

Ruth Hallensleben
Solo quello che c'era

My admiration for the photography of Ruth Hallensleben has allowed me to approach the many implications of the New Objectivity.

Phil Rolla

Ruth Hallensleben
Solo quello che c'era

Ruth Hallensleben. Solo quello che c'era.

Rolla.info, Bruzella, Switzerland

16 aprile – 28 agosto 2011

Mostra e catalogo realizzati da/
Exhibition and catalogue supported by
Fondazione Rolla

Redazione/Editing
Elide Brunati
Giancarlo Norese

Testi/Texts
Christian Marazzi

Fotografie/Photographs
Elide Brunati

Traduzioni/Translations
Kyle Elizabeth Johnson

Progetto grafico/
Graphic design
Officine Digitali sagl

Stampa/Printing
Novecentografico srl

Ringraziamenti:
Valentina Bucco
Umberto Cavenago

© Fondazione Rolla
www.rolla.info

Ruth Hallensleben non sempre titolava e datava le sue fotografie.
I titoli riportati sono tratti dai documenti che accompagnano le opere.

Ruth Hallensleben did not always date and title his photographs.
The titles listed are taken from the documents of the works.

Questo catalogo è stato realizzato in occasione della mostra *Ruth Hallensleben. Solo quello che c'era*, dedicata alla fotografa tedesca (1889 -1977).

L'ex scuola d'infanzia di Bruzella è stata convertita in uno spazio espositivo che ospita mostre fotografiche sostenute dalla Fondazione Rolla. Le immagini appartengono alla collezione privata di Rosella e Philip Rolla, che in questo modo desiderano condividere con il pubblico il proprio interesse e la propria passione per l'arte fotografica.

Il lavoro di Ruth Hallensleben non è solo una visione poetica o una prova tecnica ma una testimonianza del periodo storico in cui vive, la Germania del XX secolo. Poco spazio è lasciato all'individualismo in nome di una visione più globale. Ogni oggetto che fotografa, spesso su commissione, è rappresentato in relazione a un determinato spazio, non è mai solo un semplice still life. Le atmosfere di un luogo, di un tempo, di una società rivivono nelle immagini di Ruth Hallensleben.



Fotografia tratta dal catalogo:
Ruth Hallensleben, Industriephographie,
Von der Heydt Museum, 1983.

Solo quello che c'era di Christian Marazzi

L'opera fotografica di Ruth Hallensleben attraversa gran parte del Novecento, testimonia la sintesi tra "l'eleganza, la scienza e la violenza" del "tempo degli assassini" anticipato da Arthur Rimbaud a conclusione di uno dei primi brani delle sue *Illuminations*. Quel secolo, il nostro, che troverà la cifra della sua essenza nell'evento inaugurale della Grande guerra, la catastrofe che rifondò la coscienza moderna con le sue battaglie materiali, la massificazione e la meccanizzazione del massacro, e che peserà, senza tregua, sull'immaginario collettivo per lunghi decenni a seguire. Lo stesso secolo dello sviluppo e dell'emancipazione, come altrettanto è stato definito il Novecento, quindi un tempo scisso, come un ossimoro, tra dinamica razionalizzata e irragionevolezza politica, tecnica sofisticata e delirio politico, "agire razionale rispetto allo scopo" e distruzione del fine stesso. Di fronte al vizio capitale del Novecento, e di quello tedesco in particolare, quell'intreccio di razionalità e di irresponsabilità, di smisuratezza disumana e limitatezza tutta umana degli strumenti di giudizio, Ruth Hallensleben opera una scelta. Tra la potenza troppo spesso ingovernabile dell'oggetto prodotto e l'impotenza del soggetto produttore, lei sceglie di fissare l'immagine delle "parti della macchina", delle componenti parziali della macchina totale. Alle "fabbriche della morte" lei preferisce le "fabbriche delle merci", all'irresponsabilità dell'uomo novecentesco lei contrappone l'homo faber, il lavoro umano oggettivato, il lavoro che si nasconde dietro il tutto, dietro l'Industria, la Guerra, l'Arte, il Sacro, il Pensiero, la Politica. Fotografare "solo quello che c'era", solo quella invarianza umana che va oltre la storia, oltre il Novecento e le sue tragedie, quel deposito soggettivo che si nasconde nell'oggetto oggettivato.

Carbone e acciaio, gli elementi della fisica meccanica, vero paradigma della storia del secolo scorso, materia della meccanizzazione industriale e della lotta per la conquista territoriale: ecco il "materiale" che emerge, nelle sue molteplici forme, nel lavoro della Hallensleben. Dopo la conquista, nel 1870, dell'Alsazia e soprattutto della Lorena, ricca di giacimenti di ferro, il processo di industrializzazione si accelera a tal punto che nel giro di pochi decenni la Germania supera la potenza industriale britannica in tutti i principali settori, da quello siderurgico a quello chimico e a quello elettronico. La produzione di acciaio e ghisa, che beneficia della disponibilità quasi infinita di carbone nella regione della Ruhr, avviene nei nuovi impianti siderurgici che si avvalgono delle tecnologie più avanzate, come il procedimento Siemens-Martin

o *open-hearth*. Nell'industria chimica, la stessa Germania conquista rapidamente il primato mondiale nella produzione di colori sintetici, di fertilizzanti e nella farmaceutica. Ma è soprattutto nell'industria elettrica, con le sue turbine e le sue eliche, che lo sviluppo è immenso: già nei primi decenni del Novecento un terzo dei prodotti elettrici al mondo proviene dalla Germania. Il sistema bancario tedesco, caratterizzato dalla presenza della banca mista in cui non ci sono limitazioni all'impiego dei depositi, sostiene lo sviluppo industriale nella forma della grande impresa. La tendenza dell'industria tedesca è quella delle concentrazioni, dei cartelli, che stipulano unioni contrattuali per ridurre la concorrenza. Tenendo alti i prezzi interni, le imprese tedesche possono abbassare i prezzi dei prodotti esportati, fino a giungere al cosiddetto *dumping*, la vendita sottocosto, una vera anticipazione dei tempi più recenti, ma anche una delle cause della stessa crisi economica tedesca e della guerra intra-europea.

