoluzione, persiste nel suo ruolo di strumento capace di creare un legame profondo con il mondo circostante. Attraverso la sua capacità di catturare attimi e raccontare storie visive, la fotografia non solo ci connette con la realtà che ci circonda, ma ci spinge anche a porci interrogativi senza la necessità di ottenere risposte immediate. Essa funge da medium ricco di sfumature, offrendo uno sguardo penetrante sulle complessità e le sfaccettature del mondo, stimolando la riflessione e alimentando un'indagine che sembra non avere fine.

APPENDICE: INTERVISTE

Intervista con Antonio Homem, 2023

N.S. Did the exhibition that took place in New York in 1972 mark the beginning of your collaboration with the Bechers? Could you give some insights into the professional relationship and friendship you built with the two artists from the beginning? What were the aspects of their art that intrigued you most?

A.H. The Bechers were artists Ileana Sonnabend and I felt very close to both as artists and as persons. I think it was in the 1970 Cologne Art Fair that I saw a kind of newspaper/brochure about their work and I was immediately very interested in the work. I studied engineering to please my parents but without any interest in it and was fascinated by the fact that the buildings I knew from my studies suddenly appeared to me as part of a different world - I think they seemed to me to link with De Chirico and Metaphysical Art. When I returned to Paris, I showed this brochure to Ileana who said she had noticed it too and found it also very interesting. We asked Konrad Fischer with whom we were planning a Gilbert & George show to open our new New York Soho Gallery, about them and he gave us their phone number. We called them and arranged for us to meet in Nuremberg for the opening of a museum group show (I think it was called De Mathematica), we spent a few hours with them and invited them to make shows in Paris and in New York. We never stopped working with them until their deaths.

What role did photography play in the American art scene of the 1970s? And what was the effect of presenting the Bechers' photography in the context of photographic seriality of American pop, minimalist, and conceptual trends?

Photography both as work of photographers and as work of conceptual artists was difficult for collectors. I think it is important to see them as different kinds of works, tell me if you want to discuss that. In Europe collectors were more open to conceptual art than in the US and we sold that kind of works mostly to European collectors until the 1980s which was a moment of great change in American. American collectors started buying European artists and accepting photography even though never as much as painting (it is still the case). There were always more European collectors who looked at art as a progressive development than Americans who always tended to see works of art without linking them to works of art from the past.

I am very interested in the division between the work of photographers and the work of conceptual artists, could you please clarify for me the reason for this division? In your opinion nowadays, is photography still considered an art form of low esteem?

When you ask: "Is photography still considered an art form of low esteem?" My first question is: "By whom?"

More than 50 years after photography started being shown and offered for sale at galleries the situation is very different, and it is accepted by all. However, the high prices for painting and sculpture are very superior to the prices for works using photography. There are practical reasons, but it mostly has to do with a more imposing presence of paintings, especially if very colorful and painterly ones, and the physicality (and sometimes color) of sculptures. Probably among the most expensive works in photography are the works by Gurski and I think it is because people like them for the same reasons they liked Salon painting - gigantic and full of minute detail).

Does this distinction between different art media and idioms still make any sense?

Since always media seemed important to people. I always thought it absurd. Everyone seems to agree that a drawing is less important / expensive than a painting but everyone

would also agree that a drawing by a famous artist should cost more than a painting by a minor artist. That seems to indicate that the artist is more important than the medium used. We were among the galleries who first worked with films and videos and one used to talk about Video Art, but we were totally uninterested in videos, we were just interested in interesting works made by interesting artists in video or films, or photos or paintings or sculptures. In those days - early seventies - I remember the famous art critic of the American Expressionism, Harold Rosenberg, attacking Ileana because we were showing photo works and, as he said, anybody could do that. I thought it was funny that he would say what people in his days would say about abstract art (Jackson Pollock for instance) and thought of asking him why his writings were published when mostly everybody knew how to write but I just said that everybody could easily learn how to paint.

My intention was to be a provocation because critics initially located the Becher's not so much as photographers but likened them to Minimalist or Conceptual art artists. On the one hand, the association with Sonnabend also created this misunderstanding (Ileana presented emerging American Pop and Minimalist artists). To corroborate this, in 1970 the MOMA acquired its typology of thirty cooling towers through its Department of Painting and Sculpture. At that time there were no means of understanding photography as an art media? Was it better to call it sculpture to gain access within the art world?

I intended to write you about that matter of photography and art and then other things came up. To start with the Bechers were very indifferent to art politics and to the art market and, in a way, so were we. Photography to start with is just a medium like drawing or painting or sculpting or filming or videotaping. Art is not a medium but in the same way that writing a message to a friend is different from writing a work of literature - and there are works of literature that consist of "correspondences" - photographs and works of art using photography are not quite the same thing. I think that what makes a work of art is an intention, a concept. When a great photographer like Cartier Bresson takes a photo he is taking a photo of something he saw in the outside world, when an artist paints a painting or draws a drawing or photographs something he

is, if he is an artist, creating something that is a reflection of his own way of seeing the outside world and it becomes something different from what he saw in the same way that when you write a description of something you see it becomes art or literature if your description is not just a description but a personal translation of what you see. The way I see it, the works of August Sander are works of art and he is an artist whether he was aware of it or not, the works of Cartier Bresson are not, they are great photographs but their intention, their concept, is a different thing. There is an idea that you are an artist if you are good and not an artist if you are not good, but I don't think that is the question. You are an artist, or a writer or a musician if you do a certain kind of work which mirrors your own point of view.

