

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DAIANA DALFITO

**“ESCULTURAS ANÔNIMAS E A
OBJETIVIDADE PÓS-INDUSTRIAL: UM
ESTUDO SOBRE A OBRA DE BERND
E HILLA BECHER”**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp,
para a obtenção do título de título de Mestre.
em Multimeios.

Orientador: Prof^o. Dr. Roberto Berton de Angelo.

Campinas
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D156e	Dalfito, Daiana. Esculturas Anônimas e a Objetividade Pós-Industrial: um estudo sobre a obra de Bernd e Hilla Becher / Daiana Dalfito. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Roberto Berton de Angelo. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Becher, Bernhard,1931-2007. 2. Becher, Hilla,1934-. 3. Fotografia. 4. Escultura. 5. Pós-modernismo. 6. Artistas – Alemanha. I. Angelo, Roberto Berton de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Anonymous Sculptures and the Post-Industrial Objectivity: a study about Becher's photographs

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Becher, Bernhard,1931-2007

Becher, Hilla,1934-

Photograph

Sculpture

Pós-modernismo

Artists - Germany

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Roberto Berton de Angelo [Orientador]

Paulo César Castral

Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez

Francisco Elinaldo Teixeira

Paulo César Boni

Data da Defesa: 31-07-2012

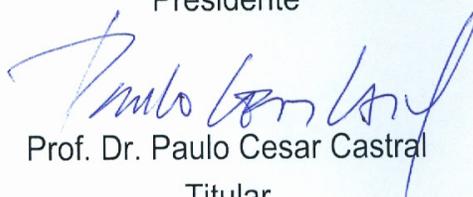
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

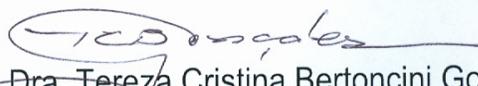
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Daiana Dalfito - RA 087891 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Presidente



Prof. Dr. Paulo Cesar Castral
Titular



Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez
Titular

Aos meus queridos pais, **Sonia** e **Sinésio**,
que sempre confiaram em meus sonhos
e possibilitaram suas realizações.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sonia Santina Marini Dalfito e Sinésio Dalfito, por acreditarem em meus sonhos e me darem o esteio para seguir em frente.

À assessora do SK Stiftung Kultur de Colônia, Alemanha, Frau Patricia Edgar, por ter me recebido tão bem e me dado o livro mestre dessa dissertação.

Ao Professor Dr. Roberto Berton de Angelo por ter aceitado me guiar neste trabalho. E por sua ajuda no correr do tempo.

Ao Professor Dr. Ronaldo Entler por ter acompanhado o trabalho e indicado o livro sobre Düsseldorf.

À Professora Dra. Maria de Fátima Morethy Couto pelas aulas de Teoria e Crítica de Arte.

Aos Professores membros dessa banca de avaliação Dr. Paulo César Castral, Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez, Dr. Francisco Elinaldo Teixeira e Dr. Paulo César Boni por disporem de seu tempo para a análise de meus escritos. Também por darem tão valioso suporte, na banca de qualificação, para que esse trabalho pudesse ser finalizado.

Aos meus tios, Maria Antonieta Marini Cugliari e José Eduardo Cugliari, e aos meus primos, Luciana Cugliari e Mateus Eduardo Cugliari, por terem me acolhido em sua casa e por me darem tanto carinho e apoio durante os anos do mestrado (e sempre).

À minha amiga-irmã, Geovanna Morcelli Oliveros, por inúmeras coisas durante todos esses anos de amizade e convivência e por ter aguentado os livros espalhados, o mau-humor e as leituras em alemão nesses quase três anos.

Ao Nicolau, cãozinho mais querido, por ter me feito companhia.

Ao querido amigo Gabriel Dirma Leitão que corrigiu minhas traduções do original em alemão.

Ao querido amigo Guilherme Tosetto que acompanhou essa jornada e leu meus primeiros escritos.

À Manoela de Souza Pereira, gerente do núcleo de Entretenimento do UOL, por ter me dado a flexibilidade que eu precisava no trabalho e por me apresentar a revista Zum.

Ao amigo e colega de trabalho, Cláudio Luis de Souza, por me ajudar com as traduções dos textos em francês.

À Simone Capozzi, editora de UOL Casa e Imóveis [agora editora geral de UOL Mulher], que me deu liberdade no trabalho e força sempre que precisei.

A todos os amigos que compartilham de meus sonhos e, de uma forma ou outra, participaram dessa etapa e de tantas outras de minha vida.

À minha família, que tanto amo.

Antes da era da imprensa, o povo precisava de edifícios grandes e sobretudo bonitos como símbolos das suas ideias espirituais, para satisfazer o seu anseio de beleza. Templos, catedrais, praças públicas, teatros e palácios contavam a História de modo mais nítido e com mais sensibilidade do que os velhos rolos de pergaminho. No mundo, existia apenas uma arte, a arquitetura, e nela fluíam harmoniosamente a pintura e a escultura em todas as suas formas; mesmo a música era como que parte integrante da construção de um arco abobadado de uma capela gótica.

Alvar Aalto

RESUMO

Este estudo se propõe a observar a obra fotográfica de Bernd e Hilla Becher, um casal alemão que se dedicou ao registro fotográfico de construções industriais por quase meio século. Dividido em três capítulos, o texto busca abordar um pouco da história de vida e do processo artístico dos fotógrafos, bem como suas influências, influenciados e a conjuntura artística que os cercava. Para tanto o trabalho se baseou em pesquisa bibliográfica acerca das fotografias becherianas, bem como da arte (especialmente a fotográfica) feita no período que vai - com maior ênfase - do início do século 20 até o início dos anos 1990 deste mesmo século. Através da pesquisa foi possível obter uma concisa definição da fotografia becheriana, sua influência junto aos fotógrafos atuais, bem como um diálogo entre a arte e a sociedade das quais foi contemporânea.

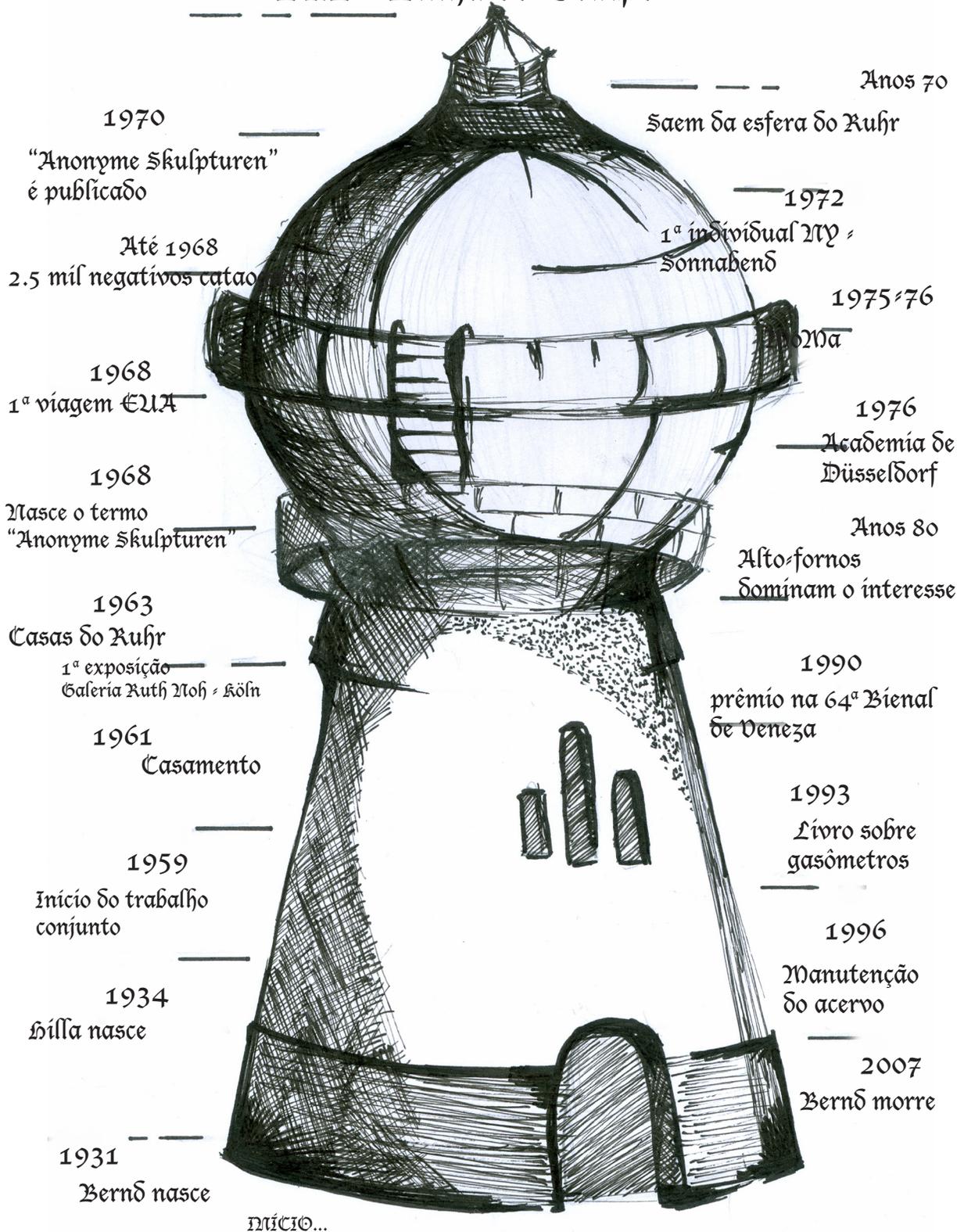
Palavras - Chave: fotografia, arquitetura, Alemanha, Becher, artes plásticas, pós-modernismo

ABSTRACT

This study intends to be a general investigation about the Becher's photograph view, a German couple who devoted their lives to the registration of industrial buildings for almost half a century. Divided into three chapters, the text examines to some extent – or some fragments - of the history of life and the artistic process of the photographers, as well as their influences and the artistic situation around them. Then, this work was based on literature about the Becher's photograph and art (especially photographic) made in the period - with emphasis - from the early 20th century until the early 1990s of this same century. Through research it was possible to obtain a concise definition of their photography, its influence with the current photographers as well as a dialogue between art and society from which it was contemporary.

Key-words: photography, architecture, Germany, Becher art, postmodernism

BHB = Linha do Tempo



Índice de ilustrações

- fig. 1 – p. 27 : Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten
- fig. 2 – p. 38: Reichsbahnausbesserungswerk
- fig. 3 – p. 39: Bahnhof am Stadtrand
- fig. 4 – p. 39: Grube Eisenhardter Tiefbau (aquarela)
- fig. 5 – p. 40: Grube Eisenhardter Tiefbau (lápiz)
- fig. 6 – p. 40: Grube Eisenhardter Tiefbau (lápiz)
- fig. 7 – p. 40: Grube Eisenhardter Tiefbau (fotografias)
- fig. 8 – p. 40: Grube Eisenhardter Tiefbau (fotografias)
- fig. 9 – p. 43: Metropolis
- fig. 10 – p. 47: Grube Alte Burg
- fig. 11 – p. 48: Hillnhütter Straße 62
- fig. 12 – p. 48: Grube San Fernando
- fig. 13 – p. 51: Fachwerkhäuser
- fig. 14 – p. 52: Bernd e Hilla Becher, com uma Kombi no Tennessee, EUA
- fig. 15 – p. 52: Bernd fotografa com o filho Max na França
- fig. 16 – p. 54: McKeesport
- fig. 17 – p. 55: Zeche Zollern 2
- fig. 18 – p. 59: Fördertürme (EUA)
- fig. 19 – p. 61: Wassertürme (EUA)
- fig. 20 – p. 62: Dachwassertürme (EUA)
- fig. 21 – p. 64: Graveyard, Houses and Steel Mill
- fig. 22 – p. 64: Bethlehem
- fig. 23 – p. 66: Gasbehälter (esféricos)
- fig. 24 – p. 71: The Pack (das Rudel)
- fig. 25 – p. 73: Pedestrians Foot
- fig. 26 – p. 73: Behind the Gare Saint-Lazare
- fig. 27 – p. 75: Trinkhalle, Nordring 94

fig. 28 – p. 76: Solingen-Gräfrath
fig. 29 – p. 78: Rudolfplatz
fig. 30 – p. 78: Bronx Zoo II
fig. 31 – p. 52: Stiftsbibliothek St. Gallen I
fig. 32 – p. 80: Untitled
fig. 33 – p. 81: Rio Negro II
fig. 34 – p. 82: Trelick Tower
fig. 35 – p. 83: Cervaiolo
fig. 36 – p. 84: Düsseldorf
fig. 37 – p. 85: Great Bibleway
fig. 38 – p. 85: Düsselstrasse in Düsseldorf
fig. 39 – p. 86: Cabbage Plants
fig. 40 – p. 88: Art Institut of Chicago II
fig. 41 – p. 89: Notre-Dame
fig. 42 – p. 90: Potsdam IV
fig. 43 – p. 91: Portrait (POR 093)
fig. 44 – p. 92: Double Self-Portrait
fig. 45 – p. 93: Night 17 III
fig. 46 – p. 94: Poveglia
fig. 47 – p. 96: Sé
fig. 48 – p. 97: Copan
fig. 49 – p. 98: ST-84-12-11
fig. 50 – p. 99: Speicher 1
fig. 51 – p. 112: Die Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter
fig. 52 – p. 113: Walzwerk Neustadt-Eberswalde
fig. 53 – p. 114: Maschinenfabrik und Gießerei Klett & Co.
fig. 54 – p. 114: Eisenwalzwerk
fig. 55 – p. 116: Kohlenbergarbeiter
fig. 56 – p. 116: Machinensaal
fig. 57 – p. 116: Interno Metafisico con Grande Fabbrica
fig. 58 – p. 117: Shell-Haus im Bau
fig. 59 – p. 118: Zeche Hannover, Bochum-Hordel
fig. 60 – p. 118: Zeche Hannover, Bochum-Hordel
fig. 61 – p. 120: AEG – Turbinenhalle an der Hutten- Ecke Berlichingenstraße
fig. 62 – p. 120: AEG – Turbinenhalle an der Hutten- Ecke Berlichingenstraße
fig. 63 – p. 121: Faguswerk

- fig. 64 – p. 126: Grammophon
- fig. 65 – p. 127: Der gelbe Kessel
- fig. 66 – p. 129: Kokofenbatterien und Schachtanlage IV/V
- fig. 67 – p. 131: Traumbild: Dampfkessel mit Fledermaus
- fig. 68 – p. 132: Zeche Concordia
- fig. 69 – p. 134: Kohlebunker
- fig. 70 – p. 135: Hochöfen
- fig. 71 – p. 136: Details
- fig. 72 – p. 137: Hochöfen
- fig. 73 – p. 138: Hafen mit der Cap populonia und gelbern Matrosen
- fig. 74 – p. 138: Pressa (Köln) von der Hohenzollerbrücke
- fig. 75 – p. 140: Champs délicieux n°8
- fig. 76 – p. 141: Fotogram with Eiffel Tower and Peg Top
- fig. 77 – p. 142: Graf St. Genois d'Anneaucourt
- fig. 78 – p. 143: Elekritsche Birne
- fig. 79 – p. 143: Elektro-Kocher
- fig. 80 – p. 144: Berliner Kolenträger
- fig. 81 – p. 144: Der Kohlenmann
- fig. 82 – p. 147: Aufbereitungsanlagen
- fig. 83 – p. 148: Zinkbadewannenlager der Krausswerke Schwarzenberg
- fig. 84 – p. 148: Ritzel und Zahnräder, Linderen Eisen-und Stahlwerk
- fig. 85 – p. 149: Kauper
- fig. 86 – p. 150: Der Konditor
- fig. 87 – p. 153: Curcubita
- fig. 88 – p. 154: Haarfarn
- fig. 89 – p. 164: Le musée imaginaire
- fig. 90 – p. 168: View of interior of a courtyard off Boulevard St. Germain
- fig. 91 – p. 170: Autel de Lycée Chases
- fig. 92 – p. 171: All the ways to close a cardboard box
- fig. 93 – p. 172: Standard - Amarillo, TX
- fig. 94 – p. 173: Monument of Passaic
- fig. 95 – p. 174: 8 cortes
- fig. 96 – p. 175: Cinco Estruturas Modulares (Permutações sequenciais sobre o número cinco)
- fig. 97 – p. 176: Sem título
- fig. 98 – p. 177: Hillhüntter Straße 62

fig. 99 – p. 178: Jeannette I - V
fig. 100 – p. 188: Gasbehälter
fig. 101 – p. 189: Deep Duffryn Colliery
fig. 102 – p. 189: Deep Duffryn Colliery
fig. 103 – p. 189: Charleroi-Montignies
fig. 104 – p. 189: Charleroi-Montignies
fig. 105 – p. 191: Zeche Zollern 2
fig. 106 – p. 192: Zeche Waltrop
fig. 107 – p. 196: Wassertürme
fig. 108 – p. 198: Fördertürme
fig. 109 – p. 199: Hochöfen
fig. 110 – p. 200: Gasbehälter
fig. 111 – p. 201: Getreidesilos
fig. 112 – p. 203: Fabrikhallen
fig. 113 – p. 202: Vergleichende Gegenüberstellung, Förderturm – Hochöfen
fig. 114 – p. 206: Fördertürme - Einstöckige
fig. 115 – p. 207: Fördertürme - Doppelstöckigen
fig. 116 – p. 208: Fördertürme - Doppelstöckigen
fig. 117 – p. 209: Fördertürme – Turmförderanlage
fig. 118 – p. 211: Fördertürme - Malakow
fig. 119 – p. 212: Fördertürme (EUA)
fig. 120 – p. 213: Fördertürme
fig. 121 – p. 215: Aufbereitungsanlagen
fig. 122 – p. 216: Kies und Schotterwerke
fig. 123 – p. 217: Fachwerkhäuser
fig. 124 – p. 218: Fachwerkhäuser
fig. 125 – p. 219: Fachwerkhäuser
fig. 126 – p. 220: Fabrikhallen
fig. 127 – p. 221: Fabrikhallen
fig. 128 – p. 224: Getreidesilos
fig. 129 – p. 225: Kohlebunker
fig. 130 – p. 226: Hochöfen
fig. 131 – p. 227: Winderhitzer - Hüttenwerk
fig. 132 – p. 228: Hochöfendetails
fig. 133 – p. 229: Kalköfen
fig. 134 – p. 230: Kühltürme