La Ruhr, vero laboratorio della Hallensleben, riassume in sé tutti i tratti del secolo tedesco e europeo, se è vero che nel 1950 la costruzione dell'Europa prende avvio a partire dal binomio carbone-acciaio, oggetto dell'accordo commerciale tra Germania e Francia per rendere una nuova guerra "non solo impensabile, ma materialmente impossibile". Ma la stessa Ruhr dell'industria pesante e delle fonti energetiche non rinnovabili, che tanto caratterizza il Novecento, anticipa paradossalmente anche il terzo millennio, con la conversione recente della metropoli industriale in territorio della cultura ecologica, con la transizione dal lavoro manuale al lavoro cognitivo, dalla materialità della crescita alla sua immaterialità.

A metà dell'800 la Ruhr, dopo esser stata un avvallamento paludoso con pochi abitanti, si afferma definitivamente come uno dei poli produttivi più avanzati d'Europa. Nel giro di poco più di un secolo il territorio subisce una trasformazione imponente: su una superficie di 4432 kmq, gli abitanti passano da 300 mila (1820) a 5,7 milioni (1965); le 142 miniere esistenti arrivano ad estrarre fino a 124 milioni di tonnellate di carbone (1956); sorgono 31 porti industriali fluviali; la rete della grande viabilità, fatta di autostrade e tangenziali, raggiunge la lunghezza di 1400 km. All'apice della crescita industriale, tutto è funzionale alla produzione. Come scriverà Heinrich Böll, nella Ruhr non ci sono "né città, né campagne, bensì giganteschi villaggi di ventimila, sessantamila, duecentomila abitanti che si connettono tra di loro". Una metropoli industriale, abitata dall'homo faber interconnesso, quel soggetto produttivo con i suoi strumenti di lavoro che la Hallensleben fotografa con sistematica determinazione. Quella donna e quell'uomo della produzione

che evocano la nuda vita al lavoro, la sua compenetrazione con l'oggetto prodotto, un simulacro pieno di materia, di fatica, di sofferenza, ma anche di orgoglio e di cultura. Guardando una turbina o un'elica prodotta negli anni Venti non si può non vedere la conoscenza cristallizzata nelle macchine post-industriali di oggi, quella scienza, quel sapere che sono alla base dell'automazione e della digitalizzazione del mondo produttivo odierno. Tempo di lavoro depositato nel territorio, nella cultura viva della metropoli postmoderna.

Negli anni Cinquanta, Ruth Hallensleben fotografa oggetti di consumo domestici, lampade, tavoli, carta da parati. La materia comincia a perdere peso, la produzione inizia la sua conversione in consumo di beni sempre meno durevoli. Il lavoro umano conosce le sue prime metamorfosi e l'economia si avvia a plasmare la società della simulazione e del simulacro, del segno senza significato, dello spettacolo senza agente sociale. Di una crescita in cui il soggetto produttivo diventa, suo malgrado, fattore produttivo, entità sacrificale dell'economia finanziarizzata contemporanea. Una crescita capace comunque di innovarsi, di riqualificarsi, come la stessa Ruhr, che oggi è attraversata da parchi, aree di svago, riserve naturali, attività sociali, culturali e ricreative. Dal 1989, anno in cui alcuni comuni si consorziano per dar vita ad una spettacolare operazione di risanamento e rinnovo del territorio per emanciparsi da un passato di carbone, acciaio e cemento, nella Ruhr "il cielo è tornato azzurro e l'ambiente è più verde". Dal parco paesaggistico di Duisburg Nord al Gasometro di Oberhausen, simbolo dell'archeologia industriale, dal piano paesaggistico dell'Emscher al quartiere residenziale di Gelsenkirchen realizzato sulle aree degli ex stabilimenti Küppersbusch, la crescita, lo "sviluppo sostenibile" è oggi ancora un prodotto dell'0.

In questa testimonianza della transizione da un modello di società e di vita al mondo presente si inverte il lavoro di Ruth Hallensleben.

Christian Marazzi, economista, è professore e responsabile della ricerca sociale alla Scuola Universitaria della Svizzera Italiana. Ha insegnato alla State University di New York, alle università di Losanna e Ginevra, ed è autore di numerose pubblicazioni sulle trasformazioni del capitalismo contemporaneo.

Ruth Hallensleben

Ruth Hallensleben nasce il 1 giugno 1898 a Colonia, secondogenita del mercante Anton Hallensleben. Al termine degli studi lavora come maestra d'asilo a Kassel fino a quando, per motivi di salute, decide di cambiare lavoro. Tra il 1931 e il 1934 trova impiego come praticante, a Colonia, presso la famosa fotografa ritrattista e paesaggista Elsbeth Gropp¹. Il 4 dicembre 1934, seppur priva di mezzi economici, apre un atelier nel primo grattacielo costruito a Colonia. Il suo primo lavoro è rappresentato da fotografie industriali commissionate dalla Vereinigten Stahlwerke AG². Ruth Hallensleben si dimostra predestinata, dopo la sua formazione di ritrattista, a ricoprire il ruolo di fotografa industriale.

Tra il 1935 e il 1936 le si presenta il primo lavoro di rilievo, anche in termini finanziari. Si tratta della commissione di un portfolio di foto illustrazione per il libro *Offenbarung in deutscher Landschaft* dello scrittore svizzero Jakob Schaffner. Per la realizzazione di questo lavoro Ruth Hallensleben viaggia attraverso tutta la Germania.

Nel 1936 è stipulato il primo contratto di lavoro per la società Bergische Achsenfabrik Wiehl³; questa esperienza si rivela determinante per il suo futuro lavoro incentrato sulla fotografia industriale, che diverrà anche l'indirizzo dell'atelier. Giunge anche la nomina a membro della Società dei Fotografi Tedeschi che, conferitole praticamente all'inizio della carriera, è da considerarsi un riconoscimento importante.

Nel 1937 inizia ad ottenere richieste di lavoro anche dall'est della Germania. Ruth Hallensleben è aiutata da tre dipendenti e dalla sua lavorante di sempre, Hilde Pass, che diviene il suo braccio destro. Insieme compiono un gesto divertente e provocatorio: scattano delle fotografie da un ponte dove è appesa una targa che ammonisce "Questo ponte deve essere usato solo da un uomo"⁴.

Le immagini degli anni '30 e '40 lasciano intravedere come le donne, sulla scia dei preparativi per la guerra, rafforzino l'occupazione dei posti di lavoro che all'inizio degli anni '30 apparivano occupati esclusivamente da uomini. In queste foto si cristallizza un'immagine della donna che si guadagna da sola la propria sopravvivenza e ricopre ruoli di responsabilità⁵.

Nel 1938 la tipografia Hoppenstedt di Darmstadt, specializzata in monografie industriali, incarica Ruth Hallensleben di realizzare delle fotografie. Questa tipografia insieme alla società Vereinigten Stahlwerke diverranno i suoi committenti principali. Ruth Hallensleben fotografa diversi settori dell'industria e si afferma come esperta conoscitrice di queste tematiche.