To continue, It is not uninteresting that the two first people who felt involved with the Bechers work and bought works of theirs were Sol Lewitt and Carl Andre, two artists who were interested in using photography but mainly used other media . The reason why MOMA bought the Bechers work through the department of art and not photography is that they were aware that people interested in conceptual art would be more open to the Bechers work than people interested in photography. The curator at MOMA of photography through the sixties and seventies was a very interesting man called John Szarkowski, who took photos himself and wrote about photography. He had one room at MOMA, where he showed photography in a wonderful way but who had no understanding of photography made by artists. I don't understand how it was possible for him to understand what August Sander did, but not what the Bechers did but so it was. When we and other galleries started showing works by artists using photography, he made a show about photography by photographers (which he admired) and photography made by artists (which he didn't understand). I think it was called "*Windows and Mirrors*". The photographer's works were great but the artists who worked with photography that he chose were of no interest because I don't think he had any idea about what that was about.

Photographic creation is part of contemporary art in which it exercises a very specific function. I think that there have existed and still exist artists who have chosen photography consciously, without feeling obliged to demonstrate the possibilities of the medium, because they have many years of history behind them. A photographic image

today can be considered as an autonomous work of art in itself, as long as it is the result of a methodical process, "a concept" as you say. And I believe that in the minds of the Bechers this was indelibly written. As the literature tells us, the Bechers chose photography because it was the most appropriate tool for their purpose. So, they even put the goal before the medium, but they mastered it (through study, through those who came before them), writing a piece of the history of photography of the last century.

The problem is defining art through the medium. Not all paintings are art and not all photographs are art, but some are. With photographs particularly they can deal with concepts that have to do with art or they can deal more with registering the outside world and, in that case, they can be excellent too but they deal with something a little different, like a reporter is doing something a little different from a writer. In any case, as we learn from Duchamp, any found object can become art not by itself but through an artist's concept.

In your memory, what were the reasons that brought the committee of the Biennale to take such a (revolutionary) decision? The only comment I found in the Archives of the Venice Biennale regarding the assignation of the prize is a short sentence: «International Prize "La Biennale di Venezia," for a sculptor, consistent with a Golden Lion, it has been assigned to Bernd and Hilla Becher, for the particular plasticity of their photographic work».

I mention often how unusual the Bechers were in being so totally indifferent to honors and the marketplace. Only their work counted for them. When they received the invitation to show in the German Pavilion, they called us very worried asking us whether we really felt they should accept. They would need to make new works and concentrate in the show, it was in the summer which was the season in which they photographed so that they could have the right light. We told them they were crazy, that it was a very important show and that they really would make a very great mistake if they didn't participate. So, they finally did and the show was very beautiful. It was Rudi Fuchs 's show, he was a very publicized

personality of the period and he liked to behave in controversial ways. I believe he split the Biennale prize in two, one to the Bechers for sculpture and the other one for Giovanni Anselmo for painting. I guess he wanted to show that the media were not important, that the Bechers photos were about sculpture (they were about architectures certainly) and that the Anselmo sculptures could be looked at as paintings. The result though was that the public was completely confused and in the American press it was always written that the prize was given to the artist who showed in the American Pavilion because there was also a prize given to the best pavilion and the prize that year was given to the American pavilion.

In 2018 you curated an exhibition together with Max Becher entitled Bernd and Hilla Becher: In Dialogue with Carl Andre and Sol LeWitt. Was this exhibition meant to show the strong relationship between photography and sculpture? In which way?

The show at Paula Coopers you refer to came up because Paula intended to show a large group of the Bechers work owned by Sol Lewitt. Sol was one of the very first people to be interested in their work and he bought and exchanged works with them. The other artist with whom this happened was Carl Andre and he also bought and exchanged works with them very early. I thought it would be interesting to bring this to people's attention, the relationship between the three artists and their works. Most people will think of the works by the Bechers simply as photography and it would be interesting for them to understand the relationships in terms of the concepts beyond the media. Max and I collaborated in the installation and Max used this concept for the show he curated at the Met Museum and at the San Francisco Museum. In the Paula Cooper show there were also works by a fourth artist, Matthias Schaller, who photographed the house/studio where the Bechers lived and worked for many years. It is a pity that he was not mentioned regarding the show.

In the 1970s and 1980s, many works appeared that were jointly produced by artists who were also couples. What did it mean for you to work with an artist duo?

I was never that sure that people discriminated against woman artists - Ileana and I never thought of that - but I think people found difficult the notion of artists collaborating, mainly I think, because people had a romantic idea about the artist genius and that did not work so well with a collaboration. We never had that problem. Ileana and I worked in a very productive and agreeable way and it didn't seem strange that others, couples or not, would work in that way.

«Archaeology, Architecture, and Mythology are privileged metaphors that try to establish in space or put on stage the phenomena of the unconscious. That is why the remotest mythologies, the sites that are most ancient and farthest away still interest man today: because, intuitively, he knows that somewhere there is an affinity between those distant and forgotten myths, those lost worlds and a little-known part of himself». This is a statement of Anne and Patrick Poirier dated 1984.