- fig. 135 – p. 231: Wasserturm
- fig. 136 – p. 232: Wassertürme
- fig. 137 – p. 233: Gasbehälter
- fig. 138 – p. 253: instalação da exposição na Galeria Ruth Nohl, Siegen
- fig. 139 – p. 236: instalação da exposição no Neue Sammlung, Munique
- fig. 140 – p. 244: Cathédrale Notre-Dame
- fig. 141 – p. 245: Portals, West Facade, Church of Saint-Vulfran, Abbeville
- fig. 142 – p. 245: Portals, West Facade, Church of Saint-Vulfran, Abbeville
- fig. 143 – p. 245: Portals, West Facade, Church of Saint-Vulfran, Abbeville
- fig. 144 – p. 246: Rue de Constantine, Paris
- fig. 145 – p. 247: Close, No. 18, Saltmarket, Old Glasgow
- fig. 146 – p. 248: Drei Zwilling-Tandem-Gasmachinen

Sumário

p. 25 – Introdução

p. 33 – 1. Capítulo Primeiro: dos Becher e sua história

p. 36 – 1.1. Era uma vez...

p. 68 – 1.2. A Escola de Düsseldorf

p. 75 – 1.2.1. Os alunos da Escola de Düsseldorf

p. 75 – 1.2.1.1. Tata Ronkholz e Volker Döhne

p. 77 – 1.2.1.2. Candida Höfer

p. 80 – 1.2.1.3. Axel Hütte

p. 83 – 1.2.1.4. Petra Wunderlich

p. 84 – 1.2.1.5. Simone Nieweg

p. 86 – 1.2.1.6. Thomas Struth

p. 90 – 1.2.1.7. Laurenz Berger

p. 91 – 1.2.1.8. Thomas Ruff

p. 92 – 1.2.1.9. Elger Esser

p. 95 – 1.2.1.10. Andreas Gursky

p. 98 – 1.2.1.11. Jörg Sasse

p. 100 – 1.2.2. Um olhar sobre Düsseldorf

p. 111 – 2. Capítulo Segundo: a obra becheriana, seus antecedentes e paralelos

p. 111 – 2.1. Sobre a representação da indústria na Alemanha (e Europa) antes dos Becher

p. 118 – 2.2. A estética funcional

p. 123 - 2.3. Nova Objetividade: A influência quanto à fotografia dos Becher

p. 125 – 2.3.1. A iconografia da Nova Objetividade: modos de ver e retratar

- p. 133 – 2.3.2. A afinidade entre a pintura e a fotografia na Nova Objetividade
- p. 146 – 2.3.3. A vanguarda fotográfica na Nova Objetividade: Sander, Blossfeldt e Renger-Patzsch
- p. 159 – 2.4. A transfiguração da indústria: a trajetória dos Becher rumo aos museus**
- p. 162 – 2.4.1. Fotografia, museus e os Becher
- p. 166 – 2.5. Escultura no campo expandido e as vanguardas artísticas**
- p. 187 – 3. Capítulo Terceiro: sobre as imagens**
- p. 193 – 3.1. Tipologia e confrontações comparativas**
- p. 204 – 3.1.2. Famílias de objetos
- p. 234 – 3.2. Quebra-cabeças**
- p. 241 – Conclusão**
- p. 243 – Anexo [I]
- p. 243 – Primeiros projetos de documentação e a fotografia de arquitetura e industrial
- p. 251 – Anexo [II]
- p. 251 - Bernd e Hilla Becher – Biografia/ Exposições (cronologia resumida)
- p. 251 – Hilla Becher
- p. 251 – Bernd Becher
- p. 251 – Exposições individuais
- p. 255 – Anexo [III]
- p. 255 – Exposições individuais
- p. 261 – Exposições coletivas
- p. 279 - Bibliografia

Introdução

A vontade de escrever sobre Bernd e Hilla Becher, fotógrafos alemães “na ativa” desde o final dos anos 1950 até o início dos anos 2000, foi – até bem perto da conclusão deste estudo - de certa forma passional.

Em meados de 2008, uma reportagem¹ da rede de comunicações estatal alemã *Deutsche Welle* – DW (www.dw-world.de) - me apresentou o casal e ofereceu uma combinação singular da fotografia com a arquitetura e algo da história alemã recente.

Procurava na época, em meados de 2008, um tema para desenvolver no presente Mestrado em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade de Campinas – Unicamp e sabia que era preciso escolher um motivo que me tomasse com paixão nesses mais de dois anos e meio de estudos.

Quando da banca de avaliação, fui alertada por um dos professores que – pela forma como me voltava ao tema – era possível, no correr do estudo, me tornar cega a uma série de particularidades que, talvez, apenas a redação despretensiosa de um texto não acadêmico perdoasse.

Acreditei, por ingenuidade ou arrogância, que isso fosse simplesmente: impossível. Me enganei. O trabalho e a aparente postura dos Becher são pautados pela riqueza de uma face artística ligada à arquitetura – de maneira ampla -, pelo trabalho

industrial/pós-industrial, mas acima de tudo por uma disciplina e uma determinação invejáveis.

A coerência e a obsessão becheriana pelo tema “construções (pós-)industriais”, porém, não foi suficientemente forte para me fazer ignorar algo que - intrincado na beleza das imagens produzidas por este casal focado e perspicaz - aos meus olhos se traduziria tão açucarado e bucólico do que jamais foi ou seria. E não, os Becher não são – ou foram - saudosos ou emotivos desta época pautada pela indústria siderúrgica e mineradora e permeada por conflitos bélicos, apesar da motivação temática ter sido, sim, orientada por uma memória até certo ponto afetiva.

O elemento central do espólio artístico de Bernd e Hilla é a consolidação de um repertório formal das construções industriais e a leitura completa do espírito daqueles anos que, para eles, são traduzidos nas fotos não só como um reflexo da motivação pessoal, mas – sobretudo – como a plástica e factual memória de um momento histórico singular.

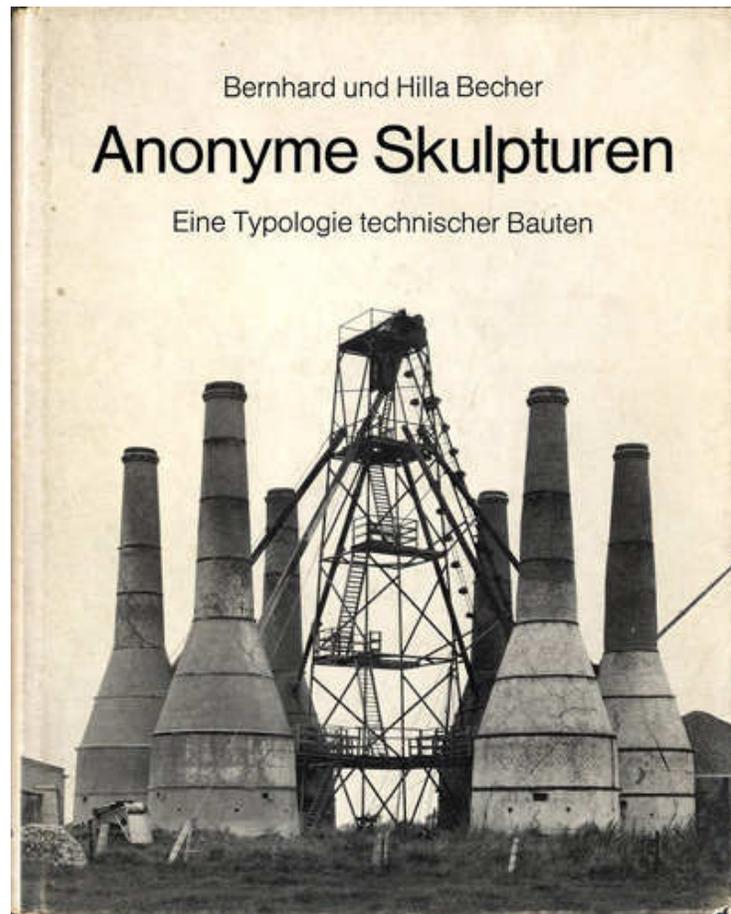
Desde 1959, os fotógrafos observaram de maneira conjunta as mudanças estruturais que a indústria pesada sofria e que apontavam para a suspensão de parte das atividades como eram conhecidas. Processos e interesses industriais foram suprimidos e substituídos e a decorrente mudança nas formas arquitetônicas das construções se manifestava, entre outras maneiras, pela substituição da construção orientada por engenheiros e por uma continuidade histórica – formal e regional – pelo traço arquitetônico em sentido estrito. Daí nascia o real desejo de documentar e, desta forma, conservar a história das estruturas herdeiras da revolução industrial através de uma proposta artística de fotografia.

O trabalho dos Becher abarcou a era clássica da indústria, registrando construções erigidas desde 1870 até a década de 1950. Nas palavras de Bernd Becher: “*a época era propícia para esse tipo de abordagem*”. Os alto-fornos, as monumentais torres de extração das minas, as fábricas em si, as casas de madeira que abrigavam os trabalhadores – e guardavam elas também traços regionais e histórico-medievais – foram escolhidos como temas.

Com tal apelo, Bernd - adepto da tipografia e do desenho, mas atento às potencialidades da fotografia - e Hilla, vinda de uma família de fotógrafos e olhar orien-

tado à simetria da imagem, contribuíram com seus esforços para a formatação de uma nova linguagem documental, sociológica e artística da fotografia alemã contemporânea.

Através de sua visão objetiva dos motivos pós-industriais, a oferta do casal de fotógrafos se fez simples e ajudou a inventariar o modo de vida e os anseios de toda uma época de transição histórica como a vivida no pós-guerra, mesmo que de maneira impessoal e enciclopédica.



I. BERND E HILLA BECHER

“Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten”, capa do livro
Düsseldorf: ART-PRESS Verlag, in association with Wittenborn and Co., NY, 1970

[O trabalho dos Becher seu acervo fotográfico “tipológico”]² não estava apenas direcionado a uma documentação visual de arquiteturas industriais no sentido de um inventário enciclopédico, mas deveria, além disso, ser identificado por uma sistemática emprestada das ciências na-turais e uma gramática visual específica (LANGE, 2005, p.9).³

Portanto, as imagens transparecem o rigor do enquadramento sob uma

linguagem tipológica - e que renega qualquer manipulação dos negativos; bem como a utilização exclusiva do preto e branco e os motivos que remetem ao passado – naquele instante, ainda presente – de uma atividade industrial intensa e impulsionadora do crescimento de grande parte das nações européias e dos Estados Unidos, as chamadas instalações funcionais.

É com seu olhar subjetivo, porém lúcido, direto e nada romântico que os Becher deixam um legado iniciado com “*Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*”^(fig. 1) (Esculturas Anônimas: Uma tipologia das construções técnicas), em 1970.

De toda forma, não é preciso voltar muito no tempo, para ver que a indústria não foi tema exclusivo do casal. Mas seria possível, também, observar que Bernd e Hilla criaram uma maneira escultural ora minimalista, ora conceitual de fotografar alinhada às vanguardas pós-modernistas e, talvez, esse seja o ponto nevrálgico de tal obra.

Serializando os milhares de negativos, os Becher deixaram sua contribuição para a criação enciclopédica – insisto – de uma documentação sociológico-visual, bem como estética. Porém, essa mesma característica não isentou que o “*work in progress* incessante” - como referido em um artigo da rede de comunicação alemã *Deutsche Welle* – fosse também chamado “fotografia monótona”, pejorativamente, ou “escultura”, estilisticamente.

Aponto também neste trabalho que, em aspectos artísticos, tais fotos são herdeiras, em certa medida, da *Neue Sachlichkeit* - a Nova Objetividade Alemã. Movimento onde Susanne Lange, principal estudiosa germânica do casal, sente que os Becher inspiraram sua postura fotográfica ao apreciar as imagens de August Sander, Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch.

Para chegar a tais conclusões algumas perguntas a serem respondidas neste estudo são:

- De onde surgiu este jeito peculiar de registrar?
- Quais os imperativos formais foram dados pela experiência de vida e quais eram patentes da historicidade icônica feita naquela época?

- Como o processo de construção das imagens os levou a querer retratar o que, até então, era mero cotidiano?

- Como a luz, a seleção do objeto, o enquadramento, o recorte, as dimensões das imagens e as associações comparativas entre as fotos foram organizados tão espartanamente e, depois, considerados esculturas bidimensionais?...

Este trabalho tenta tecer, pela primeira vez em português, as diretrizes de tão complexa obra. Por isso, convido aqui o leitor a descobrir um pouco da história anterior aos (e dos) Becher, que têm como pontos de interesse a documentação (pós-) industrial; seus determinantes pessoais; seu método; seus influenciadores e influenciados; sua dinâmica enquanto linguagem; além da contribuição ao reconhecimento institucional da fotografia como arte e, claro, uma pequena parte da obra de Bernd e Hilla em si.

Para tanto, o texto se subdividirá em três capítulos principais que serão acrescidos de outros pequenos textos e listas em anexo, além das considerações finais. Respectivamente, os capítulos irão tratar dos aspectos históricos, da obra e da análise da obra. Mais especificamente, no primeiro capítulo, o histórico do casal, sua cronologia de vida e trabalho e, posteriormente, sua influência junto aos fotógrafos da Escola de Düsseldorf, ganham ênfase. São as linhas gerais, os traços pessoais – em certa medida – e profissionais desses personagens e a trama de tão longa obra. Susanne Lange, os Becher em si – em diversos artigos e textos - e Stefan Gronet são algumas fontes desse trecho da escrita.

No segundo capítulo, a pretensão é aprofundar a questão da obra em si, abordando-a de fora para dentro: seus antecedentes; a análise do discurso e as formas de percepção da fotografia becheriana frente às vanguardas artísticas. Hans Belting, Arthur C. Danto, Rosalind Krauss e Sergiusz Michalski, entre outros, aparecem com mais cuidado nessa etapa. Por sua vez, no terceiro capítulo, este texto se aterá à análise das imagens enquanto tais: é a visão, digamos, que se embrenha na obra. Neste trecho, será apresentado com mais acuidade o processo de criação. Para a conceituação analítica, além das referências emprestadas de Susanne Lange, em grande parte em Michel Rouillé.

Aos capítulos mencionados, juntam-se ainda as considerações finais e o anexo, este com mais uma cronologia resumida, um pequeno artigo sobre a fotografia documental de motivo arquitetônico e a retrospectiva das exposições individuais e coletivas de que os Becher participaram. De maneira ampla, a obra base de referência é o livro „*Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen...*“ (Por fim, o que fazemos é contar histórias...), da pesquisadora e ex-diretora do *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln*, Susanne Lange. Texto que permeia todo este trabalho.

Viel Spaß beim Lesen! ⁴

Notas:

¹ Link para a reportagem: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2186162,00.html>

² Todos os trechos indicados com colchetes foram inseridos pela autora.

³ No original: „*Sie blieb nicht allein auf die bildliche Dokumentation industrieller Architekturen im Sinne einer enzyklopädischen Bestandaufnahme gerichtet, sondern sollte zudem auch eine den Naturwissenschaften entlehnte Systematik und eine Spezifische Bildgrammatik gekennzeichnet sein*”.

Exceto na primeira citação deste capítulo – a título de servir como base a esta explicação – as demais notas não serão acompanhadas por “no original” quando estiverem em suas respectivas línguas originárias. As citações da versão para o inglês do livro de Susanne Lange podem ser identificadas pelo ano (2007); além desta, há traduções do alemão para o inglês quando citado o “*Magazin der Süddeutschen Zeitung*” e Gronert. Todas as traduções desta dissertação são “livres” e realizadas pela autora.

⁴ Boa leitura!

1. Capítulo Primeiro: dos Becher e sua história

São cinco décadas de trabalho: não é pouca coisa, nem pra qualquer um. São cinco décadas de trabalho e a responsabilidade de ter influenciado boa parte da fotografia contemporânea e ter se alinhado severamente às vanguardas artísticas.

Não, os Becher não foram fotógrafos ingênuos ou apaixonados no sentido mais grandiloquente do termo. Foram pessoas que se entregaram a uma tarefa árdua de documentação e compreenderam, desde o início, que aquilo que faziam estava diretamente relacionado com a nova posição da fotografia dentro da cultura artística de seu tempo – entre os últimos anos da década de 1950 e o início dos anos 2000.

É fato que quando se escreve sobre a obra alheia, algumas motivações e detalhes acabam chamando mais a atenção e é então que esses fatores “atrativos” passam a caracterizar o referido trabalho frente ao senso comum. No caso das fotografias becherianas a expressão “salvação da memória da era industrial” soa impactante e talvez funcione como essa espécie de “infantaria” quando se quer tratar sobre o assunto.

Mote real para o intento, a tal “salvação” foi conseguida por meio das imagens de arquétipos do trabalho feitas pelo casal alemão, porém não era novidade tal tipo de registro – seja fotográfico ou por manifestações pictóricas. Porém, a principal questão sobre a obra dos Becher, em relação aos seus antecessores, é a forma como os objetos “derivados” da Revolução Industrial (período que vai de meados do século 18 a meados do século 19) foram fotograficamente registrados.

A proposta fotográfica de Bernd e Hilla Becher utiliza uma relação amplamente observável no início do século 20: a de uma cultura da modernidade, que explora, entre outros, a indústria como tema da arte. Assim, para além da afirmação inegável de que tal obra tenha sido movida pela necessidade de um resgate pós-moderno em/

de um determinado período histórico, o fator documental não é sua única face, sendo a envergadura artística tão ou mais importante que o registrar do tempo.