Dal 1939 le vengono commissionati lavori documentaristici

sulle attività belliche. Lavora tre mesi nella Prussia orientale (documentazione della costruzione di un ponte presso Thorn in inverno con temperature fino a - 36 gradi). Ulteriori stazionamenti, anche in condizioni molto difficili in regime di guerra, avvengono in Polonia, Belgio, Francia e Austria.

Nel 1943 trasferisce il suo atelier dal grattacielo di Colonia a Wiehl, grazie all'aiuto della società Bergische Achsenfabrik. Due settimane dopo il trasloco il grattacielo di Colonia viene distrutto durante un bombardamento.

Nel 1945, per paura che gli alleati confiscino la sua attrezzatura fotografica e l'archivio, seppelisce in tre casse tutto il materiale nel bosco di Wiehl. Dopo tre anni Ruth Hallensleben recupera due delle tre casse sotterrate mantenutesi intatte e può così ricominciare la sua attività di fotografa. Dopo diverse interruzioni di lavoro dovute all'instabilità della vita nel dopoguerra riprende i contatti con i vecchi clienti.

Durante un dibattito nel corso dell'esposizione annuale del 1949 della Società dei Fotografi Tedeschi, è l'unica ad essere menzionata nel settimanale *Welt* tra i 45 fotografi professionisti partecipanti: viene citata per aver raggiunto "il massimo livello tecnico nella fotografia, come ben si vede nelle sue immagini".

Nel 1956 lavora per la Miniera Bonifacius ad Essen. Oltre alla fotografia industriale, negli anni '50 prende piede anche la fotografia del sottosuolo, nelle miniere.

Nel 1957 la sua prima mostra personale ad Amburgo.

Nel 1958 realizza un film a colori per la Wasserwerke Gelsenkirchen intitolato *Dalla sorgente al consumatore*.

Dopo diciassette anni di permanenza a Wiehl il 4 dicembre 1961 si trasferisce a Wuppertal - Elberfeld. Essendo il nuovo atelier in una posizione più centrale anche il lavoro ne trae vantaggio. Nell'ultimo decennio della sua carriera lavora anche per Deutschen Kunstverlag Monaco/Berlino e produce illustrazioni fotografiche per libri sulla zona del Niederrhein e Colonia e nel 1972 per un libro illustrativo su Düsseldorf⁶.

Nel 1963 partecipa all'esposizione *Arti Appllicate in Europa dopo il 1945* presso il museo Kunst und Gewerbe ad Amburgo.

Nel 1970 partecipa all'esposizione *Fotografe. Esempi di lavoro da fotografe in Germania dopo il 1925* presso il museo Folkwang ad Essen.

Nel 1971 diventa membro della Società Tedesca per la Fotografia a Colonia e due anni dopo, a 75 anni, sentendosi vicina alla fine della propria vita, chiude l'atelier.

Nel 1976 consegna il suo archivio fotografico, costituito da 250 ingrandimenti e 1200 negativi relativi, ai comuni di Wiehl, Nèmbrecht e Reichshof.

Il 18 aprile 1977 muore a Colonia ed è sepolta al cimitero Melaten.

Nel 1978 la sua prima importante retrospettiva presso la galleria Gundlach ad Amburgo. Questa mostra viene ripetuta nel 1979 a Colonia presso la Società Tedesca per la Fotografia. Nel 1983 la mostra *Ruth Hallensleben. Fotografia industriale* presso il museo Vin der Heydt di Wuppertal⁷.

Negli anni '20 e '30 le immagini di Ruth Hallensleben non restituiscono una pura riproduzione di gente che lavora o di impianti industriali, ma incarnano anche l'espressione del discorso artistico del tempo nel quale vengono create. In questi anni la fotografia si basa sulla richiesta allo stesso tempo di oggettività e sulla necessità di mostrare ciò che è invisibile all'occhio umano, come avviene nelle fotografie di Lazlo Moholy-Nagy⁸ che sperimenta una rappresentazione di ciò che è fuori dalle percezioni sensoriali umane.

È questa l'evoluzione della fotografia definita "moderna" da Herbert Molderings nel suo libro *La nascita della fotografia moderna*.

Bertolt Brecht nel 1931 si chiede cosa comunichino le immagini di impianti industriali, notando che la loro riproduzione spesso sembra più reale della realtà stessa. Da una fotografia dell'impianto della Krupp o della AEG non si capisce quasi se questo appartenga all'una o all'altra società, perché in sé poco rappresentativa dell'azienda. Dalle immagini non traspare il rapporto con l'uomo. Il fotografo con il suo lavoro ricostruisce, riposiziona qualcosa, aggiunge un di più artistico, restituendo una realtà non puramente funzionale. Ciò testimonia che il lavoro artistico supera la semplice riproduzione.

Dalla seconda metà degli anni '30 e negli anni '40 il discorso cambia radicalmente.

Albert Renger-Patzsch⁹ sostiene che la fotografia dà la possibilità di mostrare il mondo in modo oggettivo - obiettivo. Entriamo nell'epoca della sobria estetica della Nuova Oggettività¹⁰, abbracciata anche da Ruth Hallensleben, che in questo periodo abbandona il lavoro artistico che ha caratterizzato gli anni precedenti. Lo si vede nelle immagini rappresentati i capannoni senza persone, solo macchinari e contenitori abitano lo spazio.

Attraverso una lunga esposizione a luce uniforme, le fotografie ottengono una profondità di campo che mette a fuoco gli oggetti con grande precisione. Tramite la focalizzazione e la quasi totalità dell'immagine occupata dagli oggetti, questi raggiungono un effetto monumentale per lo spettatore profano: le vere funzionalità degli oggetti rimangono nascoste. Allo stesso tempo le immagini mostrano il confronto tra le differenti forme: da vasche quadrate, a cisterne lunghe e tubolari, a cilindri e contenitori arrotondati che suscitano un

particolare interesse creato dai diversi punti di vista interni alla fotografia.

Albert Renger-Patzsch sostiene che solo la fotografia è in grado di restituire la magia dei materiali ed è l'unico modo corretto di rappresentare il mondo tecnico-industriale.