For the Poiriers, views of the ancient world cause romantic reverie, while the modern era provokes cool cynicism. Their images are reflective of our own culture, of its decadence and decay, and their mythical realms encourage psychic journeys of self-discovery. What are, according to you, the similarities and differences with the Becher's photography?

The work of the Poiriers and the work of the Bechers seem to me completely different. The Poiriers started by being interested in Archeology and dealt with it by making works about their emotional relationship with certain sites like the Isola Sacra. They were poetic works and soon they started creating imaginary places and sculptures that were in a certain way allegorical. The Bechers were interested in making a kind of archive of industrial buildings and of combining their images in typologies the way a botanist, for example, would do. Their models were people like August Sander and Karl Blossfeldt. There is, of course, a romantic aspect to their work too but in a very different way from the Poiriers.

Regarding the Becher's first collection, Anonyme Skulpturen, Max Becher talks about a Duchampian idea of the ready-made related to the photographic act of his parents. Is it permissible to interpret the Becher's photographic operation as a reenactment? Through this operation (also combined with photographic postproduction) can the object then be transformed from a mere industrial building to a sculpture-artwork?

I have problems with the vocabulary. I don't think the Bechers were thinking of the buildings they were photographing as sculpture artworks but by focusing on them, by representing them in a very neutral constant way, they made it possible for the viewers to see them as sculpture artworks. In other words, the viewers can see them almost divorced from their functions, but I think the Bechers never saw them that way.

I think there is a fundamental difference between what the Bechers were doing and what Duchamp was doing and it is that Duchamp did not find the objects he was using interesting, actually I think he chose objects that he found uninteresting in themselves, whereas the Bechers were passionate towards the industrial buildings they were using. I think the work of the Bechers has to do not with Duchamp but with the work of August Sander and with his wish to make a documentation of the German people of his time.

I have always thought of the buildings photographed by the Bechers as industrial archaeologies - Jean-Francoise Chevrier defined them as "vestiges of endangered industrial culture" - but in the catalog it is reiterated several times that the sites photographed were functioning. From a lexical point of view, is it more correct to call these buildings ruins or living functioning machines?

Bernd Becher was interested in industrial buildings since his childhood in an area where they were very central in the life of the locals. He started by drawing them, but he was more interested in the object than in the drawing. Hilla Becher studied photography and when she became close to Bernd she became totally involved, like him, in the industrial buildings, whether they were functioning or not and they both were very aware of the fact that they would not be around forever. They wanted to make a documentation of them

and they photographed them in the most neutral way possible. They would, when possible, photograph them from different sides but soon they also started grouping them in typologies, showing how their shapes varied even when the function remained the same.

I think it would be very misleading to call them ruins and it would suggest an approach that would be completely alien to the Bechers. They were, however, very aware of the fact that they would all disappear!

Intervista con Catherine Millet

N. S. Hilla et Bernd Becher ont participé à la XLIV^e Exposition internationale d'art de Venise (1990), en tant que représentants de la République fédérale d'Allemagne. 2) Vous avez fait partie du jury international chargé d'attribuer les prix avec Jean-Christophe Amman, Gillo Dorfles, Richard Francis, Rudi Fuchs, Dieter Honisch et Mark Rosenthal. Pourquoi ont-ils remporté un prix consacré à la sculpture avec leurs photographies (la photographie était déjà reconnue comme une forme d'art conceptuel depuis les années soixante-dix) ? Quelle était la signification de ce geste dans le cadre de la Biennale de Venise ? Et que signifiait-il pour la photographie en général et pour l'œuvre de Becher en particulier ?

C. M. Dans mon souvenir, cette biennale fut aussi celle où l'on a découvert les œuvres de Jeff Koons avec la Cicciolina, c'est à dire des œuvres où l'artiste et sa partenaire se mettaient en scène dans des situations pornographiques. Beaucoup de monde était focalisé sur la sculpture représentant le couple en train de faire l'amour et qui dans son esthétique ressemblait à une « babiole » agrandie comme on en trouve dans les boutiques de souvenirs. Koons était déjà une star qui attirait l'attention et suscitait même le scandale. Par contraste, nous avons sans doute voulu mettre en lumière une œuvre beaucoup plus discrète et qui avait gardé quelque chose de l'austérité de l'art conceptuel qui avait intéressé un certain nombre d'entre nous. Il y avait aussi la nécessité de faire reconnaître la photographie comme un médium pouvant donner naissance à des œuvres d'art à part entière. On a du mal à l'imaginer aujourd'hui, mais c'était encore loin d'être le cas. Il me semble que la qualité plastique des œuvres des Becher ne fait pas de doute et on pouvait juger de cette œuvre sur la durée. Ce sont de très belles photographies qui révèlent la beauté alors en partie insoupçonnée de ces architectures industrielles. De plus, leur mode de travail en séries, venu du minimalisme, permettait de révéler l'incroyable diversité de

cette architecture. Ce sont des œuvres qui ont une dimension anthropologique sans le contenu quelquefois anecdotique qui s'attache à cette discipline.