“As elegantes e famosas fotografias em preto e branco de Bernd e Hilla Becher registram quase exclusivamente construções industriais anônimas, erigidas por engenheiros, e não oriundas da prancheta de um arquiteto” (ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 157). O olhar fotográfico desses “arqueólogos” do pós-Guerra nos direciona a uma visão peculiar: ele nos guia por alto-fornos, torres de armazenamento, conjuntos de fábricas e suas estéticas particulares, mas nunca pelos rostos dos trabalhadores.

No léxico industrial dos Becher cabem as construções consideradas banais ao serem observadas pela câmera. Um patrimônio histórico de cunho iconográfico utilitário ao qual, aos poucos, agregou-se um entendimento artístico-sociológico cheio do sentido do tempo que o criou. Tornado-o dessa forma, mesmo que se furtem às pessoas, capazes de - como escreve Dubois -:

“apreender desse modo o fotográfico como uma categoria que não se limita aos únicos objetos-imagens, entender o fotográfico como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento” (DUBOIS apud SAMAIN, 1999, p. 13).

As fotos dos Becher são cheias de um espírito plástico e conceitual de uma época e, especialmente, da obstinação de duas vidas por um ideal. Para os fotógrafos, como diz Hilla em uma de suas últimas entrevistas para o *Magazin der Süddeutschen Zeitung*, em maio de 2008, trata-se de um trabalho não terminado que pode ser continuado, inclusive, em outras esferas: *“nossa obra não pode de forma alguma ser concluída, ela é infundável”*.⁵

A partir da década de 1950, as siderúrgicas e as minas começam a fechar com maior rapidez e intensidade e, como as instalações estavam se extinguindo – porque em parte das vezes eram demolidas -, os Becher se interessaram em registrá-las. Os fotógrafos compreendiam o tamanho e as implicações de seu intento e tinham ciência da potencialidade do trabalho que estavam prestes a iniciar, mas nunca quiseram denunciar as consequências (e decorrências) da indústria no íterim de um mundo do pós-guerra. Não eram fotógrafos críticos no sentido de, com suas imagens, julgar os méritos ou as mazelas industriais. Não tinham um olhar ingênuo, contudo, acreditaram

na construção de uma identidade fotográfica a partir de suas experiências e comunhões, baseando visionariamente sua obra sobre algo vivamente efêmero e insustentável, apesar de monumental e onipresente: a indústria fuliginosa do aço e do carvão que orientou o mundo até meados do século 20.

Como as instalações estavam desaparecendo, imaginamos que sua conservação por meio de fotografias conquistaria, em algum momento, interesse generalizado. Não era possível que não acontecesse. Afinal somos indústria! Todos nós andamos de carro! Aquela ideia romântica de que podíamos prescindir da indústria, de que poderíamos viver sem ela, nunca compartilhamos. Por outro lado, tampouco tínhamos uma visão positivista. Já enxergávamos o que havia de estranho, a superprodução... e todas as dificuldades daí decorrentes. Mas vimos também que as pessoas diretamente envolvidas com a indústria – aqui no Ruhr, em Lüttich, em Chaleroi – compunham uma espécie muito particular, que via aquilo tudo como parte de sua própria vida. Eu conhecia aquele mundo desde Siegerland: todos os meus antepassados, por parte de pai e mãe, tinham trabalhado nas minas ou na siderurgia. Eu conhecia aquela situação, o vocabulário. Para mim, era um prolongamento da infância: procurava lugares que se parecessem com aqueles onde eu havia crescido (BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 163).

A coleção de documentos e informações que os Becher reuniram possibilitou a criação de uma antologia fundamentadora da indústria enquanto algo passível de ser fotografado, bem como um objeto com potencial para ser artisticamente registrado. As fotografias anônimas das fábricas, siderúrgicas e minas revelam uma rica tradição em termos estéticos da qual uma das bases é o fotógrafo amador Peter Weller (1868-1940) e seus 700 negativos de vidro. Sobre Weller, Susanne Lange reproduz as observações feitas por Winfried Ranke⁶:

suas imagens são fotografias que fornecem uma visão global em dois sentidos: de cada fotografia em si, porque oferece a totalidade irrestrita do que se pretende retratar e de todas as fotos juntas, porque a união delas dá forma a uma visão panorâmica da Siegerland no início do século 20 (RANKE apud LANGE, 2007, p. 75).⁷

Para a fotografia dos Becher, Weller e - mais fortemente - August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, Walker Evans, Charles Sheeler e Eugène Atget foram influências de peso. “*Afinal, os próprios artistas consideram que seus trabalhos ocupam importantes posições na ‘tradição’ que, no início do século 20, redefiniu a foto-*

grafia em termos de estética e conteúdo” (LANGE , 2007 , p. 76).⁸ Os Becher consideravam a documentação da cidade de Paris feita por Atget nos finais do século 19 como de suma importância para essa reconfiguração da fotografia enquanto meio e expressão. A obra documental de Atget reuniu cerca de 10 mil fotografias e uma organização em treze séries. O olhar becheriano para o passado condiz com o de Atget:

(...) um olhar para os traços característicos de uma época particular que se tornaram obsoletos e, finalmente, destruídos como parte da renovação e dos processos de reestruturação; bem como tal trabalho para a continuidade de uma tradição, totalmente independente dos movimentos artísticos de seu tempo, fez surgir uma nova maneira de olhar as coisas. Assim, tanto Atget quanto os Becher introduziram uma interpretação artística própria que seria comprovadamente fundamental para as futuras gerações de fotógrafos em busca de uma linguagem pictórica entre documento e arte (LANGE, 2007, p. 76).⁹

1. 1. Era uma vez...

Nascido em 1931, na região de Siegen, Renânia do Norte Westfália, Bernd Becher era filho de famílias intimamente ligadas à indústria em uma localidade afeita a rotina industrial. *“Em Siegen, praticamente no centro da cidade, tínhamos um pequeno alto-forno. É coisa que, hoje [em 2000], nem dá pra imaginar, toda aquela sujeira se espalhando pelo centro-velho. Da nossa janela, eu podia ver, ouvir e sentir o cheiro da siderúrgica”* (BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 161).

Hilla nasceria “Wobeser” três anos depois, em Potsdam, cidade próxima à Berlim. Longe da fuligem, mas perto de *Sanssouci*. A alemã descobriu a fotografia ao entrar na adolescência – aos 13 anos – e aos 14 utilizava uma câmara escura deixada por um tio ao abandonar a região onde a família vivia, na cidade natal da fotógrafa, antes que começasse a 2ª Guerra Mundial. Num crescendo tecnológico, logo depois do conflito bélico, a mãe de Hilla lhe comprou uma câmera plana (9 x 12 cm) e, em seguida, uma Reflecta.

Primeiro, eu me dediquei à fotografia por conta própria, quando tinha 12, 13 anos. Os meios de que dispunha eram bastante precários. Isso foi logo depois da guerra [2ª Guerra Mundial] e o material fotográfico que tínhamos era de antes da guerra [1ª Guerra Mundial], parte dele já embolorado. Mas de um jeito ou de outro, conseguíamos as coisas no mercado negro. Minha mãe, quando jovem, tinha aprendido a fotografar - era fotógrafa, mas nunca

mais havia exercido a profissão. Ela me deu uma máquina fotográfica e me deixava brincar um pouco. Tudo isso aconteceu em Potsdam, ou seja, ainda na Alemanha Oriental. Mais tarde, fui atrás de um aprendizado de fato (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 159).

O jovem Bernd, ao contrário de Hilla, não se interessou pela fotografia em um primeiro momento. Admirador das artes e ainda adolescente, seguiu a profissão escolhida pelo pai, tornando-se restaurador de igrejas e prédios públicos. Quando então, aos 16 anos, aprendeu a pintura decorativa.

Ainda nos anos 1950, Bernd passou por duas academias de arte: na primeira – a *Staatliche Akademie der Bildener Künste* - em Stuttgart, em 1953, foi aluno de Karl Rössing¹⁰ e, depois, em 1957, na escola de Düsseldorf, estudou tipografia com Walter Breker¹¹ e teve suas primeiras experiências fotográficas. Na capital de Baden-Württemberg, Bernd havia estudado desenho e pintura e logo passaria a utilizar tais técnicas a fim de resgatar as formas da indústria.

É em 1953 - ano em que o fotógrafo vai para Stuttgart - que as temeridades do jovem se concretizam e iniciam-se efetivamente tais mudanças no *modus operandi* regente da indústria que povoou e fascinou a infância do futuro artista. Desde suas investidas artísticas iniciais, suas fotos, desenhos e pinturas refletiram a busca pela plasticidade peculiar das paisagens industriais da região de Siegen. Isso porque, Bernd reparou e desenvolveu já cedo a consciência de que toda a rotina e os ambientes que o cercavam desde a meninice poderiam sofrer modificações e mesmo desaparecer, como realmente aconteceu.

Um dos marcos dessa mudanças e o estopim dos anseios de Bernd - que toma para si a obrigação artística de documentar as edificações e o modo de vida construtivo das minas e metalúrgicas antes de seu desaparecimento - é a instalação da *Europäische Wirtschaftsgemeinschaft – EWG* (Comunidade Econômica – ou de Comércio – Européia) e a consequente adoção de um novo tipo de indústria, mais “limpa” (e, digamos, menos fotografável, porque menos plástica).

Enquanto Bernd olhava para os alto-fornos, Hilla se embrenhava pelo castelo de *Sanssouci* e seus meneios rococós. Aos 20 anos, a jovem frequentava as reuniões de uma sociedade letã de fotografia em Berlim e, lá, teve suas primeiras refe-

rências profissionais sobre a técnica artística. Mas foi em Potsdam que Hilla iniciou, em 1951, o aprendizado fotográfico formal no ateliê de Walter Eichgrüm, que fora fotógrafo da corte prussiana como o pai e o avô. No estúdio de Eichgrüm, a secular tradição de empregar desajeitadas câmeras planas de madeira, como a primeira que Hilla possuiu, se mantinha mesmo com o avanço da tecnologia fotográfica. Ali, em chapas enormes, acontecimentos políticos era registrados como no século 19.

O estúdio era como se fosse do tempo do império, com mobília preta de ébano e cortinas pesadas – “a cripta” foi o apelido que demos a ele. Era um aprendizado muito bom. Porque meu professor fotografava corretamente e conhecia bem a composição, luz, sombras e perspectiva. [...] Naquela época, estava encarregado de fotografar Sanssouci por fora e por dentro: o parque, os castelos, os cômodos, as estátuas. E eu sempre ia junto carregando as coisas todas. Isso foi de 1951 a 1953, mais ou menos. Larguei o secundário antes do tempo (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 159 - 61).



2. SPERRZONE

Reproduzido de flickr - <http://www.flickr.com/photos/sperrzone/2512387612/in/photostream/>
“Reichsbahnausbesserungswerk” - 21/05/2008

No ateliê, desde sempre é preciso dizer, abundavam pedidos de re-registros que tinham como tema a arquitetura e, durante os três anos sob a tutela de Eichgrüm, Hilla produziu diversos trabalhos com cunho arquiteto-documental sendo que o primeiro, exclusivamente sob seus cuidados, foi a documentação do restauro da *Reichsbahnausbesserungswerk*, a chamada Ferrovia Imperial, com ênfase para seus trilhos e vagões. Não por acaso, tal trabalho foi o marco inicial para a forma de expressão em luz e sombra voltada às características do progresso, da máquina e, conseqüentemente, da indústria que estariam em pauta nos anos vindouros da vida da fotógrafa. (fig. 2)

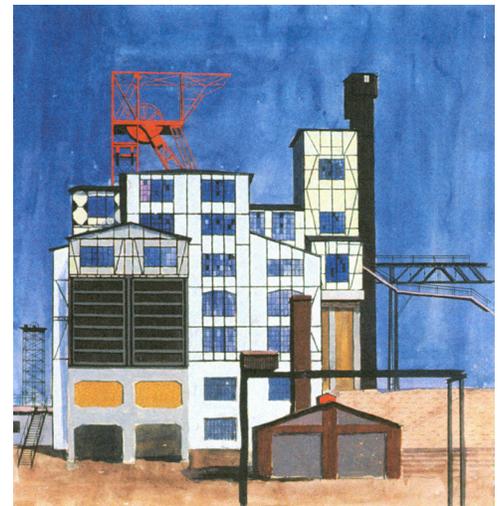
Fascinada pela possibilidade de expressar a plasticidade das coisas com a ajuda da luz e da sombra, dirigiu continuamente sua atenção, nos anos seguintes, para os objetos dotados de um caráter maquínico intrínseco. Em retrospectiva, Hilla Becher [ainda Wobeser] referiu-se a sua ocupação com tal temática como um importante e divertido processo de aprendizagem, onde a técnica de grande formato [fotográfico] pode contribuir para a compreensão do objeto, das formas técnicas fundamentais (LANGE, 2005, p. 14).¹²

Com o tempo, Hilla compreendeu que seus interesses, cada vez mais, se voltavam prioritariamente aos ambientes industriais - os quais buscava representar em 3D, apesar do suporte ser a fotografia - e fez seu trabalho de conclusão do curso em Potsdam, em 1954, tendo como base a atividade industrial da companhia de gás de Havel. Desde então, a fotógrafa reconheceu sua preferência pelos “objetos silenciosos”.

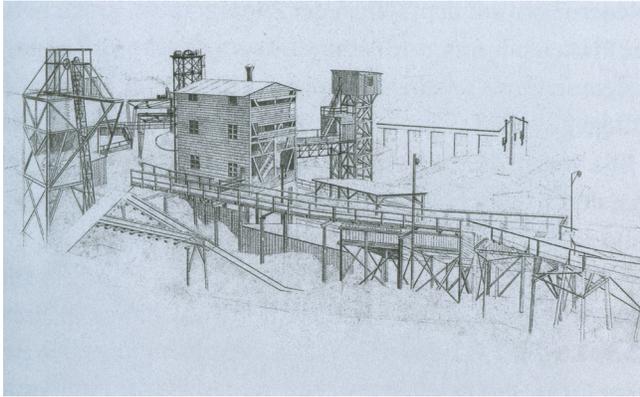
Ao contrário da futura esposa, os



3. BERND BECHER
“Bahnhof am Stadtrand”, 1954
Litografia
Reproduzida de Bernd and Hila Becher
- Life and Work -

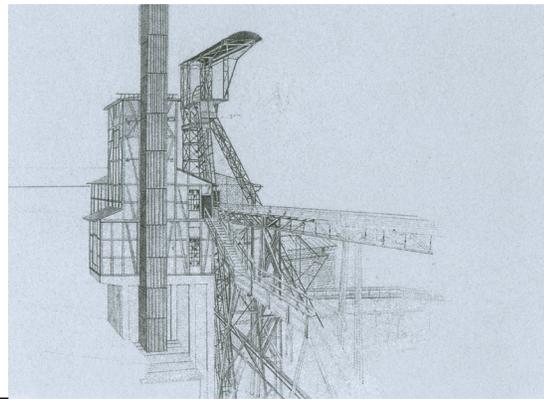


4. BERND BECHER
“Grube Eisenhardter Tiefbau”, Eisern,
Kreis Siegen, 1955-56
Aquarela
Reproduzida de Bernd and Hila Becher
- Life and Work -

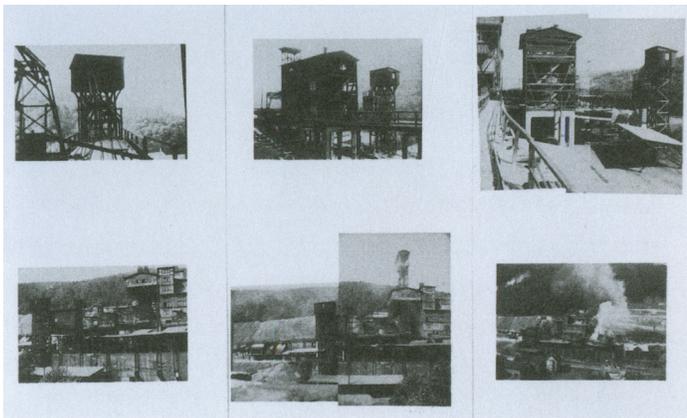


5. BERND BECHER
 “Grube Eisenhardter Tiefbau”,
 Eisern, Kreis Siegen, 1955-56

Lápis
 Reproduzida de Bernd and Hila Becher
 - Life and Work -

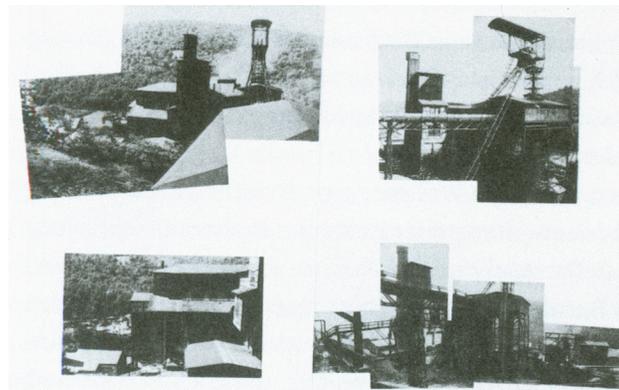


6. BERND BECHER
 “Grube Eisenhardter Tiefbau”,
 Eisern, Kreis Siegen, 1955-56
Lápis Reproduzida de Bernd and Hila
 Becher - Life and Work -



7. BERND BECHER
 “Grube Eisenhardter Tiefbau”,
 Eisern, Kreis Siegen, 1957

Fotocolagem
 Reproduzidas de Bernd and Hila Becher
 - Life and Work -



8. BERND BECHER
 “Grube Eisenhardter Tiefbau”,
 Eisern, Kreis Siegen, 1957
Fotocolagem
 Reproduzidas de Bernd and Hila Becher
 - Life and Work -

primeiros esforços documentais de Bernd ainda não tinham como veículo a fotografia e o registro era feito através de desenhos, pinturas, aquarelas e litografias (fig. 3 a 6) que em muito se assemelham às fotos que seriam realizadas em um segundo momento.