Influenzata da lui, Ruth Hallensleben ne riprende la purezza quasi clinica, la nitidezza del dettaglio e la concentrazione sulla forma degli oggetti rappresentati. Lo stesso Renger-Patzsch, che conosce il suo lavoro, afferma di vedere racchiuso il segreto della buona fotografia nel realismo delle immagini industriali della fotografa. Renger-Patzsch mostra nei suoi *still life* le forme di oggetti di largo consumo o i diversi materiali in cui sono realizzati, accostati all'interno della stessa immagine. Ruth Hallensleben, diversamente, nelle sue fotografie rappresenta varie forme di oggetti con funzionalità simili o uguali che possono essere paragonate solo osservando più lavori insieme. In questo Ruth Hallensleben si avvicina al confronto di immagini tipico anche di fotografi che successivamente saranno influenzati dalla Nuova Oggettività come Bernd e Hilla Becher¹¹. La coppia di fotografi mostra principalmente costruzioni industriali e si esprime anche attraverso la fotografia oggettivistica della Nuova Oggettività. Nel modo di accostare ed esporre immagini rappresentati diverse costruzioni caratterizzate da una medesima funzionalità, l'osservatore è stimolato a coglierne le similitudini e le diversità. La particolare funzionalità dell'edificio viene messa in secondo piano. Bernd e Hilla Becher evitano nella loro concezione fotografica industriale l'uso degli effetti della luce. Nelle loro immagini il cielo è sempre nuvoloso e prevale un unico fascio di luce, che si riflette su tutte le parti degli edifici in maniera possibilmente obiettiva e con massa uniforme. Ruth Hallensleben, invece, si concentra con precisione sull'uso degli effetti della luce quale mezzo creativo al fine di mettere in risalto determinati stati d'animo o certe caratteristiche particolari degli oggetti fotografati.

Lo studio della luce è fondamentale nel lavoro di Ruth Hallensleben. Dai raggi di luce la fabbrica, solitamente triste, riceve una staticità aurea. Laddove è possibile, Ruth Hallensleben utilizza la luce presente nel luogo. Nonostante l'ampia disponibilità di lampade, e quindi le diverse possibilità di illuminazione, non si riscontrano nelle sue immagini effetti di luce artificiali.

Dietro la sua citazione "Ho fotografato solo quello che c'era"¹² si nasconde un "programmi" ben definito che cerca la via più breve per perseguire gli obiettivi. Tuttavia non si può mai parlare di una disciplina derivata da calcoli a freddo.

Dagli anni '50 Ruth Hallensleben spesso mostra nelle sue fotografie non le macchine e le costruzioni finite ma la loro

fabbricazione, rimandando in maniera esplicita alla necessità dell'intervento umano nel processo di produzione. Sviluppa così un nuovo linguaggio dell'immagine, che da una parte mette in luce l'oggettività del soggetto e dall'altro gioca con motivi teatrali e con fenomeni ottici che stimolino l'attenzione di chi guarda.

Le sue fotografie non solo fanno parte della trasfigurazione ideologica del nazional-socialismo, ma anche della formazione della nuova coscienza in se stessi creatasi durante il periodo del miracolo economico nel dopoguerra (anni '50 e '60). La fotografia risveglia nello spettatore l'impressione del mutamento e le sue foto diventano uno sfondo per considerazioni socio-economiche. Le immagini di Ruth Hallensleben si pongono al servizio dell'industria pubblicitaria e documentano lo sfondo ideologico economico ed estetico della produzione industriale di quel periodo, ma allo stesso tempo rappresentano frammenti di valori. Chi è in grado di paragonare le sue immagini con quelle del vocabolario visivo dello spirito del tempo comprende il perché le fotografie di Ruth Hallensleben sopravviveranno nel tempo.

¹ Quando Ruth Hallensleben vive per la prima volta l'atmosfera di uno studio fotografico afferma "da qui non mi muovo più!" in: Kah Jagals, *Ruth Hallensleben, Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*, Das Foto-Taschenbuch², Dirck Nishen Verlag in Kreuzberg, 1985, p. 34.

² La Vereinigte Stahlwerke AG (VST o Vestag) è stato un conglomerato industriale tedesco di produzione di carbone, ferro e acciaio fondato nel 1926.

³ Azienda operante a livello mondiale fondata nel 1898 che fornisce sistemi di sospensione per rimorchi e veicoli industriali.

⁴ Testo originale: "Diese Brücke darf nur von einem Mann betreten werden". Una fotografia testimonia l'episodio accaduto nel 1953 come riportato sul catalogo *Ruth Hallensleben, Industriephotographie*, Von der Heydt Museum, 1983.

⁵ Una delle poche pubblicazioni su Ruth Hallensleben è dedicata al lavoro femminile: Ruth Hallensleben, *Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*.

⁶ Hartwig Beseler, Niederrhein, Deutscher Kunstverlag.

⁷ In occasione della mostra è pubblicato il catalogo: *Ruth Hallensleben, Industriephotographie*, Von der Heydt Museum, 1983.

⁸ 1895 -1946, pittore e fotografo ungherese esponente del Bauhaus.

⁹ 1897-1966, fotografo tedesco esponente della Nuova Oggettività.

¹⁰ Movimento artistico sorto in Germania agli inizi del 1920 in opposizione all'Espressionismo. Il movimento trova la sua fine nel 1933 con la caduta della Repubblica di Weimar e l'ascesa dei nazisti al potere.

¹¹ Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934) sono due fotografi tedeschi conosciuti internazionalmente quali autori di fotografie bianco e nero di strutture di archeologia industriale e altri tipi di architettura sempre strutturata in modo tipologico.

¹² Kah Jagals, *Ruth Hallensleben, Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*, pag 35.