L'attribution du prix à un duo d'artistes était également quelque chose d'inhabituel à l'époque, n'est-ce pas ?

Dans les années 1970 et 1980, on a vu apparaître beaucoup d'œuvres qui étaient réalisées en commun par des artistes qui formaient aussi des couples: Gilbert & George, Anne et Patrick Poirier, etc... voire plus: General Idea était composé de trois membres. Il était nécessaire de reconnaître ce mode de création.

Tous les membres du jury étaient-ils d'accord pour attribuer le prix aux Becher ou y avait-il des dissidents ?

Il y avait pas mal de disputes autour de Jeff Koons, par exemple Gillo Dorfles était horrifié par son travail, si bien que le consensus autour des Becher s'est fait assez rapidement. D'ailleurs, ce n'est pas leur personnalité qui a ensuite été discutée, mais le fait de leur donner le prix de « sculpture » !

Il est intéressant que le titre de leur première collection soit Anonyme Skulpture : Eine Typologie technischer Bauten, dans lequel le mot "sculpture" revient. "Vestiges d'une culture industrielle menacée", selon la définition de Jean-François Chevrier, d'autres parlent de "découvertes archéologiques comme de cathédrales contemporaines". Pourquoi les appeler sculptures et non architectures? Comment la sculpture et la photographie dialoguent-elles dans l'œuvre de Bechers ? Comment les Becher ont-ils traité les architectures photographiées comme des sculptures ? L'utilisation du noir et blanc, l'absence de figures humaines, la suppression de tout jeu de lumière, la centralité absolue de la structure architecturale et l'aspect sériel. Grâce à cela, leurs photographies

parviennent à atteindre l'objectif d'attirer l'attention sur la valeur sculpturale implicite de ces bâtiments?

On ne pénètre pas dans les « architectures » des Becher, et les caractéristiques plastiques de leurs photos que vous avez vous-même énumérées maintient le regard du spectateur dans une certaine distance. Ce sont donc plus des « sculptures » que des architectures. Ceci étant dit, il est intéressant de noter qu'ils ont d'abord été perçus dans le contexte de l'art conceptuel, puis qu'ils ont été ensuite regardés comme des pionniers de la photographie documentariste.

Dans un scénario hypothétique, si les Becher participaient aujourd'hui à la Biennale, serait-il plus pertinent de leur attribuer le prix de la sculpture ou celui de la photographie ? Cette distinction entre les différents médias et idiomes artistiques a-t-elle encore un sens ?

Après avoir été l'objet de nombreuses discussions, la frontière entre la photographie et les autres arts plastiques est devenue plus qu'obsolète : incongrue.

La distance historique permet de jeter un regard rétrospectif sur le passé. Que pensez-vous de ce moment précis où les Becher ont remporté le Lion d'or ?

Il y avait dans notre choix un peu de provocation. La volonté de secouer des catégories qui nous semblaient académiques, mais qui étaient encore appliquées dans les règlements de la Biennale de Venise.

Intervista con Thomas Ruff

N. S. In 1977, you started studying at the Kunstakademie in Düsseldorf, where Bernd Becher was teaching photography. Did you already know him and his wife Hilla as a couple of photographers? What lesson did Bernd (and Hilla) give you as a young photographer that is still part of your work today?

T. R. Somewhat naive I wanted to study at an art academy where they also taught painting and sculpture, as I thought that's the place where you learn to make beautiful images. I did not know Bernd and Hilla Bechers work back then, but the art academy at Düsseldorf was the only one in Germany at that time with a class on photography. I was shocked when I saw the Bechers' work, as it was the complete opposite of my own images so far, which I believed were fantastic. During my first year at the academy, occupying myself with Art History, Photography and Art Theory as well as looking at art, there was a switch. I realized that everything I did was not substantial and that's when I started to learn from Bernd and Hilla Becher: Concentrate on your subject - if you decide on the face, you should make a straightforward portrait and not have a distracting landscape in the background. If you shoot interiors, that's what you are looking at, the same with buildings. Nothing else. And always reflect the media you are working with. This is, what I am still doing up to now.

The Bechers utilized photography to create objective documents of industrial architecture, not to record performances or question power structures. Do you think that choosing Bernd Becher as the first professor of photography at the Kunstakademie in Düsseldorf was in keeping with the tradition of the 1920s-30s?

As I said, I came to the Becher class by chance and I didn't think about the tradition. I applied to the academy in Düsseldorf because I thought that's the place where you learn how to take good pictures.

What did it mean to be a Becher's student at that time? Students often met with Bernd more frequently in his Düsseldorf-Wittlaer studio than at the Kunstakademie. Was it different to meet with him outside the institutional frame?

There was no difference whether we met at his home or at the academy. However, in his studio there was always a conversation between the three of us - Hilla was always present.

From 2000 to 2006 you became professor of photography at the Kunstakademie succeeding Bernd Becher. Did you bring continuity with his teaching or a change?

Yes and no. I've used a lot of different photographic techniques in the last thirty years, and I realized there isn't just one way to take a photograph—there are 1,000 different ways—and that's what I taught the students. They should not insist on their beautiful Leica, or their Hasselblad, or whatever they use. The technique must result from the idea that you have—and you may have to develop your own technology to bring out the images.