Datadas de 1955/56, as primeiras imagens produzidas por Bernd registram a *Grube Eisenhardter Tiefbau*, mina que extraía ferro (*eisen*) subterraneamente. Elas foram feitas e posteriormente coladas em sobreposição de modo a reconstituir o conjunto da mina. Seguindo esse raciocínio, primeiro os desenhos exploram as cores suaves da aquarela ou se esmeram na precisão do grafite, suportes que no ano seguinte, 1957, seriam substituídos pela *photocollagen* (fig. 7 e 8) (fotocolagem), que, por sua vez, logo daria lugar à fotografia propriamente dita.

Estamos nos anos 1950 e o mundo demanda um ritmo diferente do experimentado pelos pintores (e mesmo pelos fotógrafos) dos anos 1920 e da Nova Objetividade. Assim, a predileção pela técnica fotográfica se dava por um ganho em agilidade na produção e pelo alcance de um alto nível de detalhes, ambos pontos nevrálgicos em se tratando de um objeto de interesse que se decompunha.

Em 1957 deu-se a demolição da Grube Eisenhardter Tiefbau (Eisern, Kreis Siegen), fato até hoje citado inúmeras vezes como a experiência primeira. Enquanto Bernd Becher esboçava os desenhos das instalações da mina e a torre de extração, os trabalhos de demolição avançavam a passos tão largos e ele não foi capaz de reter graficamente de modo fiel dos detalhes do edifício. A fim de poder recorrer a um modelo, tomou emprestada uma câmera portátil e fotografou a mina em um dis-paro único (LANGE, 2005, p.12).¹³

Apesar de ter fotografado, o registro que Bernd produziu era para basear desenhos e pinturas, mesmo que – de outro modo - a fotografia já lhe interessasse: “*fotografei a instalação para complementar os desenhos, depois para fazer águas-fortes, litografias, pinturas. Mas eu também já tinha começado a colecionar fotos sempre que podia, fotos de instalações industriais feitas pelos proprietários*” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 160).

Horizontais, muitas vezes incluindo um grupo de pessoas posicionadas de modo a deixar a instalação visível ao fundo, a fotografia industrial não diferia da que representava as ferrovias ou a navegação a vapor que também se modernizavam.

Enormes, feitas por contato e notadamente precisas, as fotos eram descartadas quando as instalações das fábricas e minas eram modificadas, modernizadas ou fechadas – segundo lembra Bernd Becher: “*queriam se livrar da imagem do século 19*” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 160).

Foi no ano de 1957 que os fotógrafos se conheceram. Hilla havia deixado a Alemanha Oriental e, em Düsseldorf, conseguira um trabalho em uma agência de publicidade, a *Trost*. “(...) *tinha mudado nesse mesmo ano de Stuttgart para Düsseldorf e, para financiar os estudos, trabalhava na agência [a mesma de Hilla]*”, conta Bernd em entrevista ao jornalista Ulf Erdmann Ziegler e reproduzida pela revista ZUM.

Eu tinha um emprego na agência. Estava muito feliz lá, mas depois vi que não era publicidade o que eu queria fazer. (...) eu me candidatei para uma vaga na academia. Fui aceita, embora fosse complicado, porque não tinha fotografia e eu não sabia pintar. (...) A academia não tinha um departamento de fotografia, mas havia interesse de alguns professores e dinheiro para comprar equipamentos. Foi disso que me incumbiram, como estudante (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 159).

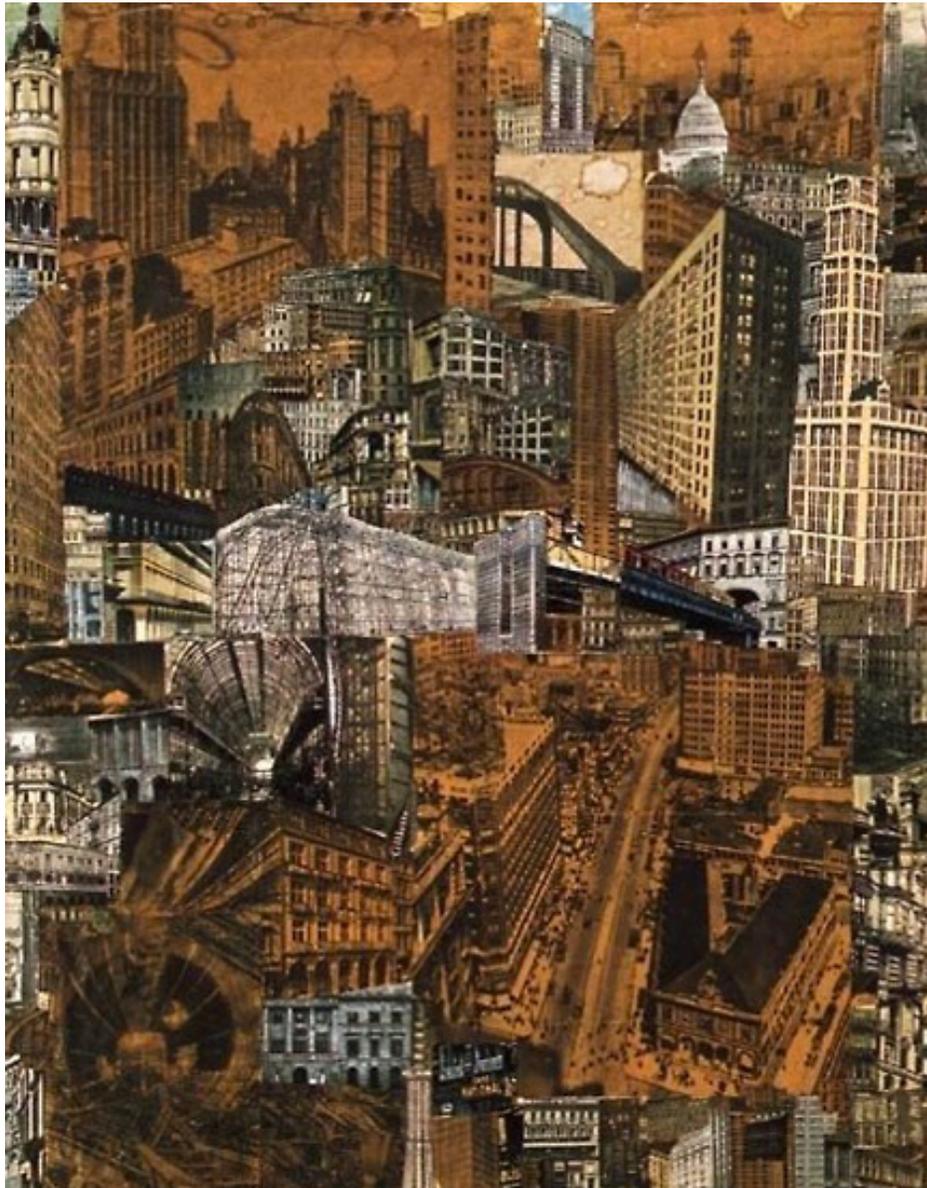
Hilla e Bernd trabalharam no mesmo lugar e estudaram na mesma escola de artes e, juntos, não concluíram os estudos – “*parávamos quando acreditávamos que já tínhamos estudado o suficiente*”, lembra Hilla na entrevista a Ziegler. E lá, nos bancos da escola que abandonariam tiveram acesso a uma máquina fotográfica, acessórios como tanques e bandejas e um ampliador *Durst* 13 x 28 cm.

A academia de artes de Düsseldorf, até então voltada para as artes gráficas e tipográficas (impressão), foi pioneira em admitir uma aula com um portfólio exclusivamente fotográfico. E seria, em breve, a primeira da Alemanha a sustentar um departamento de tão controversa arte.

Também no ano da demolição, Bernd deu mais um passo em direção à consolidação de sua linguagem artística e adotou o padrão fotográfico que iria acompanhá-lo durante toda a vida - e, mais tarde, contaminar o olhar de Hilla, esposa e parceira de trabalho. O fotógrafo passaria a registrar os motivos industriais de maneira isolada e em grande formato.

Por outro lado, a rigorosidade que se via no desenhar da linguagem

fotográfica de Bernd era fruto da influência causada por sua experiência como tipógrafo aliada às coleções de fotos, muitas vezes amadoras, que cultivava. É por conta delas que o jovem fotógrafo escolheu trabalhar comparativamente usando pranchas, para que conseguisse uma visão panorâmica e mais completa do objeto: *“algum tempo depois, ele transformou as fotografias em colagens fotográficas [fotomontagens] para a reconstruir os diversos segmentos imagéticos das estruturas em pranchas que permitissem uma visão geral [das construções]”* (LANGE, 2005, p. 13).¹⁴



9. PAUL CITRÖEN
“Metropolis”, 1923
Colagem
Reproduzida de abbeville.com

A complexidade a ser atingida e os detalhes a serem revelados em um intento ambicioso de registro ficam explícitos quando o percurso artístico becheriano é percorrido e, através dele, compreendida a dinâmica metodológica que constrói a linguagem das fotos. Bernd caracterizava tal trajeto da seguinte forma: “*assim eu tracei o caminho da imagem litográfica até uma forma fotográfica que ainda aceitava amplamente o objeto, mas onde ambas estavam presentes. A saber, a figuração precisa e a forte impressão transmitida pela multiplicidade das formas*” (BECHER apud LANGE, 2005, p. 13).¹⁵

Ao observar os depoimentos deixados por Bernd fica claro que as “tipologias” serviam para comparar as imagens e traçar uma espécie de sociologia do período histórico vivido. Uma sociologia que produz um diagnóstico imagético da sociedade – em si - e da economia pós-industrial da região de Siegen, em um primeiro momento, e depois de outros lugares dentro e fora da Alemanha. Outra faceta desse interesse sociológico, porém, pode ser identificada bem antes das investidas becherianas, nas obras de inúmeros artistas europeus e, em particular, nos trabalhos sobre as grandes cidades produzidos por Paul Citroën (1896-1983) (fig. 9). Apresentadas durante a Exposição Dadaísta de 1958, em Düsseldorf, as colagens influenciaram Bernd Becher - apesar de não serem rigorosas ou metódicas - por seu conteúdo e seu perceptível processo criativo.

Isso porque as imagens de Citroën fizeram com que Bernd reconhecesse seu próprio princípio de captação de imagens. A técnica, que já era praticada e formulada estilisticamente por outros artistas antes do nosso fotógrafo - muitos deles dadaístas ou cubistas - se baseava na colagem de múltiplas faces de um mesmo motivo. Bernd, grosso modo, começara a fazer o mesmo, mas seu trabalho evoluía de maneira infinitamente mais sistemática. “(...) *Primeiro, pretendia recortar os elementos singulares das construções como torres de transporte, alto-fornos e torres de resfriamento para depois inserí-los em grandes painéis tipológicos*” (BECHER apud LANGE, 2005, p.13).¹⁶

Com a visita à exposição Dadaísta, Bernd descobriu que, de maneira próxima, a retratação do progresso via fotografia era possível e já realizada por artistas como Citroën. E este foi o derradeiro pontapé para a adoção definitiva da técnica fotográfica e “tipológica” como o meio de concentração rápido de seus objetos de interesse.

Mas não só a arte ou a sociologia influenciou Bernd, as imagens da infância regeram o olhar do fotógrafo. Sujeito – acima de tudo - obstinado a trabalhar

incansavelmente (pela e) em favor da fotografia das construções funcionais. Nas pranchas, desde as primeiras investidas, era possível observar a repetição ou a variação das construções e estabelecer um diagnóstico do tempo, da região e da forma. Isso tudo através da compreensão da técnica construtiva, das funções a que cada elemento se destinava e dos pormenores e adaptações regionais empregados nessas edificações funcionais.

Ainda no ano de 1958, Bernd empreendeu suas primeiras experiências com uma câmera Rolleiflex 6 x 6 [grande formato] e fotografou uma série de edifícios e objetos industriais, incluindo a mina 'Constanze' em Haiger, Dillkreis, em diferentes tomadas [perspectivas] (BECHER apud LANGE, 2005, p.14).¹⁷

Em 1959, o trabalho em parceria de Bernd e Hilla se consolida e, em 1961, os dois se casam. O início da vida comum e dos anos 1960, com sua efervescência cultural, foi um período de crescimento para ambos em amor, amizade, afinidade estética e, claro, linguagem fotográfica. *“A nossa atitude era romântica, nossas imagens não são. Nós tentamos apagar este sentimento de nossas fotografias, não queríamos que as pessoas nos olhassem dessa maneira”* (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUSTCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).¹⁸

Inicialmente, os Becher têm seus olhares voltados à documentação das atividades industriais das regiões de Siegen e do Ruhr. Mais tarde, o campo de abrangência do interesse fotográfico do casal vai alcançar as adjacências industriais nos países fronteiriços com a Alemanha - Luxemburgo, Holanda, Bélgica, França – e, também, a Inglaterra.

Gradativamente, a dupla ampliou seu conhecimento nos modos funcionais e construtivos da arquitetura industrial e atingiu uma visão geral das diferenças da arte construtiva da (pós-)industrialização pesada que diferenciava as instalações em suas diferentes localidades, além de ganhar um tempo maior para reunir recursos financeiros através de trabalhos gráficos. Este era o contexto em que se estabeleceu a constituição primeira do objeto de interesse (e abrangência) fotográfico(a) becheriano(a) que, na década de 1970, se expandiria para além das fronteiras próximas à Alemanha atingindo

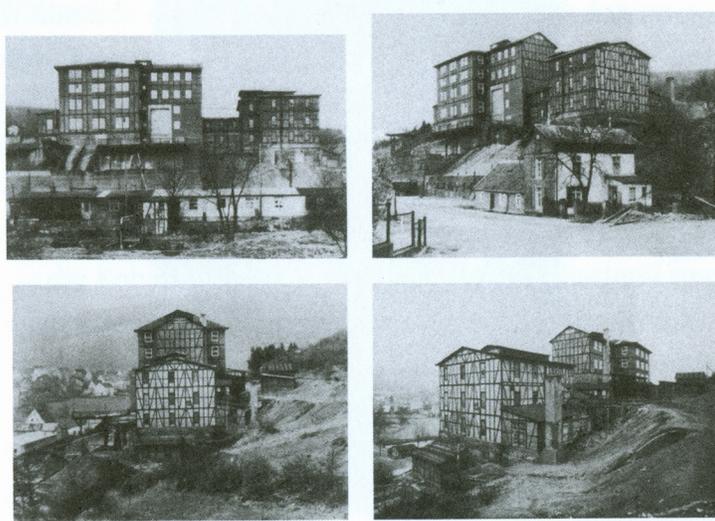
as terras “além mar” e obtendo o reflexo da propagação industrial na América do Norte (EUA).

Ao ler as apreciações de Susanne Lange, a forma como a autora trata do percurso de trabalho dos Becher, fica a impressão que a sequência de eventos durante os anos de atividade, por si só, não determina de maneira relevante a formatação estética da obra fotográfica do casal. Impressão que ganha força frente às declarações de Hilla Becher em uma entrevista ao *Magazin der Süddeutschen Zeitung*, em 2008, em que a fotógrafa aborda sua vida e o trabalho em parceria com o marido. Nela, Bernd aparece como um homem influenciado pelas imagens da infância, mas, sobretudo, como alguém disposto a trabalhar incansavelmente (pela e) em favor da fotografia:

[...] No início, Bernd procurava preservar e trazer de volta a sua infância com essas imagens. Em Siegerland, ele cresceu entre minas e fornalhas. [...] Claramente Bernd [era a força motriz]. Ele estava obcecado e, muitas vezes, repetiu tudo até que estivesse perfeito. Na verdade, eu também sou uma perfeccionista, mas ele era tão extremamente que, às vezes eu tive que pará-lo em sua mania, para que ele então desacele-asse [no sentido de parar o trabalho obsessivo e seguir a diante] (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).¹⁹

Bernd e Hilla, como veremos, parecem ter se adequado às circunstâncias que os levavam de um lugar para outro enfrentando adversidades financeiras, familiares e sociais. Mas, acima de tudo, é perceptível que os Becher sabiam perfeitamente como aproveitar as oportunidades e extrair delas todo o potencial, fossem essas circunstâncias decorrências de sua jornada ou da busca precisa por um motivo em especial.

Os fotógrafos percorreram um trajeto iniciado na Renânia do Norte Westfália e estendido até os EUA com calma e passos firmes, porém dados conforme permitia a época e as limitações dela derivadas. Com pouco dinheiro, no início, mantiveram-se nos arredores de seu pequeno universo germânico-industrial e, aos poucos, alçaram-se a maiores e mais distantes desafios. Contudo, a impressão que fica ao estudar tal obra é que, talvez, se tivesse se restringido à região do Ruhr/Reno ou ao Siegerland a fotografia becheriana se concretizaria esteticamente da mesma forma como se concretizou abrangendo diversos países.