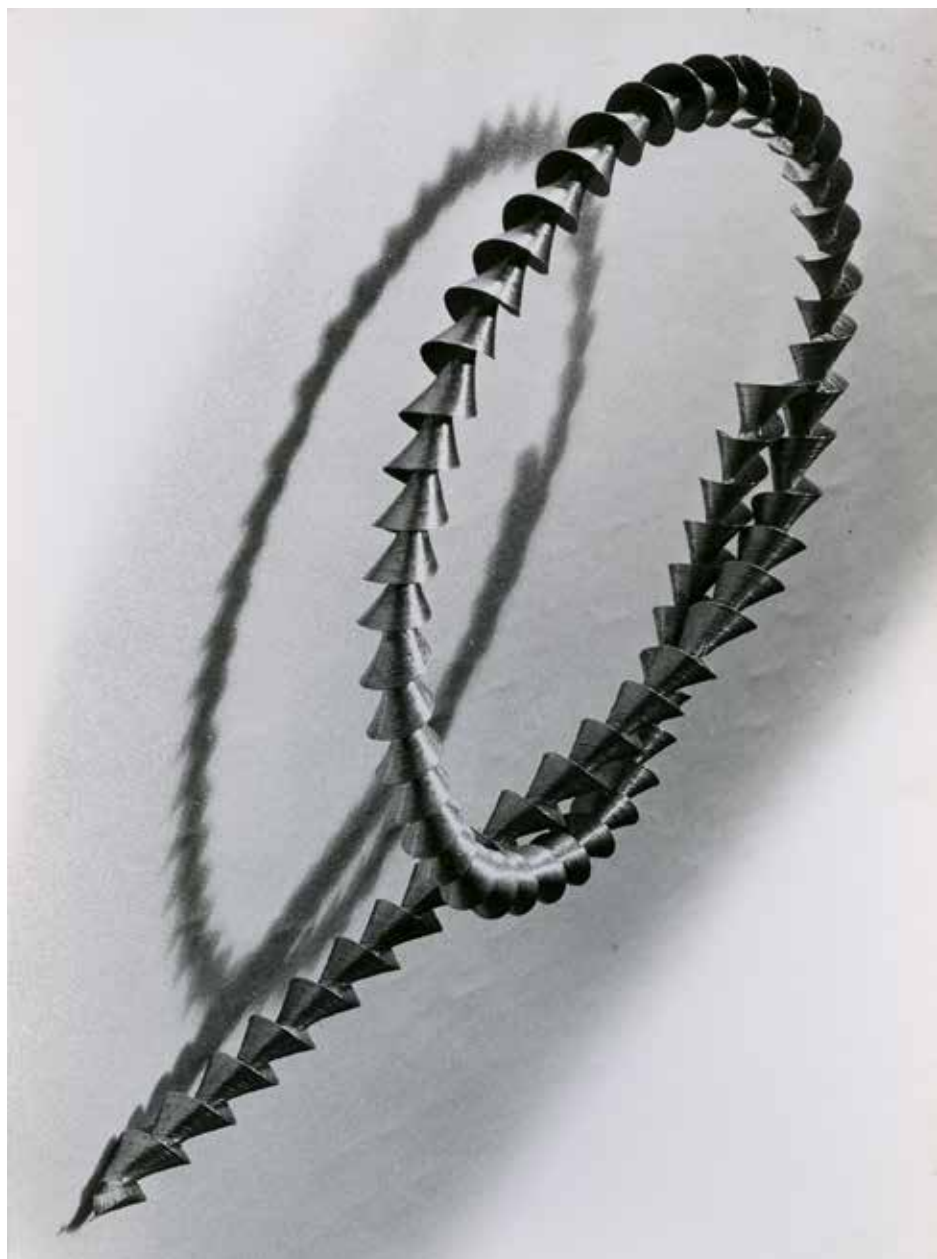




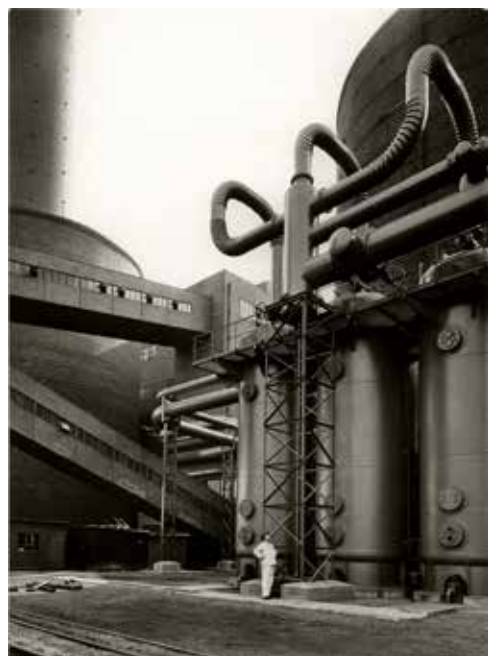


































This catalogue was realized in the occasion of the exhibition *Ruth Hallensleben. Solo quello che c'era* dedicated to the German photographer (1889 -1977).

The ex-kindergarden in Bruzella has been converted into an exhibition space for photographic exhibitions promoted by the Rolla Foundation. The photographs are from the private collection of Rosella and Philip Rolla who have decided to share their interest and passion for the photographic medium.

The work of Ruth Hallensleben is not only a poetic vision or a technical feat but a testimonial to the historical period in which she lived, 20th Century Germany. Little space is left to individualism in favor of a global vision. Each object she photographs, even when under commission, is represented in relation to a determined space, it is never a simple still life. The atmosphere of a place, a time, of a society, live in the images of Ruth Hallensleben.

Solo quello che c'era

by Christian Marazzi

The photographic work of Ruth Hallensleben spans most of the Twentieth Century, and testifies to the synthesis between “elegance, science and violence” from the “time of the assassins”, as was foreseen by Arthur Rimbaud at the conclusion of one of his first passages in *Illuminations*. It was a century which would find its essence in its inaugural event – World War I – the catastrophe which reshaped modern consciousness with its material battles and the massification and mechanisation of massacre, and which would weigh unceasingly upon the collective imagination for many decades to come. The Twentieth Century has been defined as one of both development and emancipation; a divided time, like an oxymoron, between rationalised dynamics and irrational politics, sophisticated skills and political delirium. It was a time “to act rationally with respect to the objective” and yet to destroy the goal itself. Faced with the fundamental defect of the Twentieth Century, and of Germany in particular, an interweaving of rationality and irresponsibility, massive inhumanity and uniquely human narrowness in standards of judgement, Ruth Hallensleben took a stand. Between the all too often ungovernable force of the manufactured object and the impotence of the producer as an individual, she chose to fix images of “parts of the machine”, of partial components instead of the machine as a whole. She preferred the “factories of production” over “the factories of death.” She responded to the irresponsibility of Twentieth Century man with the image of homo faber (man the maker), human labour objectified, the work concealed behind everything – industry, war, art, that which is considered holy, thought and politics. She preferred to photograph “only what was there”, only the human invariance which goes beyond history, beyond the Twentieth Century and its tragedies, the subjective repository that resides hidden within the object which has been objectified.