Bernd's period of teaching at the Kunstakademie in Düsseldorf was such an important milestone in art history that it was historicized and recognized as "Klasse Bernd Becher" (or "Düsseldorf School"). In retrospect, do you feel the duty to leave to posterity a legacy that has been passed down to you? If so, why?

Well, because I studied under the Bechers, and at the same time as Thomas Struth, Candida Höfer, Axel Hütte, Andreas Gursky at the Art Academy in Düsseldorf, you could call us the Düsseldorf school. Although, if you look back, you will see that everybody went his own way. Probably, making up a school is a very simple art historian way to say, *It's a photograph and it's large. That's the Düsseldorf school.*

Photography was not taught at the Kunstakademie when Bernd and Hilla began studying there (1957-1958). It even had not yet gained an autonomous status or independence as an art language/medium but was assimilated into the field of conceptual and minimalist painting and sculpture. In your career, how difficult was it to be recognized as a photographer? Does this distinction between different art media and idioms still make any sense?

It never made sense to me. I studied at an art academy and always felt as an artist.

Bernd and Hilla Becher took part at the Venice Biennale in 1990 as representative artists of the German Federal Republic. Surprisingly for that time, they won a prize dedicated to sculpture with their photographs. What was your reaction when they won the Golden Lion, and how did you envision this would change, not only their career, but also the relevance of photography as an art medium?

No comment.

*It is interesting that the title of their first collection is *Anonyme Skulpture: Eine Typologie technischer Bauten*, in which the word "sculpture" is used instead of "photography". Jean-Francoise Chevrier defined them as «vestiges of endangered industrial culture», others have called them «archeological finds as contemporary cathedrals». What does this kind of interchangeability among architecture, sculpture, and photography reveal?*

This is something you should discuss this with Jean-Francoise Chevrier himself. I'm not an art historian or art critic.

The presentation format of the typologies for exhibition purposes developed organically over time. One of the most direct aspects was the concept of comparative juxtaposition of

structures, either through grids or by placing large-format individual photographs side by side. How much important is typology to this idea of photography and photographic display?

This was called “vergleichende Photographie”, as it’s the perfect way to explore objects with photography.

In an interview Max Becher, Bernd and Hilla’s son, referred to the photography of his parents as “portraiture”. There is a kind of empathy for the object, the Bechers wanted the object to represent itself, as if it had a soul (this reminds me of August Sander’s photography). You photographed both (architecture) interiors and people: What changes when approaching these two different subjects?

There is no difference in terms of substance. For portraits you have to call people into the studio, but then you are not dependent on the weather and always have constant studio light / flashes. For architecture, you have to go outside and are dependent on the weather and lighting conditions.

The Bechers’ work can be regarded as a travel diary, a collection of photographs taken by the couple during their travels and intended first of all for a private, intimate memory. Once it is made public, this memory becomes collective. What is the role of memory in Bernd and Hilla Becher’s photography in your personal view?

You already mentioned the archeological finds: most of the buildings that Bernd and Hilla Becher photographed have disappeared. So, the photographs of them are the only remnants of the objects. That’s what you call memory.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

L'archivio principale consultato durante la ricerca è stato:

ASAC – ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, MARGHERA

Documenti e materiale fotografico sulla partecipazione alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Bernd e Hilla Becher e la conseguente vittoria del Leone d'oro per la scultura.

FONTI SECONDARIE

Di seguito, i principali titoli di riferimento divisi tra opere e scritti di carattere generale e studi, articoli e interviste.

9. *Essen – 2017 European Green Capital*, LAND. Landscape Architecture Nature Development,
https://www.landsrl.com/09_essen.

AA. VV., *Bollettino d'informazione mensile della Comunità Europea del carbone e dell'acciaio*, Lussemburgo Giugno 1957 2° Anno-Numero 4, p. 8,
<https://op.europa.eu/it/publication-detail/-/publication/993d448a-22ca-4d75-b228-4c012940364d/language-it>.

AA.VV., *La Biennale di Venezia. XLIV Esposizione internazionale d'arte. Catalogo generale 1990. Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*.

AA.VV., *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ADAM H. C., *Karl Blossfeldt, 1865-1932*, Colonia, Taschen, 1999.

Albert Renger-Patzsch, in “Art and artists”, MoMA,
<https://www.moma.org/artists/4866#works>.

Albert Renger-Patzsch, in “Person”, Getty Museum Collection,
<https://www.getty.edu/art/collection/person/103KHR>.