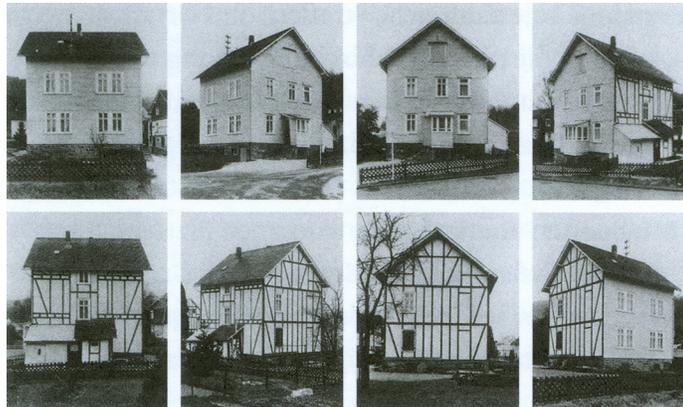
10. BERND E HILLA BECHER
 “Grube Alte Burg”, Alteenseelbach,
 Kreis Siegen, 1959
Fotografias
 Reproduzidas de Bernd and Hila Becher
 - Life and Work -

O que quero dizer é que, a fotografia dos Becher possivelmente arrebataria, nos mesmos moldes observados se feitas em diferentes países, apenas uma parcela ínfima do mundo industrial – a região do Ruhr e da bacia do Reno. Porém, mudaria sua relevância documental e sua influência sobre o gênero fotográfico como um todo. No entanto, é preciso considerar, talvez, sem as imagens dos demais países, os Becher não fossem chamados artistas, mas sim documentaristas. Ou, talvez, isso apenas acontecesse se a época fosse outra.

Efetivamente, o primeiro objeto de interesse aprofundado – de cunho fotográfico - foi a mina *Alte Burg* (fig. 10) em Altenseelbach, Kreis Siegen, em 1959, quando Bernd e Hilla ainda não eram oficialmente um casal. O motivo constituiu um conjunto direto de fotografias, mesmo que pouco numerosas – eram quatro imagens. Nelas, os enquadramentos que foram vistos – em perspectiva e frontal – poderiam ser reconhecidos como o indício da gênese do método consolidado pelas cinco décadas de trabalho da dupla.

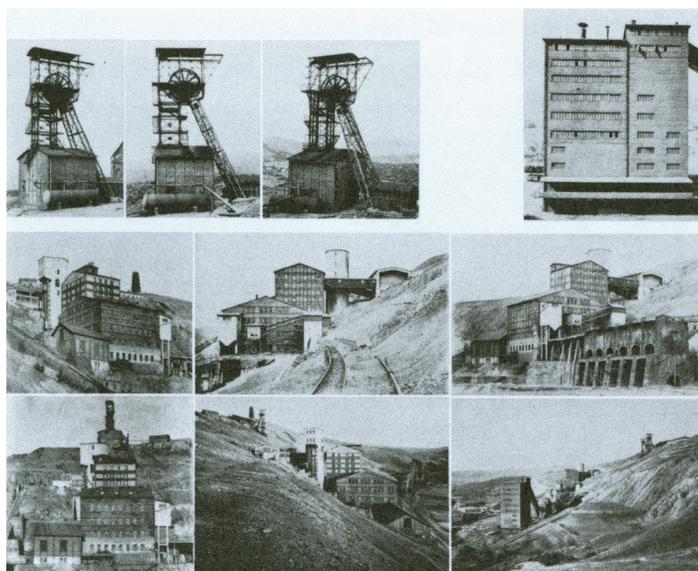
Porém, “(...) originalmente, Bernd fez esboços. No começo, ele esboçou as paisagens industriais. Mas ele nunca conseguia terminar seu trabalho, porque cuidava em ser muito preciso, detalhista. Muitas vezes o objeto foi demolido diante de seus olhos. A indústria pesada da região de Siegen, na Alemanha, estava sendo abandonada para sempre. A demolição, a decadência acontecia mais rápido do que ele poderia esboçá-la” (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUSTCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).²⁰

11. BERND E HILLA BECHER
 “Hillnhütter Straße 62”, Dahlbruch,
 Siegerland, 1971
Fotografias
 Reproduzidas de Bernd and Hila
 Becher - Life and Work -



Devido a tal urgência histórico-temporal, no início da década seguinte, em 1960, os desenhos haviam sido definitivamente substituídos e as casas de madeira que abrigavam os trabalhadores das adjacências industriais da cidade de Siegen tornar-se-iam um dos principais temas fotografados. As moradias enxaimel²¹ eram plasticamente atraentes e não só caracterizavam o ambiente, como faziam parte da memória afetiva do fotógrafo.

Desde o início da produção, aqui mais especificamente em 1959, os Becher apresentavam características sistematizantes: antes de clicar as casas, os fotógrafos haviam feito imagens das ruas e identificado as unidades habitacionais que se-



12. BERND E HILLA BECHER
 “Grube San Fernando”, Herdorf,
 Siegerland, 1961-1963
Fotografias
 Reproduzidas de Bernd and Hila Becher
 - Life and Work -

riam então registradas e dispostas ordenadamente. Isto para que houvesse uma visão global da forma construtiva de tais exemplares e de seu posicionamento urbano. Depois, individualmente, cada casa – ou outro motivo - era perscrutado através de seis tomadas, número logo acrescido de duas imagens válidas, com orientações frontais e em perspectiva ^(fig. 11).

Ávidos por novos desafios, no verão de 1961, Bernd e Hilla se aventuram em fotografar pela primeira vez um equipamento industrial completo ^(fig. 12). Com uma câmera plana (13 x 18 cm) recém-adquirida, o casal registrou a mina *San Fernando*, em Herdorf, e estas configuram as primeiras fotos descritivas produzidas pelos fotógrafos. Paralelamente, inicia-se o trabalho de registro em imagens individuais das minas da região, além de alto-fornos e siderúrgicas.

Um ano mais tarde, na recém-desativada siderúrgica *Hainer*, se dá o primeiro extenso trabalho de documentação com ênfase nos alto-fornos, portanto na taxonomia becheriana, este grupo pode ser considerado o segundo a chamar enfaticamente a atenção dos fotógrafos, sendo o primeiro as casas de trabalhadores. Desconsiderando, porém, como “grupo” as imagens que desvendam o todo urbano ou de um conjunto industrial. Logo, nas proximidades territoriais do palatinado do Reno, seriam realizadas as primeiras imagens de fornos de cal. E ainda em 1961, a compra de um carro faria com que a mobilidade entre os locais próximos - e germânicos - onde se fotografava e o transporte de equipamentos fosse possível.

Em 2008, alguns meses após a morte de Bernd em 22 de junho de 2007, Hilla deu uma entrevista – já citada neste trabalho – para o *Magazin der Süddeutschen Zeitung*. Quando perguntada sobre a razão da escolha por fotografar alto-fornos e afins, respondeu de maneira emblemática: *“porque eles são honestos. Eles são funcionais e refletem o que eles fazem - que é o que nós gostamos. Uma pessoa sempre é o que ele/ela quer ser, nunca o que ele/ela realmente é. Mesmo os animais normalmente desempenha um papel na frente da câmera”* (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUSTCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).²²

Por sua vez, o trabalho de documentação nas regiões do Ruhr e do Reno começa em 1963. Em Oberhausen e Duisburg são registrados os primeiros interiores

de alto-fornos. Logo, as viagens mais extensas surgiram, levando os Becher e suas objetivas ao sul da Alemanha e à Holanda. Essas primeiras incursões resultaram em uma série sobre silos para cimentos, que ganhou vulto durante a segunda viagem de trabalho motivada pela ampliação do número de imagens que tinham como tema os fornos de cal.

Ainda em 1963, o casal trabalha, pela primeira vez, na documentação das casas de trabalhadores (fig. 13) da região do Ruhr. Nessas imagens - que terão desdobramentos especialmente nos arredores de Siegen - já é possível ver claramente a determinação metódica dos Becher que fazem multiplicar as perspectivas de um mesmo motivo, perscrutando as várias faces das construções: frente, “verso” e perfis. Nesta época serão feitas também as primeiras fotos de gasômetros que deixam transparecer o cuidado sistemático em “descrever” como esculturas bidimensionais cada motivo.

Em 1963, eles fariam a primeira exposição fotográfica numa livraria de Siegen. Três anos mais tarde, viria a idéia de transformar a Kombi dos dois em um laboratório fotográfico improvisado em viagens pela Inglaterra e País de Gales. Era o início do projeto dos Becher de constituição de um verdadeiro inventário arqueológico-industrial da Alemanha e do mundo (DEUTSCHE WELLE: Disponível em http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2186162_page_1,00.html).

Depois do profuso ano de 1963, em 1964 os Becher começam a reunir informações, desenhos e anotações sobre as regiões industriais da Bélgica e de Luxemburgo, afastando-se um pouco da exclusividade quanto a documentação do Ruhr e locais próximos. Também é em 1964 que o filho do casal, Max, nasce. Segundo Lange, no ano seguinte, os fotógrafos se voltam às minas de carvão de Siegen e nas imagens resultantes preponderam torres de resfriamento e transporte, caixas d’água e gasômetros. É neste ano, também, que se dá a primeira viagem de trabalho à Escócia e à Inglaterra e, na qual, com recursos limitados, as fotos são produzidas em um curto espaço de tempo.

Os ingleses são pragmáticos. Eles não se importam quando há um maquinário na paisagem. Os franceses preferem algo gracioso, assim podem adicionar um telhado ou alguns ornamentos, até que a construção comece a parecer um pavilhão de um jardim chinês. [...] Elas [as instalações alemãs] são semelhantes [às francesas]. Eles [os alemães] muitas vezes adicionam alguns recursos para que as estruturas pareçam torres de castelos. É fascinante ver como esses objetos não são feitos para serem bonitos,



13. BERND E HILLA BECHER
“Fachwerkhäuser”, Siegener Industriegebiet, Alemanha 1959-1973
Fotografias
Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -

mas ainda assim possuem alguma beleza. Como um martelo ou alicate, coisas que são honestas e perfeitas, coisas as quais você não pode impor qualquer melhoria (HILLA BECHER in MA - GAZIN DER SÜDDEUST-CHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).²³

Na primeira metade 1966, a dedicação dos fotógrafos se voltou às minas da região do Ruhr. Logo depois, o interesse do casal tomava de assalto o norte da França, onde o repertório das caixas d'água teria um considerável incremento. É nessa altura, também, em junho, que os fotógrafos conquistam uma bolsa de estudos do Conselho Britânico que garantiria a permanência para trabalho de até seis meses nas regiões industriais da Inglaterra e do País de Gales (Wales), especialmente Liverpool, Manchester, Sheffield e Nottingham. Nesta época, durante as viagens pelas terras da Rainha e em companhia do filho, Bernd e Hilla dormiam, se locomoviam e revelavam seus filmes em um trailer (*VW-Bus*) e uma Kombi. (fig. 14 e 15)



14. --
Bernd e Hilla Becher, com uma Kombi também nos EUA
Tennessee, EUA, 1983

Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hila Becher - Life and Work -



15. HILLA BECHER
Bernd fotografa com o filho, Max, França, 1967
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hila Becher - Life and Work -

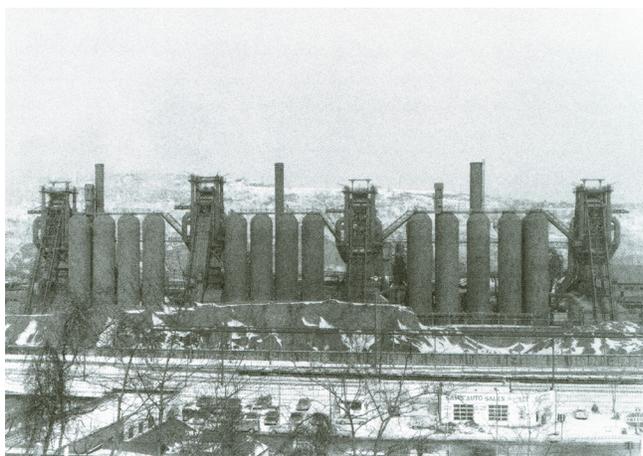
Hilla Becher, depois da morte do marido, conta que Bernd era obcecado pelo trabalho e que durante as viagens raramente ficavam em hotéis. Também não viajavam a lazer e as folgas em conjunto quase sempre estavam ligadas ao clima pouco propício às imagens, como nos dias chuvosos.

(...) passamos muitas semanas na estrada no nosso ônibus Volkswagen [trailer]. Nós dormíamos, revelávamos os negativos, preparávamos a comida, fazíamos simplesmente tudo. Muitas vezes, também viajou conosco o nosso filho. (...) [Não lembro desses dias como cheios de privações, mas] como um bom tempo, como um tempo muito agradável. Estávamos em áreas onde não havia turismo. Elas eram reais. Sem flores, sem vendas. Essas áreas eram o que eram (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).²⁴

Ainda nesse período, os Becher têm seu olhar cooptado pelos edifícios e pela forma como se processou o desenvolvimento construtivo, segundo o contexto da indústria extrativa mineral na Europa. Documentou-se com cuidado, portanto, os alto-fornos, minas de calcário, silos, gasômetros e caixas d'água. Foram feitas, ao todo, centenas de fotografias entre as quais, tomadas em que as minas e siderúrgicas se envolviam à paisagem. Em 1967, de volta a Alemanha, Bernd e Hilla fazem as primeiras imagens da mina de carvão *Hannibal* em Bochum-Hofstede. À ela, voltaria o casal em um segundo momento, nos idos de 1973, para que as instalações fossem fotografadas com minúcia quando desativadas e em processo de demolição – as últimas fotos seriam realizadas no outono de 1974. Na metade do ano, porém, o raio de ação do trabalho na região do Ruhr passa a se estender continuamente, alcançando as cercanias carvoeiras de Charleroi, na Bélgica, e Saint Étienne, na França. Por sua vez, nas áreas montanhosas de Cévennes e em Pas-de-Calais, França, os alemães fotografaram as paisagens dominadas por torres de resfriamento.

Nosso trabalho é, se quiser fazê-lo razoavelmente bem, uma corrida contra o tempo. A seleção que promovemos, limitada por problemas financeiros e organizacionais, é muito restritiva. Dos edifícios que poderiam ser completamente fotografados, nós geralmente damos preferência aos ameaçados de demolição, pelo tempo, local e tipo de característica técnico-estéticas especialmente exemplares (BERND e HILLA BECHER apud FISCHER, 1967, p.868).²⁵

No ano seguinte, em 1968, é o tempo da primeira viagem dos fotógrafos a Los Angeles por conta de sua estréia em uma exposição individual²⁶ nos EUA, esta organizada pela *University of Southern California*. E é quando, na jornada de regresso que passou por Chicago e Pittsburg^(fig. 16), Pennsylvania, os Becher se encantam e realizam suas primeiras fotografias das siderúrgicas norte-americanas em formato 6 x 9 cm, mesmo que a neve cobrisse parte da paisagem.



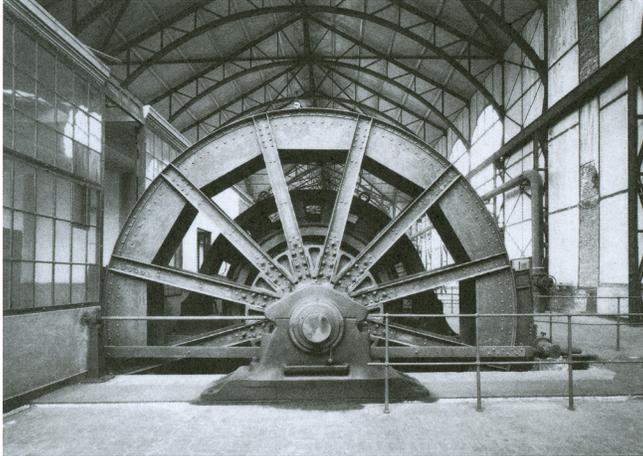
16. BERND E HILLA BECHER
“McKeesport”, Pittsburg, Pennsylvania, 1968
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hila Becher
- Life and Work -

Também é durante essa etapa da viagem que, em Nova York, o *Museum of Modern Art*, MoMA, adquire as primeiras fotografias dos artistas alemães que farão parte de seu acervo permanente. Produtivo, o ano de 1968, ainda proporcionou a expansão do grupo becheriano de “alto-fornos”, agora fotografados na Bélgica e França, bem como fornos de cal holandeses e temas diversos recolhidos na terceira viagem do casal à Inglaterra. Nessa passo profuso em novas paragens, os Becher voltam à Alemanha para iniciar o vultoso trabalho de registro das instalações das Minas *Concordia*, em Oberhausen. Só no início do ano de 1970 são produzidas 350 imagens exclusivamente de *Concordia*, algo expressivo para a época e o método utilizado.

Em 1968, aliás, o acervo becheriano girava em torno de 2.500 negativos catalogados segundo os grupos: torres de transporte e resfriamento; instalações para a mineração; máquinas e casas de provisão; fornos de coque; alto-fornos e fábricas de aço; fornos para a queima de cal; caixas d’água; gasômetros; silos para cimento, carvão e cal; casas de moradia; planos gerais de minas e siderúrgicas.

O número de imagens cresceria de 1969 em diante com a volumosa documentação das Minas *Zollern 2*^(fig. 17), em Dortmund-Bövinghausen, e, depois, com a série

de imagens sobre a Fundação *Gutehoffnung*, em Oberhausen, onde, até 1972, foram elaborados tanto planos gerais, quanto fotos únicas (sem comparação em pranchas) de caixas d'água, casas de máquinas, alto-fornos, entre outros. São cerca de 600 imagens, das quais, 41 viriam a ser publicadas no início dos anos 1980.



17. BERND E HILLA BECHER
“Zeche Zollern 2”,
Dortmund-Bövinghausen, Ruhrgebiet, 1968
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hila Becher
- Life and Work -

Na década de 1970 os historiadores se aproveitaram do interesse dos fotógrafos e monopolizaram o trabalho dos Becher. Segundo Bernd: “*eles queriam escrever e adornar seus textos com nossas fotos*” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 164). “*Não conseguiram imaginar que um livro só com fotos funcionaria. Queriam dar a ele uma fundamentação científica*” (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 164), completa Hilla. A fotógrafa ainda acrescenta, na mesma entrevista que essa foi uma experiência ruim, já que não eram livres para produzir da maneira como achavam sensata e correta: autoral. Em suma, as parceiras com os historiadores eram tecnicistas e limitadoras.