Coal and steel, the elements of mechanical physics, the true paradigm of the history of the 1900's, the material of industrial mechanisation and of the struggle for territorial conquest: this is the “material” which emerges, in its multiple forms, in the work of Hallensleben. In 1870, after the seizure of the Alsace and especially the Lorraine regions, both rich in iron deposits, the process of industrialisation increased so much that within just a few decades Germany exceeded Great Britain's industrial power in all of its main sectors, including steel, chemicals and electronics. The production of steel and cast iron, benefiting from the practically infinite coal

reserves in the Ruhr region, took place in new metallurgical plants which made use of the most advanced technologies such as the Siemens-Martin or open-hearth process. In the chemical industry, Germany rapidly acquired worldwide supremacy in the production of synthetic dyes, fertilisers and pharmaceuticals. But it was mainly in the electrical industry, with its turbines and propellers, that expansion was immense: within the first two decades of the century, one third of all electrical products in the world originated in Germany. The German banking system, characterised by diversified banks in which there were no restrictions on the use of deposits, sustained industrial growth in the form of large enterprises. The tendency of German industry was towards centralisation, or cartels, which stipulated union contracts in order to reduce competition. Keeping internal prices high, German companies could lower prices on export products, even to the point of so-called dumping, or selling below cost, a true anticipation of more recent times, but also one of the causes of the crisis in the German economy and of the European war.

The Ruhr, Hallensleben's true laboratory, embodies all of the traits of the German and European century, if it is true that in 1950 construction of Europe was launched with the combination of coal and steel, covered by a trade agreement between Germany and France which would render another war "not only unthinkable, but materially impossible". However, the Ruhr of heavy industry and non-renewable energy sources that so characterised the Twentieth Century also anticipated, paradoxically, the third millennium, with its recent conversion from an industrial metropolis into an ecologically aware territory, and with the transition from manual labour to cognitive work, from the material nature of growth to that of the non-material.

By the middle of the 1800's the Ruhr, previously a swampy bottomland with few inhabitants, affirmed itself as one of the most advanced productive centres in Europe. In just over a hundred years, the territory underwent an impressive transformation: on a landmass of 4,432 square kilometres, the inhabitants grew from 300,000 in 1820 to 5.7 million in 1965; the 142 existing mines extracted up to 124 million tonnes of coal (1956); 31 industrial river ports were built; the network of major roads, composed of motorways and ring roads, was extended to 1,400 kilometres. At the height of industrial growth everything else was of secondary importance to production. Heinrich Boll wrote, in the Ruhr there are "no cities, no countryside, but rather giant villages of twenty thousand, sixty thousand or two hundred thousand inhabitants who are interconnected". It was an industrial metropolis, inhabited by interlinked "*men as ma-*

kers”, productive individuals with their tools whom Hallensleben photographed with a systematic determination – the women and men of production who evoked the unadorned life of work, its interpenetration with the object produced, a simulacrum brimming with matter, effort and suffering, but also with pride and culture. Looking at a turbine or propeller produced in the 1920’s, one cannot help but see the crystallised knowledge in the post-industrial machines of today, the science and the know-how which are the basis of the automation and digitalisation of the productive world of the present, the tempo of work invested in the territory, and the living culture of the post-modern metropolis.

In the 1950’s, Ruth Hallensleben photographed objects of common domestic use such as lamps, tables or wallpaper. Material things started to become lighter and production began a process of conversion towards goods for consumption with a shorter and shorter lifespan. Human labour underwent the first of many metamorphoses, and the economy began to mould a society of simulacrum, of signs without meaning, of entertainment without a social component. It was growth in which the productive individual became, in spite of himself, a productive factor, a sacrificial entity in a purely financialised contemporary economy. Nevertheless, this expansion was capable of innovation, of upgrading, like the Ruhr itself, today an area full of parks, amusement areas, natural reserves, and social, cultural and recreational activities. Since 1989, the year in which several towns formed a consortium to launch an impressive reclamation and renewal project in the territory which was aimed at emancipation from their coal, steel and cement past, “the sky has turned blue again and the environment is greener” in the Ruhr. From the landscaped park in North Duisburg to the Oberhausen gasometer, a symbol of industrial archaeology, from the landscaping plan in Emscher to the Gelsenkirchen residential quarter built in the area that formerly housed the K pperbusch plant, growth and “sustainable development” are once again a product of *homo faber*.

It is within the context of this transition from one model of society to present day life that Ruth Hallensleben’s work becomes real.

Christian Marazzi is an economist, a professor and the director of social research at the Swiss University of the Italian Canton. He has taught at New York State University, at universities in Lausanne and Geneva, and is the author of numerous publications on the transformations in contemporary capitalism.

Ruth Hallensleben

Ruth Hallensleben, born on June, 1898 in Cologne, was the second-born child of merchant Anton Hallensleben. Upon finishing her studies she worked as a kindergarten teacher in Kassel and afterwards, for reasons having to do with her health, she decided to change work. From 1931 to 1934 she became an apprentice of the well-known portrait and landscape photographer Elsbeth Gropp¹. On December 4, 1934, even though she was lacking capital, she opened a photographic studio in the first skyscraper built in Cologne. Her first work, commissioned by Vereinigten Stahlwerke AG², involved industrial photography. Ruth Hallensleben's destiny, after her training as a portrait photographer, was to become an industrial photographer.

Between 1935 and 1936 she received her first important work, also in financial terms. It was a commission to produce a portfolio of illustrative photographs for the book *Offenbarung in Deutscher Landschaft* by the Swiss author Jakob Schaffner. In order to carry out the project she travelled all over Germany.

In 1936 she signed her first contract for a project with Bergische Achsenfabrik Wiehl³; this experience would be decisive in determining her future career in industrial photography, and would also become the orientation of her studio. Moreover, she was nominated as a member of the German Photographers Society, which after just a few years of activity is to be considered an important acknowledgement.

In 1937 job offers began arriving from eastern Germany as well. Three employees helped Ruth Hallensleben in addition to her long time assistant Hilde Pass, who had worked with her from the beginning of her career, and who became an indispensable associate. Together, they carried out an amusing and provocative exploit: they took photographs from a bridge where a large sign was hung warning "This bridge may only be used by men"⁴.

Images from the 1930's and 1940's provide a glimpse of how women, as a consequence of war preparations, reinforced the workforce by holding occupations that at the beginning of the 1930's were held exclusively by men. These photographs crystallise the image of a woman as a person who earns her living independently and who holds positions of responsibility⁵. In 1938 the Darmstadt typographer Hoppenstedt, specialised in industrial monographs, engaged her to create a series of photographs. This typographer and Vereinigten Stahlwerke were her main clients. Ruth Hallensleben photographed various sectors of the industry becoming a specialist in the subject matter.