- ANDRE C., *A note on Bernhard and Hilla Beche*, in "Artforum", dicembre 1972.
- BALDACCI C., Ricci C., *Quando è scultura?*, Milano, et al./edizioni, 2010.
- BALDACCI C., NICASTRO C., SFORZINI A. (a cura di), *Over and Over and Over Again: Reenactment Practicies in Contemporay Arts and Theory*, Berlino, ICI Berlin Press, 2022.
- BALDACCI C., "Reenactment: Errant Images in Contemporary Art", in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlino, ICI Berlin Press, 2019.
- BARRON S., in *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1919-1933*, in "Amaliadilanno", 16 giugno 2015, <http://www.amaliadilanno.com/nuova-oggettivita-arte-in-germania-al-tempo-della-repubblica-di-weimar-1919-1933/>.
- BARTHES R., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- "Bernd and Hilla Becher", <https://sonnabendgallery.com/artists/bernd-and-hilla-becher/2/>.
- Bernd and Hilla Becher at Museo Morandi*, cat. (Bologna, Museo Morandi – Palazzo d'Accursio, 23 gennaio - 3 maggio 2009) a cura di G. Maraniello, Monaco, Schirmer/Mosel, 2009.
- Bernd & Hilla Becher*, cat. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 15 luglio 2022 – 6 novembre 2022; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 17 dicembre 2022 – 2 aprile 2023), a cura di J. L. Rosenheim, New York, Metropolitan Museum of Art, 2022.
- Bernd & Hilla Becher*, cat. (Londra, The Arts Council of Great Britain, 1972-1973), a cura di L. Morris, England, Shenvall, 1974, <https://www.ubuweb.com/media/text/conceptual-artists-books/Bernd+Hilla+Becher.pdf>.
- BECHER B., BECHER H., *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970.
- , *Water Towers*, Londra, The MIT press, 1955.
- , *Basic Forms*, Monaco, Schirmer/Mosel, 2014.
- BECHER B., *Photography: Beauty in the Awful*, in "Time", 5 settembre 1969.
- BECHER H., *Hilla and Bernd Becher invented a new genre of photography*, San Francisco Museum of Modern Art, 2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=v-1O0NxIWDc>.

Bernhard und Hilla Becher. Anonyme Skulpturen, Kunst-Zeitung No 2., Düsseldorf, Verlag Michelpresse, 1969.

BIAGI G., *1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture*, in "Contesti d'arte", Numero 1, 2017.

BINDI G., *C'era una volta l'industria pesante*, "Terra Nuova", 11 gennaio 2010, <https://www.terranuova.it/News/Ambiente/C-era-una-volta-l-industria-pesante>.

BLOSSFELDT K., Wilde A., Wilde J., *Karld Blossfeldt: working collages*, Londra, The MIT press, 2001.

Bluma L., Farrenkopf M., Meyer T., *Boom – Crisis – Heritage: King Coal and the Energy Revolutions after 1945*, Berlino, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021.

BOLTER J. D., GRUSIN R., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

BURZI I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*, Firenze, Firenze U. P., 2013.

BUTLER C., *Donne – Concetto – Arte: Numbers Shows di Lucy R. Lippard*, in "Afterall", 3 aprile 2012, <https://www.afterall.org/articles/women-concept-art-lucy-r-lippards-numbers-shows-cornelia-butler/#footnote-168-ab08>.

CARANDENTE G., *Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio*, Biennale 44, 1990.

CARERI F., *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.

CELANT G., *Per una archiviazione dell'architettura industriale. Il lavoro di Hilla e Bernard Becher*, in "Casabella", n. 378, giugno 1973.

CONRATH R., *The body's Photographic Afterlives*, <https://doi.org/10.36854/widok/2016.15.767>.

CONRATH-SCHOLL G., *Bernd und Hilla Becher. Zeche Concordia*. Linz: Oberösterreichische Landesmuseen, ed. 2007.

—, *Bernd und Hilla Becher. Zeche Hannover*. Monaco, Schirmer/Mosel, ed. 2010.

De Duve T., *Bernd and Hilla Becher. Basic Forms*, Monaco, Schirmer Mosel Verlag, 1999.

DE LEONARDIS S., *Tra fotografia di paesaggio e sculture: il caso di Bernd e Hilla Becher*, in "Collezione da Tiffany", 12 settembre 2019,

<https://collezionedatiffany.com/tra-fotografia-di-paesaggio-e-sculture-il-caso-di-bernd-e-hilla-becher/>.

DE LUIGI D., *Musealizzare la fotografia*, in “Artribune”, 16 dicembre 2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/12/musealizzare-la-fotografia/>.

Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute: Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz, Kassel, Verlag Documenta, 1972.

Five Unrelated Photographers (MoMA, 28 maggio – 21 luglio 1963), <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3441>.

FOCILLON H., *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1990.

FOOTE N., *The Anti-Photographers*, in “Artforum”, settembre 1976.

Foto/Industria. IV Biennale di Fotografia dell’Industria e del Lavoro, cat. (Bologna, Pinacoteca Nazionale – Sala degli Incamminati, 24 ottobre – 24 novembre 2019) a cura di F. Zanot, Bologna, Fondazione MAST, Corraini Edizioni, 2019, <https://www.culturabologna.it/events/albert-renger-patzsch-paesaggi-della-ruhr>.

FOTO/INDUSTRIA 2019. David Claerbout e Albert Renger-Patzsch, in “Redazione/Archivio”, ZirArtmag, <https://www.zirartmag.com/2019/11/23/foto-industria-2019-david-claerbout-e-albert-renger-patzsch/>.

GERNSHEIM H., *Messa a fuoco di architettura e scultura: un modo originale di intendere la fotografia*, Torino, Allemandi, 2011.

GHIRRI L., *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010.

—, *Il paesaggio dell’architettura*, Milano, Electa, 2018.

—, *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet, 2021.