Concomitantemente a tais experiências, Hilla Becher daria aulas em 1972 – mais especificamente durante seis meses a partir de novembro daquele ano – sobre “técnicas gráficas” como professora convidada da Escola Superior de Artes de Hamburgo. Quatro anos depois, em 1976, Bernd se tornaria catedrático da Academia Estatal de Belas Artes de Düsseldorf - sobre a qual falaremos em breve - e, assim, teriam início os 20 anos de carreira estabelecida e aulas tidas como o *avantgarde* artístico da fotografia alemã que formou discípulos como Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff e Candida Höfer, entre outros.

Com seus alunos, Bernd e Hilla Becher partilhavam seu campo próprio de interesses: principalmente sua preferência para com os objetos da vida cotidiana e das paisagens mundanas, como a mais exata representação do objeto, o trabalho em temas que, em última instância, promoviam a independência artística de obras tão diferentes (LANGE, 2005, p. 16).²⁷

Afeitos ao comum, os Becher causaram discussões sobre a “forma” e o conteúdo de seus motivos imagéticos, pois levaram seu ensino e a tomada assertiva de sua obra para além do almejado por aqueles que, até então, haviam trabalhado para a continuidade necessária da tradição de registrar, seja em vias fotográficas ou das belas artes, o cotidiano das cidades e, mais especificamente, da indústria.

A fotografia documental feita no século 19 indicou novas possibilidades à tradição histórico-cultural de seu tempo. Da mesma forma, os Becher, nos anos 1970, conduziam seu fazer artístico – e fotográfico – através (e além) dos moldes já adotados pelos documentaristas pioneiros ou pela Nova Objetividade e sua verve afeita aos detalhes do real e do cotidiano.

No início dos anos 1970 uma novidade no acervo de Bernd e Hilla: é a primeira vez que decidem fotografar as torres de alta tensão nas proximidades de Aachen, tema que, contudo, não teria continuidade nos próximos anos. Nessa época também, vai à público o primeiro volume de “*Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*”, já mencionado na introdução deste trabalho. Por outro lado, no verão daquele início de década, as imagens que ganharam força na preferência “da câmera becheriana” são as das casas de madeira, primeiro grupo a que os Becher se dedicam e que só teria publicação, nesta época, sete anos depois de seu início.

Ainda nesse período, os artistas fazem uma viagem “de caixas d’água” pelo noroeste francês e arrabaldes parisienses, além de produzir imagens de instalações mineiras na Bélgica. Em paralelo, constitui-se um grupo de trabalho voltado à documentação de alto-fornos nas regiões do Ruhr e de Siegen e uma “segunda leva” de imagens de casas enxaimel também na área industrial do Siegerland.

Se a primeira exposição dos Becher nos EUA, em 1968, criou uma porta de entrada para o casal, a segunda mostra na *Sonnabend Gallery*, de Nova York, em 1972, consolidou o trabalho dos fotógrafos e possibilitou o início de um labor regular em solo norte-americano.

No ano seguinte, como o já dito, a mina *Hannibal* seria o foco central da documentação becheriana, mas em paralelo inicia-se o registro das instalações da mina *Hannover*, nas proximidades de Bochum(-Hordel). Observando a regularidade da produção do final da década de 1950 até então, seria importante frisar que os anos 1970 talvez sejam os que propiciaram um maior volume de trabalho para o casal. Os fotógrafos estavam no auge de sua produção, aliando conhecimento produzido na academia e ação em campo e a demanda para a reunião de material dessas minas era cada vez maior. O tempo da arte, com as vanguardas pós-Modernistas, também era propício aos Becher. Mas, a vida não era exatamente confortável, muitas vezes foram vistos como malucos que se dedicavam a um trabalho árduo e que não rendia dividendos imediatos.

É claro, nós éramos “freaks”. Eu não sei a tradução da palavra, mas eu acho que nós éramos malucos. [...] Especialmente no começo, as pessoas não conseguiam entender como podíamos fazer algo que não pagava, algo que, portanto, não valia nada. (...) Tínhamos problemas financeiros, as lentes eram ruins... Cada viagem foi um problema. E então Bernd foi convidado a ensinar na Academia [de arte], em Düsseldorf. Uma das razões por que ele aceitou a oferta, com certeza, tem a ver com a posição em que nos encontrávamos (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).²⁸

Levando a vida, sem se preocupar com rótulos positivos ou negativos, Bernd e Hilla se dedicariam à região industrial belga, tendo como objetivo a mina *Saint Theodor*, em Charleroi. Fotografado em um curto espaço de tempo, o trabalho rendeu imagens individuais de instalações de concreto, torres de transporte, reservatórios de água, elevadores e exaustores. Bernd além de fotografar e dar aulas, trabalhou de maneira mais tímida desenhando logotipos para empresas e produzindo alguns conteúdos na área gráfica. “*Não a estrela da Mercedes, mas...*” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 164), brinca. Enquanto Hilla trabalhou por cerca de 15 anos em um escritório de arquitetura responsável pelos pavilhões alemães em exposições internacionais e que lhe rendia parte do dinheiro que proveria as fotos no correr dos meses.

Os projetos eram dos pavilhões alemães nessas exposições, em Nova York, em Chicago, em Buenos Aires, em Helsinque. Às vezes, eu ia junto, ajudava na construção e depois documentava tudo. Passei um tempo no Sudão, estive em Trípoli. Para tanto, juntava ideias e material, inclusive foto-

grafias de outros fotógrafos, desenhos. [...] Ganhava-se muito dinheiro. A exposição em Buenos Aires me rendeu um carro novo, além de pagar dívidas e viagens. Era trabalho intenso, de curto prazo, que me financiava pelo resto do ano (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 164).

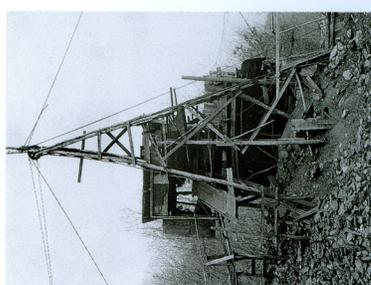
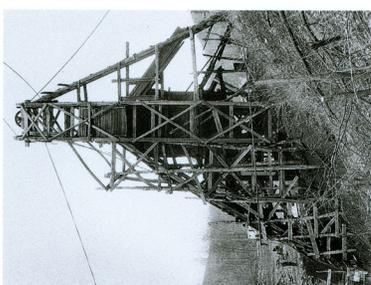
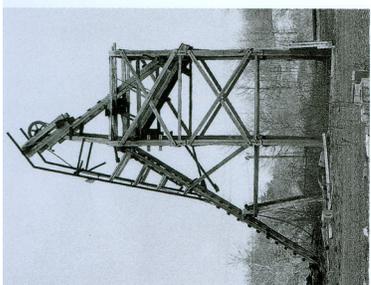
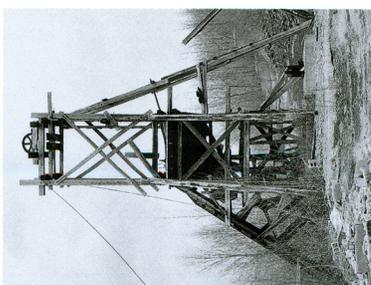
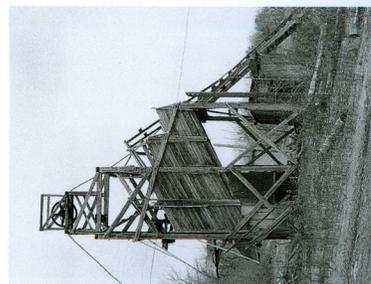
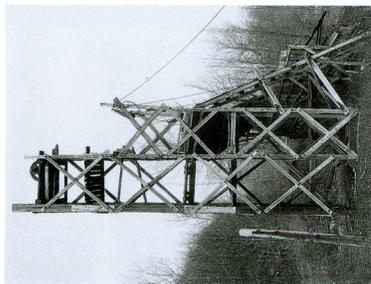
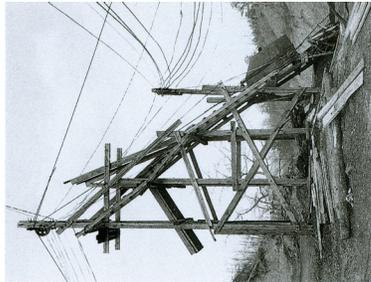
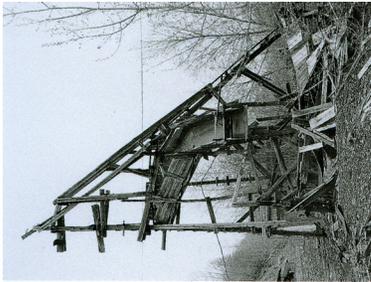
Em 1973, ainda se dedicaram os Becher aos gasômetros no sul do País de Gales concentrando-se nos formatos telescópico ou espiral. Já no início de 1974, o assunto fotográfico se centrava nas regiões inglesas das minas, em particular Derbyshire e Nottingham. De um país de língua inglesa para outro, fazem em agosto sua primeira viagem extensa aos EUA com o intuito de fotografar e fotografar. New Jersey e Michigan foram as primeiras paradas, com direito a uma esticada ao vizinho Canadá. Nos Apalaches da Pennsylvania foram realizadas as imagens das grandes minas de carvão antracito²⁹ dos EUA e suas rústicas torres de extração (fig. 18) – assuntos que se manteriam na “pauta norte-americana dos Becher” pelos próximos quatro anos.

Esta primeira viagem exclusivamente a trabalho feita por Bernd e Hilla aos EUA durou cerca de três meses e estabeleceu as diferenças (e peculiaridades) construtivas das instalações mineiras e casas instaladas na Pennsylvania - e em geral nos Estados Unidos - em relação ao que se via na Europa. Tanto que, na primavera seguinte, o casal volta a esse estado e a West Virginia para fotografar, sobretudo, essas típicas e aparentemente rudimentares torres de extração construídas com madeira e invariavelmente apoiadas em encostas.

Apesar das adversidades e além dos trabalhos de curto prazo aos quais Hilla se dedicava, a cátedra de fotografia em Düsseldorf, oferecida a Bernd em 1976, auxiliou o custeio do fazer fotográfico. Fotografar se tornava mais simples, tanto pelo dinheiro certo – que provinha da academia e dos trabalhos paralelos da mulher – quanto pelo prestígio que a instituição proporcionava à Bernd.

Eu me esforcei por dois anos seguidos. O escultor Norbert Kricke teve a ideia de instituir um curso de fotografia [na Academia de Düsseldorf]. Havia uma pressão resultante da arte conceitual. Muitos estudantes queriam trabalhar com fotografia. A mesma tendência foi verificada nos cursos de pintura. Havia uma lacuna. [...] Naquele tempo, já tínhamos contato com os Sonnabend. Eu disse a Kricke que não dava para conciliar as aulas com o nosso trabalho, porque o trabalho demandava que viajássemos. Durante dois anos, eu ia de um lado para outro (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 171).

18. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme", Pennsylvania, EUA, 1974-1978
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

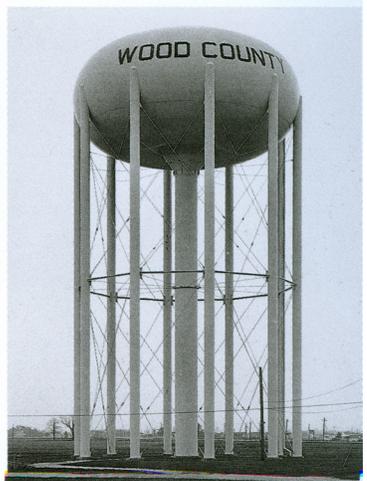
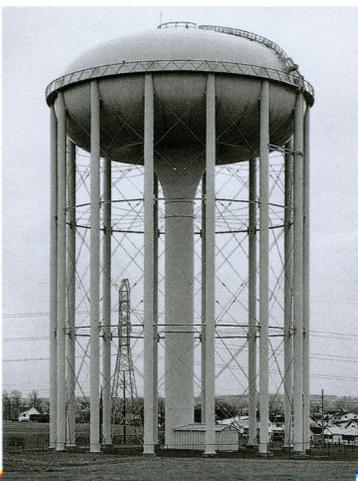
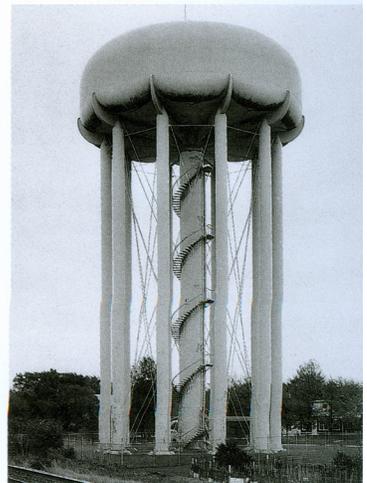
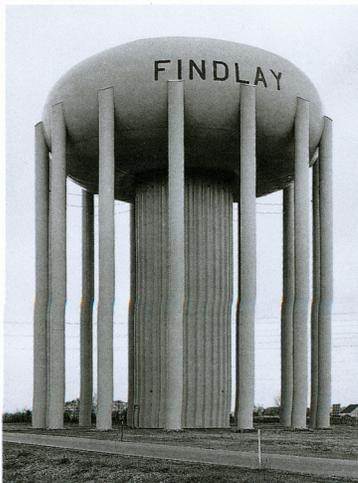
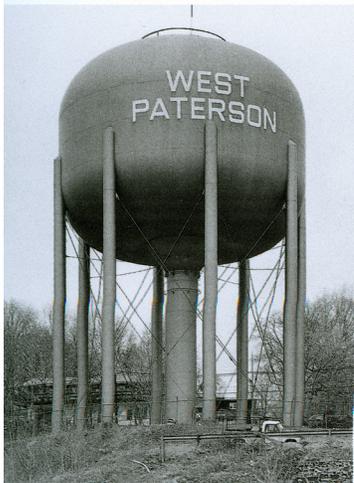
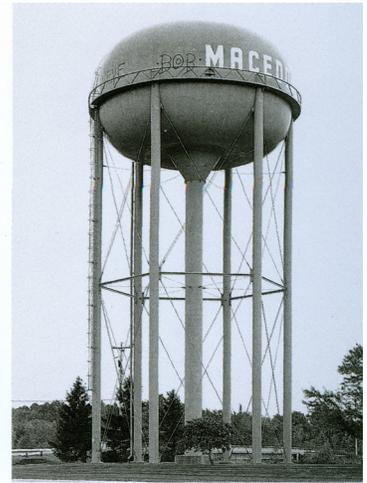


O ano de 1976 resulta em mais incursões às regiões industriais belgas e francesas, bem como novas produções nas imediações do vale do Ruhr. O ano também foi de preparação para uma monografia sobre as casas de madeira em estilo enxaimel³⁰ de Siegen/Ruhr, que teria sua publicação em 1977: “*Com esta publicação, eles [os Becher] concluíram a questão principal das casas em estilo enxaimel e concentraram-se, nos próximos anos, na documentação fotográfica dos conjuntos habitacionais antigos e modernos na região do Ruhr*” (LANGE, 2005, p.40).³¹ Também em 1977 destaca-se uma nova viagem aos EUA. No país, mais uma vez as minas da Pennsylvania despertam o interesse dos fotógrafos, porém, dividindo espaço com duas novas séries de imagens realizadas nos estados de Ohio, Illinois e Indiana. Nesses locais a busca é por silos de grãos e as futuristas caixas d’água ^(fig. 19) construídas em aço como balões superdimensionados sobre vigas estreitas.

Na subsequente viagem dos Becher aos EUA, em 1978, seria finalizada a já citada série sobre as torres de extração da Pennsylvania, como também, registradas as primeiras imagens das caixas d’água instaladas nos telhados de Nova York ^(fig. 20). Durante essa mesma jornada, nas cidades de Chicago, Cleveland e Pittsburg, o grupo de trabalho que retrata os alto-fornos é ampliado e, posteriormente, em solo natal, a série de caixas d’água no sul da Alemanha também se alarga.

Os fotógrafos contam que, nos Estados Unidos, a busca pelos motivos era “*on the road*”. “*Não havia outra coisa a fazer. Elas [as caixas d’água] estavam espalhadas. [...] No caso dos silos de cereais, descobrimos, pela experiência, que sempre havia um nos locais em que uma estrada cruzava uma via férrea. Se não estava lá, era porque havia sido demolido*” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 171).

Já no início dos anos 1980, retomam-se as fotografias das casas na região do Ruhr, além das séries de caixas d’água, alto-fornos e siderúrgicas. Este três últimos acrescidos de novas imagens captadas no outono de 1980, em mais uma viagem dos Becher aos EUA (Ohio e Pennsylvania). Aliás, as incursões aos Estados Unidos seriam ainda mais frequentes nos próximos anos e daria um maior leque de possibilidades fotográficas aos artistas, que explorariam outras cidades como Baltimore e Youngstown, com destaque em 1983, para o trabalho realizado no Alabama (Fairfield, Gadsden, Birmingham e Ensley) com o registro dos alto-fornos ali presentes. Aliás, em meados dos anos 1980, além de fotografar, os Becher prepararam uma publicação que traria ao público, em 1985, as imagens produzidas na América do Norte.