Starting in 1939 she was assigned several documentary

projects based on wartime activities. She worked for three months in Eastern Prussia (documenting the construction of a bridge near Thorn, in winter, in temperatures as low as -36 centigrade). Additional postings, also under extremely difficult wartime conditions, required her to travel to Poland, Belgium, France and Austria.

In 1943 she moved her studio from the skyscraper in Cologne to Wiehl, thanks to the help of Bergische Achsenfabrik. Two weeks after the move the Cologne building was destroyed in a bombing raid.

In 1945, fearing that the allies would confiscate her photographic equipment and her archives she placed everything in three crates and buried them in the Wiehl woods. Three years later two out of the three crates were still intact and she was able to start up her photography business again. Following several interruptions due to the instability of the post-war period, she was able to resume contact with her former clients.

In 1949, during a debate that took place at the annual exhibition of the Society of German Photographers she was the only photographer among the forty-five participating professionals who received mention in the weekly *Welt*: "she has attained the highest technical level possible in photography, as is clearly evidenced in her images".

In 1956 she worked for the mining concern Bonifacius in Essen. In addition to industrial photography, during the 1950's her work extended to include underground photography, inside of mines.

Her first personal exhibition was in 1957 in Hamburg.

In 1958 she made a colour film entitled *From the Source to the Consumer* for Wasserwerke Gelsenkirchen.

After 17 years in Wiehl she transferred to Wuppertal-Elberfeld on 4 December 1961. Owing to her new studio's central location her work increased significantly. In the last ten years of her career she also worked for Deutschen Kunstverlag Munich/Berlin, taking photographs for books on Niederrhein and Cologne and in 1972 for a book on Düsseldorf⁶.

In 1963 she took part in the exhibition *Applied Arts in Europe after 1945* held at the Kunst und Gewerbe Museum in Hamburg.

In 1970 she participated in the exhibition *Women Photographers. Examples of Work by Women Photographers in Germany after 1925* at the Folkwang Museum in Essen.

In 1971 she became a member of the German Society of Photography in Cologne, and two years later, at the age of 75, realising she was at the end of her life, she closed her photographic studio.

In 1976 she donated her photographic archive, including 250 prints and 1200 negatives, to the cities of Wiehl, Nèmbrecht and Reichshof.

She died on 18 April 1977, in Cologne, where she is buried in the Melaten cemetery.

In 1978 her first important retrospective was held at the Gundlach Gallery in Hamburg. This exhibition was presented again in 1979 in Cologne at the German Society of Photography.

In 1983 the exhibition *Ruth Hallensleben. Industrial Photographer* was presented at the Von der Heydt Museum in Wuppertal⁷.

In the 1920's and 1930's Ruth Hallensleben's images did not render a pure reproduction of working people or industrial plants, they were also an expression of the artistic dialogue of the period in which they were created. At the time, photography was based on two simultaneous demands, on the need for objectivity and on the need to show what was invisible to the human eye, as seen in the photographs of Lazlo Moholy-Nagy⁸ that experimented with a representation of what is beyond human sensorial perception. This was the evolution in photography that was defined as "modern" by Herbert Moldenings in his book *The Birth of Modern Photography*.

In 1931 Bertolt Brecht reflected upon what exactly was communicated in images of industrial plants, while mentioning that their reproduction often seemed more real than reality itself. When observing a photo of the Krupp plant or of AEG it is almost impossible to discern if it is from one company or the other, because by itself it is barely representative of the company. No relationship with man is discernable in the images. The photographer's work is in reconstructing or repositioning something; he then adds his own artistic values and renders a truth that is not purely functional. This confirms that artistic activity goes beyond simple reproduction.

However, from the mid-1930's through the 1940's the discussion changed radically.

Albert Renger-Patzsch⁹ sustained that photography provided the possibility of representing the world in an objective-impartial way. This was the beginning of the period of sober aesthetics or the New Objectivity¹⁰, embraced by Ruth Hallensleben, who in this period abandoned the artistic activity that had characterised the previous years. And this change was evident in her images of warehouses without people: machines and containers alone occupy the space.

Using a long exposure and uniform light, the photographs acquire a depth of field that places the objects into focus with great precision. Due to this sharp focus and the fact that the objects almost totally occupy the image space, the photographs take on a monumental aspect for the uninitiated viewer: the true function of the objects remains hidden. At the same time the images invite a comparison between different shapes:

from squared basins, to long, tubular cisterns, to rounded cylinders and containers that are particularly interesting depending on the angle from which they are photographed.

Albert Renger-Patzsch stated that photography alone is capable of restoring magic to materials and that it is the only proper way to represent the world of technology and industry.

Influenced by Renger-Patzsch, Ruth Hallensleben rendered a purity that was almost clinical in sharpness of detail and in the attentiveness to the form of the objects she represented. Renger-Patzsch, who was familiar with her work, said that the secret of good photography lay in the realism of industrial photographic images. In his still life photographs Renger-Patzsch represented the forms of commonly used objects or the different materials from which they were made in the same image. Conversely, in her photographs Ruth Hallensleben represented the various forms of objects with similar or the same function that can only be compared by observing several different photos at the same time. In this example Ruth Hallensleben's work can be compared with some of the representative images of other photographers who were subsequently influenced by the New Objectivity, such as Bernd and Hilla Becher¹¹. These two photographers mainly represented industrial buildings using the objectivist photography of the New Objectivity. The way in which they placed and exhibited images representing different buildings with similar functions stimulated the viewer to notice their similarities and differences. The specific use of the building was of secondary importance. The Bechers' conception of industrial photography excluded the use of lighting effects. In their images the sky is always cloudy and flat light prevails, reflecting evenly on all parts of the building as objectively and uniformly as possible. Conversely, Ruth Hallensleben concentrated specifically on the effects of lighting used creatively in order to emphasise specific feelings or certain characteristics of the objects that were photographed. The study of light was fundamental to Ruth Hallensleben's work. Enhanced by shafts of light, a dreary factory takes on a golden immobility. Wherever possible Ruth Hallensleben used natural light. Despite the ready availability of electric lamps, the effects of artificial lighting are not found in her images.

Concealed in her quote "I simply photographed what was there"¹² is a clear "I planned everything" that sought the fastest way to reach her objectives. Nonetheless, one could never say that her discipline derived from cold calculation.

Starting in the 1950's her photographs often included not only machines and completed structures, but also their actual construction, referring specifically to the need for human intervention in the production process. Thus, she developed a new language of the image that on one hand emphasised the

objectivity of the subject, while on the other hand she played with theatrical motifs and optical phenomena that stimulated the viewer's attention.