Gilbert & George, cat. (Londra, Monaco di Baviera, Rivoli, San Francisco, Milwaukee, New York, 2007-2009), a cura di J. Debaut e B. Borthwick, Milano, Skira, 2007.

GIUNTA C., *L’archeologia industriale è una cosa deliziosa*, in “Claudio Giunta”, <https://claudiogiunta.it/2019/11/larcheologia-industriale-e-una-cosa-deliziosa/>.

GIUSTO L., *Gli anti-monumenti industriali dei coniugi Becher*, https://www.academia.edu/34292960/Gli_anti_monumenti_industriali_dei_coniugi_Becker.

GRAUERHOLZ A., RAMSDEN A., *Photographing Industrial Architecture: An Interview with Bernd and Hilla Becher*, in “Parachute 22”, primavera 1981.

GRONERT S., SCHIRMER L. (a cura di), *La scuola di Düsseldorf: fotografia contemporanea tedesca*, Milano, Johan & Levi, 2009.

GUADAGNINI W., *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2010.

GUNTHER A., POIVERT M., *Storia della fotografia: dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008.

HUSSERL E., "La cosa e lo spazio: lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione", Soveria Mannelli, Rubettino, 2009.

Ileana Sonnabend. Un ritratto Italiano, comunicato stampa (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, Palazzo Vernier dei Leoni, 29 maggio – 2 ottobre 2011), a cura di A. Homem e P. Rylands, https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/15619/217pdf1_sonnabend-it.pdf.

Information, cat. (New York, Museum of Modern Art, 2 luglio – 20 settembre 1970), a cura di K. McShine., The Museum of Modern Art, 1970.

JACKSON J. B., *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven-London 1994.

JUDT T., *Postwar: A History of Europe since 1945*, New York, Penguin, 2005.

KIMMELMAN M., *Review/Art: Venice Biennale Opens with Surprises*, in "New York Times", 28 May 1990.

KIPAR A., *L'Emscher Park nel bacino della Ruhr*, Lodi, Il Pomerio, 1993.

—, *La rinascita della Ruhr*, in "Meridiana", No. 85, 2016.

KRAUSS R. E., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.

Kuspit D., *Bernd and Hilla Becher*, in "Artforum", vol. 28, Aprile 1990.

La Riconversione Urbanistica E Ambientale Della Ruhr, Ecoturismo Report, 24/11/2011, <https://ecoreport.org/itinerari-naturalistici/la-riconversione-urbanistica-e-ambientale-della-ruhr>.

LANE G., *The Düsseldorf School of Photography. By Stefan Gronert*, The Art Book 17, no. 4, November 2010.

LANGE S., *August Sander. Voir, observer, penser: la profession de foi d'un photographe*, in *August Sander*, Centre Nationale de la Photographie, 1995.

- , *Bernd and Hilla Becher: life and work*, Londra, The MIT press, 2007.
- LEFEBVRE H., *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco, 2018.
- LEWITT S., *Paragraphs on Conceptual Art*, in “Artforum”, New York, vol. 5, no. 10, Summer 1967.
- LICHTENSTEIN T., exhibition review, Sonnabend Gallery, New York, in "Arts Magazine", no. 57, Maggio 1983.
- LIPPARD L. R., *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries...*, Londra, Vista, 1973.
- LISTRI P. F., *Il parere di Giovanni Carandente, responsabile delle arti figurative*, in “Il Tempo”, 21 marzo 1990.
- LIVI M. (a cura di), *Migration/Region/Integration*, 28, 2019.
- LUGON O., *Lo stile Documentario in Fotografia – Da August Sander a Walker Evans (1920-1945)*, Milano, Electa, 2008.
- MADESANI A., *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.
- MARCOCI R., in P. Beltrame, *Fotografia e scultura: un'unione che ridefinisce un linguaggio*, swissinfo.ch, Zurigo 2011,
<https://www.swissinfo.ch/ita/cultura/fotografia-e-scultura--un-unione-che-ridefinisce-un-linguaggio/29647416>.
- MARRA C., *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.
- , *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.
- , *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- MASHECK J., *Unconscious Formalism, A response to Andre's Note on the Bechers*, in "Artforum", marzo 1973.
- MENDUNI E., MARMO L. (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, 2018.
- MEIER F., *Deindustrializzazione: le trasformazioni strutturali del Nordovest e della Ruhr in prospettiva comparata*, in “Meridiana”, No. 92, 2018.
- MEYER U., *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972.

MIGLIORINI E., A. Torre, voce “Ruhr” dell’Enciclopedia Treccani,
https://www.treccani.it/enciclopedia/ruhr_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

MILASI M., *Nuvole e cristallo. La galleria Fischer rivive a Düsseldorf*, in “Artribune”,
17 dicembre 2016,
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/12/mostra-galleria-konrad-fischer-kunstsammlung-nordrhein-westfalen-dusseldorf/>.

Mineheads, in "Architectural Forum", 129, no. 5, dicembre 1968.

Mirrors and Windows: American Photography since 1960 (MoMA, 26 luglio – 2 ottobre
1978),
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2347>.

NAPPO A., *I nuovi documentaristi tedeschi. Stile documentario e forme di sopravvivenza
della fotografia della Neue Sachlichkeit nella Germania ovest (1959-1980)*, Università
Ca' Foscari, Venezia 2014.