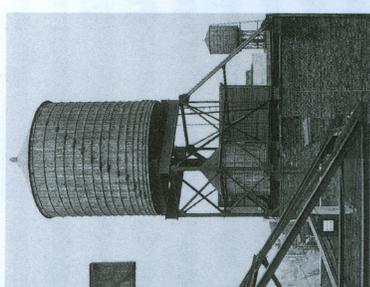
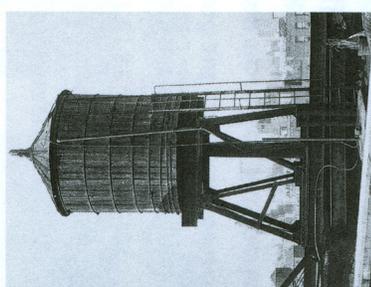
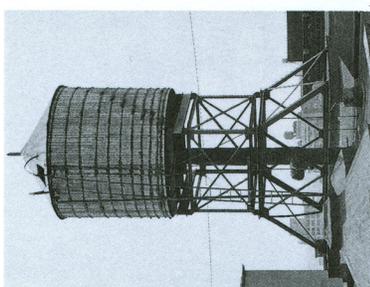
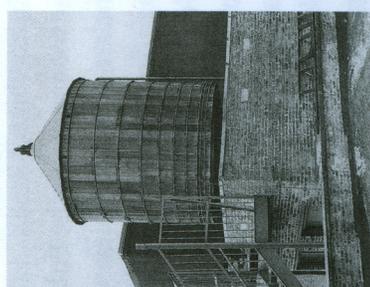
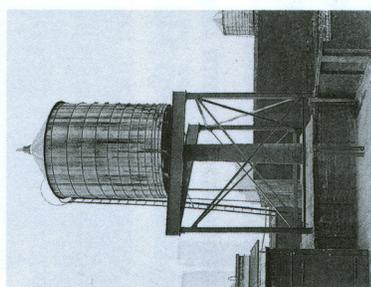
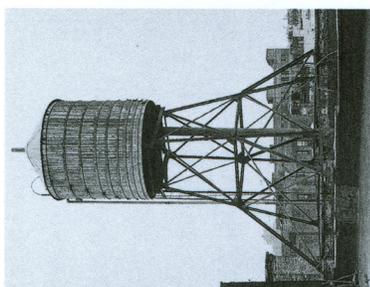
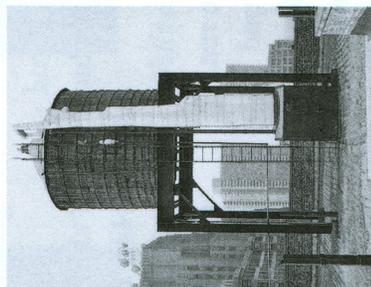
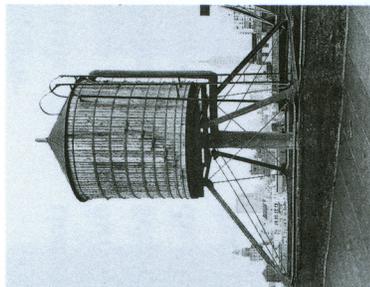
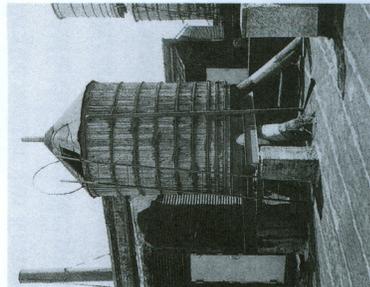
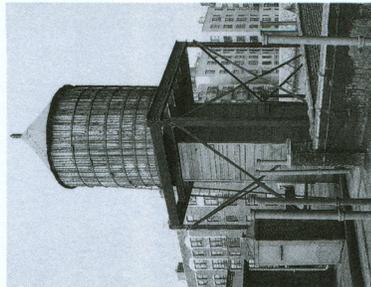
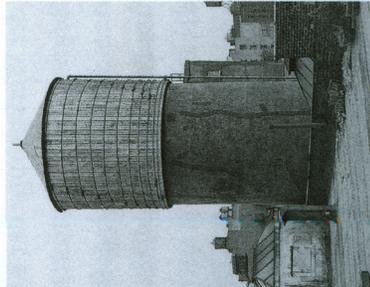
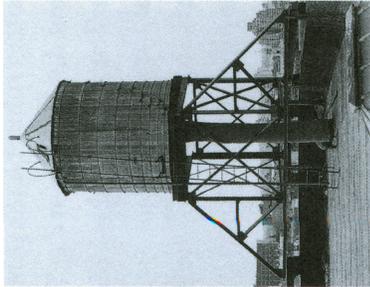


19. BERND E HILLA BECHER
"Wassertürme", EUA, 1974-1983
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

20. BERND E HILLA BECHER
"Dachwassertürme", Nova York, EUA, 1978-1979

Fotografias

Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



Com mais de 20 anos de trabalho, o tema preferido de Hilla era indubitavelmente os alto-fornos, enquanto Bernd moldava seu gosto à região pela qual passava. Também Hilla era que se voltava ao abstracionismo complexo das estruturas de aço, ao passo que Bernd tendia à forma que remete ao residencial.

Na Inglaterra fiquei louco pelas unidades de preparação, muito mais que pelas torres de extração. A unidade de preparação continha a estrutura de aço, que tornava a construção reconhecível, e o preenchimento com tijolos. O desenvolvimento natural, o modo como um frontão se segue ao outro: tudo isso ainda existia na Inglaterra. Isso me interessou em especial no tocante às casas, com seu ângulo suave de inclinação dos telhados; não eram como os silos da época de Hitler, copiados dos armazéns da Idade Média – e sim uma forma bonita e harmônica (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 171).

Na segunda metade da década, os alto-fornos ainda dominavam o interesse dos fotógrafos, sendo que o campo de captação se expandira pela França, Bélgica, Alemanha e Estados Unidos. É nessa época que ao fazer imagens em Bethlehem, Pennsylvania, Bernd e Hilla se viram influenciados pelo trabalho de Walker Evans³², especialmente pelas paisagens urbanas que o fotógrafo construía há cerca de 50 anos (fig. 21 e 22). Evans se interessava pelas cidades vazias ou industriais, por cartazes e tipos, por pessoas e a possibilidade de extrair delas beleza, captar a aura ou a elas imprimir categorias como fez Sander em “Homens do Século 20”. Portanto, é possível aproximar das imagens becherianas tanto as paisagens quanto alguns retratos que Evans realizou durante o *Farm Security Administration (FSA)*, nos EUA.

Evans sempre dizia: “*são quatro palavras simples que devem ser sussurradas: fotografia colorida é vulgar*” e, assim como os Becher, era um apaixonado pela arquitetura, fotografando as casas vitorianas de Chicago. O fotógrafo não se bastou na FSA para traçar o retrato fiel da América: Evans observou e registrou a significância das coisas ordinárias do cotidiano, os desastres rotineiros. Aquilo a que, assim como as paisagens industriais becherianas, tão poucos davam valor. Porém, ao contrário do que os Becher fariam a partir dos anos 1950, a tradição norte-americana das décadas precedentes era de uma fotografia “entusiástica” e idealista, da qual o trabalho de Evans é fruto.

Voltando exclusivamente ao percurso dos Becher, junto aos alto-fornos, as caixas d’água continuavam como um dos principais focos do trabalho do casal e pela



21. WALKER EVANS

“Graveyard, Houses and Steel Mill”, Bethlehem, Pennsylvania, 1935

Fotografia

F.S.A. Picture Collection, The Branch Libraries,

The New York Public Library

Reproduzida de Bernd and Hila Becher - Life and Work -



22. BERND E HILLA BECHER

“Bethlehem”, Pennsylvania, USA, 1986

Fotografia

Reproduzida de Bernd and Hila Becher - Life and Work -

primeira vez, em 1986, fotografaria o tema na Itália (em Mantua e Pádua). Neste ano, ainda seriam complementados outros grupos como pavilhões e fábricas. Em março de 1987, Bernd e Hilla reúnem as primeiras imagens sobre as minas que extraíam balastro e saibro (das formações cristalinas de granitos e gnaisses) próximas a Koblenz, Alemanha. Em maio do mesmo ano, os fotógrafos voltam aos EUA para mais uma residência artística fotografando intensamente os silos para grão de Ohio. Enquanto, em 1988, os temas a serem registrados se fixam na Europa: os moinhos no porto de Duisburg, Uerdingen e Hattinger; as casas nas regiões do vale do Ruhr, Lahn-Dill-Kreis e Hessen ou a continuação das séries sobre as minas de cascalho do sul da Alemanha e Suíça e outros pontos de mineração na Bélgica.

Do mesmo modo, o penúltimo ano da década, tem seu início preenchido com a finalização do tema “casas” na região do palatinado do Reno (Dortmund/Duisburg). Fevereiro e março marcam mais uma viagem de trabalho à França (Lorraine e Merlebach) que, na passagem por Siège Cuvelette, resultou em mais de 30 fotos em um só dia. Os anos 1990 marcaram os pouco mais de trinta anos de atividade de Bernd e Hilla. Imagens de uma Alemanha (e um mundo) que não mais existia faziam parte do acervo reunido pelos fotógrafos. Hilla, lembrando os anos de trabalho e as mudanças histórico-econômico-sociais deixou registrado:

Sim, os velhos tempos que nunca voltarão, eu sei que você quer dizer. Uma máquina a vapor faz tantas pessoas melancólicas. Eu acho que isso é o que vocês chamam de nostalgia. Esta não é uma palavra agradável, penso eu, mas às vezes ela se encaixa. Porque não há nada mais que lembranças dessas instalações. O aço está sendo transformado em sucata para ser vendido. E apesar da indústria pesada naquela época ainda ser muito ativa, era possível sentir a mudança (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).³³

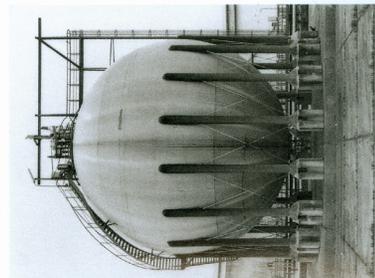
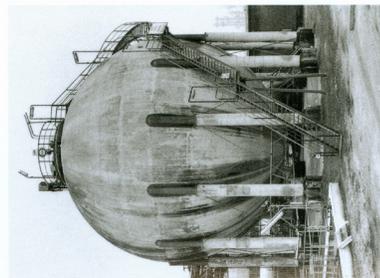
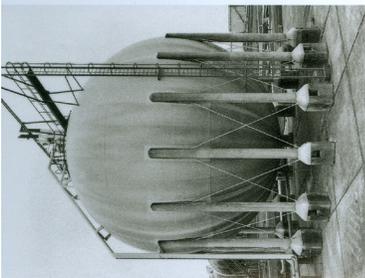
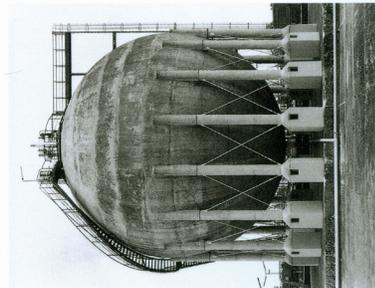
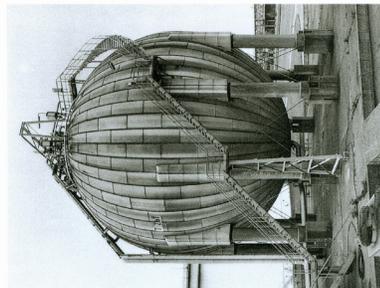
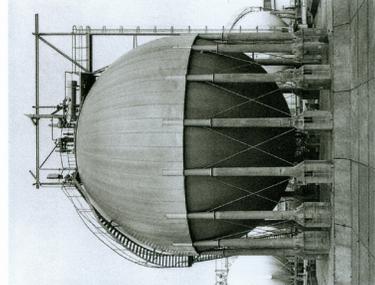
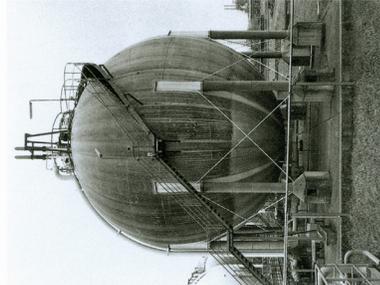
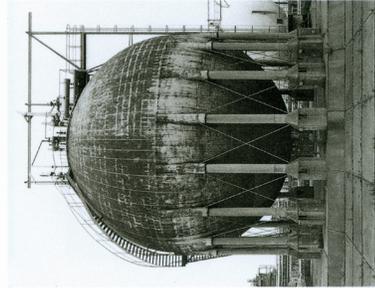
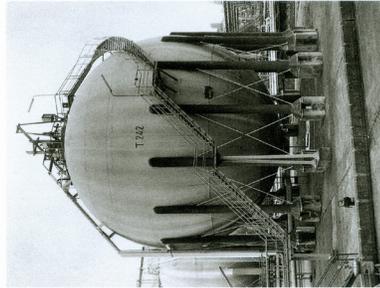
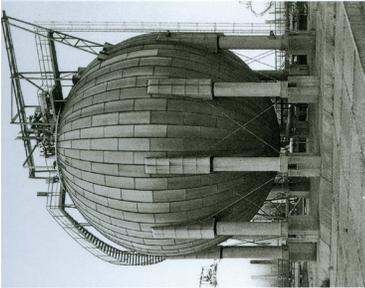
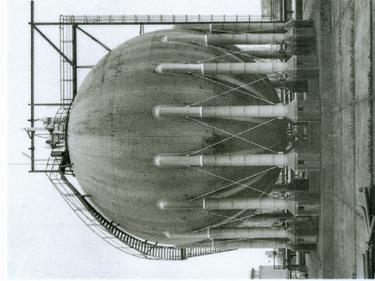
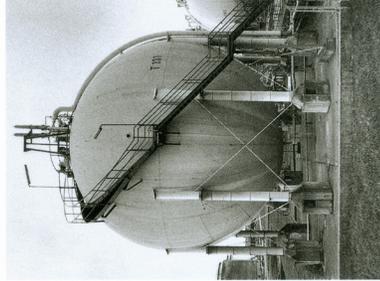
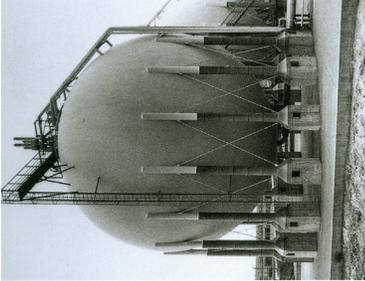
Os primeiros anos da nova década foram marcados por viagens regulares ao sul da Alemanha, Bélgica, França e ao vale do Ruhr. Nas investidas, os temas mais presentes eram as minas de cascalho, em se tratando do sul alemão, e os pavilhões fabris, para as demais localidades. Em 1993, os Becher publicariam um volume sobre os gasômetros, para o qual dedicaram boa parte do ano anterior com pesquisa e ampliação da coleção de imagens sobre o tema. Ao observar as fotografias produzidas em 1992,

23. BERND E HILLA BECHER

“Gasbehälter”, Wesseling/Köln - Frankfurt-Höchst, Alemanha, 1983-1992

Fotografias

Reproduzidas de Typologien



é perceptível a atenção aos gasômetros esféricos e que, em boa medida, se restringem territorialmente à Alemanha, mais especificamente às refinarias de Köln-Wesseling e às indústrias químicas de Frankfurt-Höchst (fig. 23).

Por sua vez, 1994 seria marcado pela publicação de um livro sobre os pavilhões industriais. O tema, ao lado dos alto-fornos, gerou grandes dividendos para a coleção fotográfica quando alcançados os “novos” estados do leste e exploradas as regiões industriais de cidades como Eisenhüttenstadt. No ano seguinte, os Becher ampliaram os trabalhos sobre as indústrias de cal, caixas d’água e pavilhões fabris nesses “novos estados” germânicos, bem como copilou-se esses dois últimos motivos citados em uma nova publicação.

Desde 1996, os fotógrafos dedicam-se a aprimorar a estruturação, renovação e manutenção de seus negativos para novas publicações. 1997 teve a complementação dos grupos de trabalho relativos às minas de saibro, balastro e cal, enquanto 1998 trouxe novas fotos de pavilhões, sobretudo, da região do Ruhr e Luxemburgo. Trabalho seguido por mais séries fotográficas sobre as refinarias e indústrias químicas em Dormagen, Leverkusen e Köln-Wesseling e outras complementações de grupos temáticos como os dos silos de cereais na França e Bélgica, até o início dos anos 2000, quando a produção torna-se mais comedida depois de 40 anos de atividades intensas e apaixonadas. Nas palavras de Hilla, o sentimento do casal quanto à longa rotina e o interesse permanente sobre as instalações funcionais:

Estudamos essa arquitetura anônima, objeto depois de objeto, até compreendermos a enorme variedade sobre o assunto. Em algum momento, percebemos que na Inglaterra tais objetos pareciam um pouco diferentes. E então nos perguntamos: Por que eles parecem distintos? Nós aprendemos porque conseguimos observar sua trajetória. Aprendemos como os alto-fornos trabalhavam, como eles foram construídos, quais eram as suas partes. E então era mais fácil de descobrir se existe algo à frente e para trás. Em algum momento nós nos perguntamos: será que um alto-forno tem um rosto? (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).³⁴

O olhar dos Becher se adiantava aos dos artistas do Expressionismo – ou de movimento anteriores e contemporâneos - que escolheram como tema as paisagens

industriais. E esse olhar se diferenciava por uma inclinação ao científico e à construção de uma crônica de tendências sociais. Assim, a estética dos Becher se voltava ao mundo objetivo, à representação da indústria e à compreensão da técnica, segundo salienta Susanne Lange em „*Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen...*“ (Por fim, o que fazemos é contar histórias...). Os Becher acabaram por descobrir rostos e almas sob as frias carcaças funcionais. Ano após ano. Dificuldade após dificuldade. Reconhecimento após reconhecimento. E, assim, foram chamados artistas. E, assim, foram responsáveis por influenciar toda uma geração de fotógrafos contemporâneos.

1. 2. A escola de Düsseldorf

A *Staatliche Kunstakademie* – ou escola estatal de artes – de Düsseldorf, de 1819 a 1859 ganha renome por seus cursos de pintura que inicialmente baseavam-se nos estilos Nazareno e Romântico e, posteriormente, nos Realista e Naturalista. Dois dos artistas que ajudaram a fazer o nome da academia foram Alfred Bierstadt (1830-1902) e Emanuel Leutze (1816-68).³⁵

Um século depois, entre as décadas de 1950 e 60, a escola recupera sua fama internacional como centro de referência para o ensino de artes. Nesses anos, Karl Otto Götz daria aulas frequentadas por nomes como Gerhard Richter. Também Joseph Beuys, que de aluno seria - mesmo que por um curto espaço de tempo - nomeado professor, ou Sigmar Polke influenciado pelas aulas deste último. Outro expoente, e o que mais nos interessa, foi Bernd Becher – em paralelo com sua esposa – aluno nos anos 50, professor nos 70.