Her photographs are not only a part of the ideological transfiguration of National-Socialism, but are also a part of the formation of the new consciousness of self that was created during the period of the post-war economic miracle (1950-60). She aroused the viewer's impression of a change in progress and her photographs became a backdrop for socio-economic considerations. Ruth Hallensleben's images were important for the advertising industry and they documented the ideologic, economic and aesthetic circumstances of industrial production of the period, while at the same time they represented fragments of values. Those who are capable of comparing her images with others applying the visual vocabulary of the period's spirit will understand why Ruth Hallensleben's photographs will withstand the passage of time.

¹ Her comment after her first experience in a photographic studio was "I'll never leave this place." in: Kah Jagals, *Ruth Hallensleben, Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*, 1985, Das Foto-Taschenbuch², Dirck Nishen Verlag in Kreuzberg, p. 34.

² Vereinigte Stahlwerke AG (VST or Vestag) was a German industrial conglomerate for the production of carbon, iron and steel that was founded in 1926.

³ An international company founded in 1898 that supplied suspension systems for trailers and industrial vehicles.

⁴ Original text: "Diese Brücke darf nur von einem Mann betreten werden". A photograph illustrates the 1953 episode in *Ruth Hallensleben, Industriephotographie*, Von der Heydt Museum, 1983.

⁵ One of the few publications about Ruth Hallensleben is dedicated to women at work: *Ruth Hallensleben, Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*.

⁶ Hartwig Beseler, *Niederrhein*, Deutscher Kunstverlag.

⁷ Exhibition catalogue: *Ruth Hallensleben, Industriephotographie*, Von der Heydt Museum, 1983.

⁸ 1895-1946, Hungarian painter, photographer and representative of Bauhaus.

⁹ 1897-1966, German photographer and representative of the New Objectivity.

¹⁰ An artistic movement that arose in Germany at the beginning of the 1920's in opposition to Expressionism. The movement ended in 1933 with the collapse of the Weimar Republic and the rise of National Socialism.

¹¹ Bernd (1931-2007) and Hilla Becher (1934) are two internationally recognised German photographers known for their black and white photographs of structures of industrial archaeology and other types of architecture that are always structured by typology.

¹² Kah Jagals, Ruth Hallensleben, *Frauenarbeit in der Industrie, Fotografien aus den Jahren 1938-1967*, p. 35.

Elenco delle opere/List of works

- 1 (*Industrial Image #20*), 1930,
gelatin silver print
11,1 × 16,4 cm
- 2 (*Industrial Image #20*), 1930-40,
gelatin silver print
14,1 × 10,3 cm
- 3 (*Industrial Image #18*), 1930-40,
gelatin silver print
13,3 × 10,5 cm
- 4 (*Industrial Image*), 1930,
gelatin silver print
12,1 × 17,5 cm
- 5 (*Large Pipe Section*), 1930-40,
gelatin silver print
11,7 × 15,5 cm
- 6 (*Exterior Building Pipes*),
1930-40,
gelatin silver print
12,1 × 16,5 cm
- 7 (*Industrial Container*), 1930-40,
gelatin silver print
15,2 × 21,9 cm
- 8 (*Pipes and Tanks in
Warehouse*), 1930-40,
gelatin silver print
15,2 × 21,9 cm
- 9 (*Hilgers Tank Transport*),
1930-40,
gelatin silver print
11 × 16,1 cm
- 10 (*Bridge Construction. Re-
building of the Gueule Valley
Viaduct*), 1940,
gelatin silver print
22 × 17 cm
- 11 (*Ruhrland am Abend
(Ruhr Evening Landscape)*),
1940s,
gelatin silver print
38 × 27,5 cm
- 12 (*Erz- Aufbereitung
(Coal Mine)*), 1940s,
gelatin silver print
19,6 × 17,1 cm
- 13 *Untitled*, 1949,
gelatin silver print
23 × 17,5 cm
- 14 *Spurem im Feld
(Plowed Field)*, 1950s,
gelatin silver print
20,5 × 17,2 cm
- 15 *Holzstapel
(Stacked Lumber)*
gelatin silver print
21,9 × 17,4 cm
- 16 *Siegerländer Industrie*, 1950,
gelatin silver print
22,9 × 17 cm
- 17 *Siegerländer Industrie*, 1951,
gelatin silver print
22,1 × 17,1 cm
- 18 (*Washing Machines*), 1963,
gelatin silver print
19,8 × 16,5 cm
- 19 *Siegerländer Industrie*, 1953,
gelatin silver print
22,9 × 15,6 cm
- 20 *Siegerländer Industrie*, 1942,
gelatin silver print
22 × 16,6 cm
- 21 *Industriewasser - Blink in Einen
(Industrial Sprinkling System)*,
1950s,
gelatin silver print
20 × 17,5 cm
- 22 *Chemische Werke Holland
(Chemical Factory Holland)*,
1954,
gelatin silver print
22,5 × 16,5 cm

- 23** *Untitled*, 1952,
gelatin silver print
23 × 17,5 cm
- 24** *Kraftwerk Knepper*
(*Powerplant Knepper*), 1955,
gelatin silver print
17,7 × 23,2 cm
- 25** (*Gasoline Refinery*), 1956,
gelatin silver print
22 × 17 cm
- 26** *Untitled*
gelatin silver print
16,5 × 16 cm
- 27** *Tapetenmuster, Fa. Pickardt +
Siebert, Gummersbach*
(*Wallpaper Sample,
Fa. Pickardt + Siebert,
Gummersbach*), 1956,
gelatin silver print
23,4 × 17,4 cm
- 28** *Tapetenmuster, Fa. Pickardt +
Siebert, Gummersbach*
(*Wallpaper Sample,
Fa. Pickardt + Siebert,
Gummersbach*), 1956,
gelatin silver print
23,4 × 17,4 cm
- 29** *Tapetenmuster, Fa. Pickardt +
Siebert, Gummersbach*
(*Wallpaper Sample,
Fa. Pickardt + Siebert,
Gummersbach*), 1955,
gelatin silver print
23,4 × 17,4 cm
- 30** *Tapetenmuster, Fa. Pickardt +
Siebert, Gummersbach*
(*Wallpaper Sample,
Fa. Pickardt + Siebert,
Gummersbach*), 1959,
gelatin silver print
23,8 × 17,9 cm
- 31** *Beim Schweissen,
Maschinenfabrik Meer*
(*Welding Meer Factory*), 1941,
gelatin silver print
23,1 × 16,9 cm

Finito di stampare nel mese di marzo 2011
da Novecentografica srl, Bergamo, Italia