New Documents (MoMA, 28 febbraio – 7 maggio 1967),
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487>.

New exhibit in Museum Penthouse, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No.
15, 1973,
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332873.pdf?_ga=2.12410236.956518579.1693923403-1373823031.1677073217.

New topographics: photographs of a man-altered landscape, cat. (New York,
International Museum of Photography at George Eastman House, 1975), a cura di R.
Adams, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester
1975.

O'HAGAN S., *Lost world: Bernd and Hilla Becher's legendary industrial photographs*,
in “The Guardian”, 2 settembre 2014,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/03/bernd-and-hilla-becher-cataloguing-the-ominous-sculptural-forms-of-industrial-architecture>.

PALAZZOLI D., *I fotopittori*, in “Bolaffi Arte”, 1976, n. 60.

PARAK G., *The American Social Landscape. Dokumentarphotographie im Wandel des
20. Jahrhunderts*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2009.

PENXTEN S., *La Biennale de venise: une foire aux scandales*, in “Culture”, La libre
Belgique, 1990.

Photographs of Hilla and Bernhard Becher, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Center,
1978), a cura di M. Danoff, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Minnesota, 1978.

Photography featured in MoMA summer exhibition, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No. 691, Agosto, 1970,
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326691.pdf?_ga=2.52788576.956518579.1693923403-1373823031.1677073217.

Photography until now, cat. (New York, Museum of Modern Art, 18 febbraio – 29 maggio 1990) a cura di J. Szarkowski, New York, The Museum of Modern Art, 1989.

POLITI G., *Dialogo dei massimi sistemi*, in “Flash Art Italia”, 157, estate 1990.

PORTINARI S., STRINGA N. (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca’ Foscari, 2019.

PREITE M., MACIOCCO G., *Da miniera a museo. Il recupero dei siti minerari in Europa*, Firenze, Alinea, 2000.

Projects: Bernhard and Hilla Becher, The Museum of Modern Art, comunicato stampa No. 103, 12 dicembre 1975,
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332903.pdf?_ga=2.53356896.956518579.1693923403-1373823031.1677073217.

Raines A. B., *Wandel durch (Industrie) Kultur* [Change through (industrial) culture]: conservation and renewal in the Ruhrgebiet, *Planning Perspectives*, 26:2, 183-207,
<https://doi.org/10.1080/02665433.2011.550443>.

RUSKIN J., *Le pietre di Venezia*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1987 (1853).

SANTAGATA G., *La Nuova Oggettività di Albert Renger-Patzsch*, in “Maestri della fotografia”,
<https://fotografiaartistica.it/albert-renger-patzsch/>.

SIMONDS F. H., *Histoire de l'Europe d'après guerre: De Versailles au lendemain de Locarno*, Parigi, Payot, 1929.

SK-STIFTUNG KULTUR. PHOTOGRAPHISCHE SAMMLUNG, *Bernd und Hilla Becher. Zeche Hannibal*. Munich: Schirmer/Mosel, ed. 2000.

SOLNIT R., *Storia del camminare*, Milano, Mondadori, 2002.

SONTAG S., *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004.

STIMSON B., *The Pivot of the World: Photography and its Nation*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

—, *The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*, in "Tate Papers", no.1, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>.

“Storia della Biennale Arte”, La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>.

STRESEMANN G., *La Germania nella tormenta*, Milano, Treves, 1933.

SZARKOWSKI J., *The photographer's eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

—, *Looking at photographs: 100 pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1973.

TÄGIL S., *Regions in Central Europe, the legacy of history*, Londra, Hurst & Company, 1999.

TALBOT W. H. F., *The pencil of nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londra 1844, https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf.

The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today, comunicato stampa (New York, Museum of Modern Art, 1 agosto – 1 Novembre 2010) a cura di Roxana Marcoci, MoMA, 2010, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387224.pdf?_ga=2.56043755.1706350867.1694277532-1373823031.1677073217.

The Photographer's Eye (MoMA, 27 maggio – 23 agosto 1964), <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2567>.

THORNTON G., *How Display Selection May Distort Artistic Intent*, New York Times, 13 febbraio 1977, <https://www.nytimes.com/1977/02/13/archives/photography-view-photography-view-on-display-selection.html>.

TOYNBEE A. J., *Survey of International Affairs 1920-1923*, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1925.

Un'altra obiettività, cat. (Parigi, Centre national des Arts plastiques, 14 marzo – 30 aprile 1989; Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 24 giugno – 31 agosto 1989) a cura di J-F. Chevrier e J. Lingwood, Milano, Idea Books, 1989.

VON HARTZ J., *August Sander*, New York, Aperture, 1977.

WEAVER T., BECHER H., *Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver*, Architectural Association School of Architecture, AA Files, 2013, No. 66, 2013.

ZEVI B., *Saper vedere l'architettura (1948)*, Torino, Einaudi, 2009.

ZIEGLER U. E., *The Bechers' Industrial Lexicon*, in "Art in America", no. 6, giugno 2002.

ZULIANI S., *Harald Szeemann, l'irrealizzabile*, in "Antinomie", 2022,
<https://antinomie.it/index.php/2022/01/04/harald-szeemann-lirrealizzabile/>.