Hilla havia dado aulas nos anos de 1972 e 73 em Hamburgo. Lá, teve como fundamentação do ensino a observação, orientando os alunos a maneira de olhar ilustrações, muitas delas de cunho científico. Baseava grande parte de seu trabalho na questão: use o desenho para explicar, como fazem os químicos com as “bolinhas” que representam cadeias de átomos. Uma lógica visual.

Isso contribuía para o desenvolvimento – e falo de mim mesma – de uma certa lógica visual: como visualizar as coisas. E nisso a biologia é a mais bela e mais clara das ciências, porque há modos bastante específicos de contemplar uma planta ou um animal, morfológica ou historicamente. (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 174).

Nessa época, Bernd dizia que jamais ensinaria e antes que aceitasse o convite para lecionar em Düsseldorf, Hilla o fizera. Mas a academia, cujo porta-voz fora o escultor Norbert Kricke (1922-84), queria “o mestre”.

O que eu podia fazer, ficar brava? Estava certo em chamar só um de nós. Com os dois não teria dado certo. Pela própria natureza da atividade. Professor é um só. Mas os estudantes estavam sempre aqui [na casa dos artistas]. Fizemos muita coisa boa juntos. (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 174).

A data em que Bernd inicia os 20 anos de ensino é 1976. E ainda naquela época, nas academias, o ensino de fotografia era nulo ou incipiente. Paralelamente, uma revisão da fotografia documental se fazia e os Becher tornar-se-iam referência para esse tipo de arte-histórica. Assim, a Escola de Düsseldorf – em seu sentido restrito e fotográfico – está ligada e é resultante da emancipação da fotografia como forma artística, uma nova arte surgida da busca pelo resgate e consolidação de um passado.

Partindo da retomada da fotografia documental – da qual os Becher eram mestres impressionantes e contra antecedentes de uma experimentação pictórica que transcende o meio, três gerações de artistas têm agora [a partir dos anos 1970] uma massiva expansão da visão fotográfica e avançaram a sua arte criativa para além do campo da imagem digital vendável [ou de mercado] (GRONERT, 2010, p. 7).³⁶

Em determinado ponto da carreira, Hilla Becher colocou em palavras o sentimento dela e do marido em relação à fotografia documental (e não só isso) produzida por eles em meio ao momento em que o conceito de arte se expandia, os anos 1970. A fotógrafa questionava o posicionamento daqueles que defendiam que a fotografia documental não poderia ser caracterizada como arte. E lançava um desafio: quais são os critérios para essa identificação, já que naquele instante histórico-artístico qualquer tipo de imagem era passível de ser classificado como arte?

É essa emancipação fotográfica, pontuada pelos Becher, que vai traçar os primeiros pontos de convergência para a identificação da Escola de Düsseldorf como um foco homogêneo da linguagem artístico-documental da fotografia alemã contemporânea. Stefan Gronert, autor do livro “*The Düsseldorf School of Photography*”, con-

sidera a referida escola como a determinante de um novo capítulo na moderna história da arte. Foram 12 discípulos de renome - entre os quais o chamado “*Struffskys*” (Struth, Ruff e Gursky), além de Candida Höfer - os mais conhecidos alunos dos Becher entre 1976 e 1997. Em seu estudo, porém, o autor exclui os estudantes que permaneceram por um curto espaço de tempo na academia, bem como expoentes como o Gerhard Richter e Sigmar Polke, por suas biografias estarem mais comumente associadas à pintura. Assim, Gronert defende a “Escola de Düsseldorf” ou “Escola Becher” como os artistas que propagavam através de seus trabalhos o documentarismo fotográfico alemão acrescido de uma linguagem pictórica que os aproxima e os torna uma espécie de extensão da Nova Objetividade e um paralelo das vanguardas.

O rótulo “Escola Becher” ou “Escola de Düsseldorf”, também usado para as gerações subsequentes de alunos, denota uma abordagem objetiva ao grau de ligação que a distingue claramente das práticas jornalísticas ou documentais executadas por outros fotógrafos alemães, por seus integrantes tenderem ao uso de uma linguagem pictórica muito mais livre. Durante a década de 1990, a Escola de Düsseldorf foi vista como uma extensão da Nova Objetividade, e até mesmo como sinônimo da fotografia alemã em si (GRONERT, 2010, p. 14).³⁷

É importante salientar que o termo “Escola Becher” não necessariamente pode ser associado à ideia tradicional de emulação dos pupilos em relação aos mestres. Algo que, ao ser observado mesmo que de maneira “*en passant*” é aparente, pois os temas dos alunos se distanciam em grande medida das edificações pós-industriais. Na entrevista dada a Ulf Erdmann Ziegler (em ZUM, 2011, p. 175), Bernd Becher diz que deliberadamente não aceitava alunos que desejavam um aprendizado da fotografia em termos meramente técnicos, bem como os alunos que trabalhassem com o tema “indústria”. Preferia deixar que os discípulos se auto-influenciassem a doutriná-los e influenciá-los à partir do trabalho que ele e Hilla desenvolviam.

Tive alunos como Thomas Struth. Straßen (ruas), pensei comigo, é muito legal. Era coisa que eu mesmo poderia fazer. Mas, se ele está fazendo, então não preciso fazer. É uma espécie de divisão do trabalho. Ou Candida Höfer, com os espaços interiores. Ela pode trabalhar durante anos naquilo. Quando alguém trabalha durante muito tempo em alguma coisa, obtém algum resultado; acaba sendo influenciado pelo próprio trabalho, o dia a dia, liberta. Se uma pessoa chega todo o dia pra você e diz: ‘professor, já terminei a tarefa que o senhor me passou’, isso não faz nenhum sentido. [...] De vez em quando [eu passava tarefas], para aqueles que não se achavam. Mas nunca funcionou. Ou os alunos ficavam obcecados com algu-

ma coisa, e dava certo ou era melhor largar mão. Também nunca aceitei alunos que trabalhassem com fotografia industrial, porque não queria influenciá-los. Houve uma única exceção, uma moça [Petra Wunderlich] que fotografava aquelas grandes escavadoras de carvão aqui na região do Reno (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 175 e 176).

O nome “Escola Becher” começou a se firmar à partir da exposição chamada “*Bernhard Becher’s School*”, na *Johnen + Schöttle Gallery* em Colônia, no ano de 1988. O termo passou a ser usado de maneira internacional nos anos 1990. Por outro lado, Gronert cita o livro “*Photo Art: The New World of Photography*”, de Uta Groenick e Thomas Seeling, como propagador do termo ou da expressão “Escola de Düsseldorf” a se referir ao trabalho dos Becher e seus discípulos.

Além da concisão da obra (plural, mas regimentada) dos Becher e de Laurenz Berges, Elger Esser, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth e Petra Wunderlich – além dos quase esquecidos Tata Ronkholz e Volker Döhne – outro fator contribuía para a equidistância entre os trabalhos dos artistas acima citados: entre a 2ª Guerra e os anos 1970 a *Kunstakademie* de Düsseldorf se alinhava à arte produzida na Alemanha Oriental. Sendo assim, influenciada por nomes combativos e politizados, mesmo que não oriundos da República Democrática Alemã (RDA), em alemão *Deutsche Demokratische Republik – DDR*. Adepto de uma arte social e questionadora, a principal influência para os alunos dos Becher – além deles próprios – era Joseph Beuys (fig. 24).

24. JOSEPH BEUYS
“The Pack (das Rudel)”, 1986
VW Bus e 24 trenós

Reproduzida de www.museum-kassel.de



Se podemos considerar que o primeiro “boom” fotográfico na Alemanha foi nos anos 1920, com os fotógrafos da Nova Objetividade: August Sander, Karl Bloosfeldt e Albert Renger-Patzsch; em paralelo com as experimentações de Man Ray e Moholy-Nagy, na *Bauhaus*; nos anos 1960, um segundo movimento trará novamente à baila a foto de maneira expressiva. A arte abstrata e conceitual e a apresentação da crise na pintura questiona e reordena a função estética da arte: a fotografia, mais que nunca, é adotada frente as suas possibilidades artísticas como aponta Hilla Becher:

Depois de arte conceitual, tornou-se possível para a fotografia se impor como uma forma de arte. Performances foram realizadas e todos os meios possíveis foram experimentados. A arte abstrata havia ‘passado’ e estava ficando monótona e imitativa (HILLA BECHER apud GRONERT, 2010, p. 17).³⁸

Na época em que a efervescência cultural rumava a um criticismo artístico e à abordagem performática – nos anos 1960 e 70 – os Becher optaram pela simpatia ao Minimalismo e pela reação ao subjetivismo artístico que passou a imperar na Alemanha do pós-Guerra. Professores, Bernd e Hilla (esta informalmente) também se alinhavam à Arte Conceitual ou à arte política de Beuys ou, ainda, ao embate institucional inerente à obra de Daniel Buren, em específico.

Por sua vez, a reação ao subjetivismo das obras alemãs pós-2ª Guerra era como uma negação ao escapismo que tais manifestações ofereciam. “[*Otto Steinert*]³⁹ e as pessoas de sua geração não queriam olhar para trás e não estavam dispostos nem a olhar para o presente, eles apenas olhavam em direção ao futuro. Isso é uma forma de fuga” (HILLA BECHER apud GRONERT, 2010, p. 18).⁴⁰ A fotografia becheriana se opunha a de Otto Steinert (1915-78)^(fig. 25) – fotógrafo que ajudou a consagrar a fotografia como arte, mas que pregava a subjetividade fotográfica. Os Becher, no entanto, acreditavam nas premissas do anonimato e da objetividade: sua fotografia disciplinarmente rígida é um claro contraponto ao “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson (1908-2004)^(fig. 26).

Esta abordagem coloca os Becher em oposição à de um outro fotógrafo altamente influente do pós-guerra. A formalidade rigorosa de seus quadros cria um contraste direto com a tradição de composição aderente de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), o fotógrafo brilhante do “momento decisivo”: casualidade e intemporalidade calculada representam os dois pólos incorporados dessas abordagens fotográficas (GRONERT, 2010, p. 19).⁴¹



25. OTTO STEINERT
"Pedestrians Foot", 1950
Fotografia
Rrroduzida de grainsoflight.tumblr.com



26. HENRI CARTIER-BRESSON
"Behind the Gare Saint-Lazare", Paris, 1932
Fotografia
Reproduzida de 21art.ro

Bernd Becher, em 1976, se tornou o primeiro professor formal de fotografia em uma academia alemã. A busca pela expressão artística tem a ver com a história pessoal do fotógrafo e através da “Escola de Düsseldorf” uma concretização do fazer fotográfico estava garantida. Porém, Bernd acreditava que o posicionamento do artista frente à fotografia devia ser diferente do posicionamento quanto às demais artes, pois não há criação, há a vivência da realidade em sentido amplo. *“Era importante para eles [os alunos] estarem conscientes de que estavam fazendo algo que era totalmente equivalente em mérito à pintura. Sempre expliquei-lhes que a fotografia não devia, ali, ser de uso prático. O que era o critério crucial”* (BERND BECHER apud GRONERT, 2010, p. 21).⁴²

Imersos no ensino, Bernd e Hilla faziam encontros estudantis em sua própria casa. Lá, os alunos eram confrontados diretamente com os trabalhos de seus professores e com livros e outras imagens feitas por expoentes da fotografia como Eugène Atget, Walker Evans, Ed Ruscha e Stephen Shore. Porém, os Becher não ensinavam a uniformidade de uma linguagem fotográfica – como talvez fosse de se esperar – mas garantiam o suporte técnico e hábil para o que seria subjetivamente repassado. Os Becher optavam pelo desenvolvimento de uma ampla variedade de abordagens individuais, respeitando sob um caráter bourdiano, a história de vida de cada aluno e sua íntima relação com a construção de uma linguagem artística autêntica.

A primeira leva de estudantes da “Escola de Düsseldorf” contou com Tata Ronkholz, Volker Döhne, Iris Salzmann, Angelika Wengler, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth e Thomas Ruff e com eles iniciou-se o ensinamento extra-oficial que permeou os 20 anos de academia de Bernd (e Hilla). *“Como professor, eu atribuí grande importância ao assumir como estudantes as pessoas que ‘seriam capazes de se beneficiarem da minha experiência’*” (BERND BECHER apud GRONERT, 2010, p. 22).⁴³

Entre 1972 e 85 a galeria *Wilde* (Ann e Jürgen Wilde) promoveu exposições de peso com os fotógrafos da “Escola de Düsseldorf”, três delas em Bonn, ainda uma das capitais federais da Alemanha dividida. Nos anos 1980 as mostras que agregam os alunos dos Becher tornam-se mais frequentes e em 1988, como o já mencionado, o termo que agrega esses fotógrafos é gerado. É importante lembrar, porém, que a denominação “Escola de Düsseldorf” pode se restringir – em muitos momentos – à combinação dos trabalhos dos Becher aos dos alunos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth e Petra Wunderlich. Todos integraram a exposição

“*Aus der Distanz*”, de 1991, no *Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen*, em Düsseldorf. A exposição marca o uso da expressão “Escola de Düsseldorf” de maneira restrita aos nomes acima citados pelos críticos de arte da época.

1. 2. 1. Os alunos da Escola de Düsseldorf

1. 2. 1. 1. Tata Ronkholz e Volker Döhne

Tata Ronkholz e Volker Döhne são dois nomes quase esquecidos da Escola de Düsseldorf. Stefan Gronert, autor do livro que traça breves parâmetros sobre a escola, não entra nos méritos de tal obscurantismo, porém, também não considera o trabalho da dupla desprovido de atributos artísticos.

Tata (1940-97) ^(fig. 27) iniciou seus estudos na Academia de Artes de Düsseldorf em 1977, um ano depois de Bernd Becher assumir a nova cadeira de fotografia. A fotógrafa interessava-se por bares, lojas, estruturas urbanas e citadinas e fazia fotografias de aspecto documental muito similares as dos Becher.



27. TATA RONKHOLZ
“Trinkhalle, Nordring 94”, Bochum, 1979
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Nos anos de 1979 e 80, inclusive, Tata se uniu a Thomas Struth para o registro das cidades ao longo do Reno. Documentação que - talvez, se possa arriscar – foi influenciada pelas imagens produzidas por Walker Evans e Ed Ruscha nos EUA. A inclinação artístico-documental de Tata, porém, perdeu espaço para a fotografia publicitária e comercial à partir de 1985.

Outro “quase esquecido”, Volker Döhne (1953) ^(fig. 28) inicia seus estudos com Bernd Becher na época que o professor assume a disciplina em 1976. Dois anos depois, Volker iria estudar tipografia com Tünn Konerding, também na academia de Düsseldorf. Fotografando em preto e branco cenas de cidades, ruas, chaminés, igrejas, pontes... Volker Döhne pretendia analisar o modo de vida urbano através de sua sociologia fotográfica. Em 1980, o fotógrafo assumiria como fotodocumentarista e designer do Museu de Arte de Krefeld.



28. VOLKER DÖHNE
“Solingen-Gräfrath”, Oberhaaner Straße, 1979
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1. 2. 1. 2. Candida Höfer

Candida Höfer (1944) fez cursos convencionais de fotografia de 1963 a 72 e, também, durante esse período trabalhou no estúdio de Werner Bokelberg.⁴⁴ Neste meio tempo, em 1968, integrou um grupo de fotografia em Liverpool, trabalho que só publicaria 30 anos mais tarde. Em 1973, ingressa na academia de artes de Düsseldorf e, durante três anos, frequenta o curso de cinema ministrado por Ole John, matriculando-se logo em seguida nas aulas de Bernd. Candida quebrou com um certo padrão subliminar dos Becher, por exemplo, utilizando câmeras de médio e pequeno formato para o registro, em contraposição ao grande formato empregado pelos mestres.

Exceto nos primeiros ensaios, Candida também optou pelas imagens em cores. Seu trabalho, denotava uma mistura – ou uma certa fusão – de luzes naturais e artificiais, outro ponto díspar em relação a seus professores. Também diferentemente dos Becher, Höfer não excluía – ou até mesmo se baseava – (n)as pessoas como centro de interesse de suas imagens. Para o *application* do curso dos Becher, a fotógrafa optou por registrar uma série que tinha os trabalhadores turcos na Alemanha como tema: “*Türken in Deutschland: eine frühe Fotoserie von Candida Höfer*” (fig. 29). A obra foi exposta em 1975 na galeria Konrad Fischer, mostra também composta pelas fotografias becherianas.

Se Candida não excluía as pessoas, por outro lado, ficou internacionalmente conhecida pelas fotos que mais se aproximam da obra becheriana: os interiores monumentais e grandiosos. Nelas é possível observar a manutenção de um sentimento documental, mesmo que não tão estrito quanto o cultivado por seus professores.

E desta maneira, ela [Candida Höfer] mantém um sentimento documental, embora não seja tão rígido e rigorosamente ordenado em séries tipológicas becherianas. Sua abertura composicional – para usar uma forma descritiva aparentemente paradoxal – se faz continuamente dentro das próprias imagens (GRONERT, 2010, p. 26).⁴⁵

A forma composicional utilizada por Candida é claramente estruturada em si, absorvendo o observador através dos detalhes. A questão para a fotógrafa é SEMPRE o interior (fig. 31): “*as fotografias de Höfer nos convidam a olhar cada um dos espaços como se fossemos visitantes em potencial*” (GRONERT, 2010, p. 26).⁴⁶



29. CANDIDA HÖFER
"Rudolfplatz", Köln, 1975

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf

School of Photography



30. CANDIDA HÖFER
"Bronx Zoo II", 1999

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf

School of Photography

Candida trabalha com o tema, mesmo de maneira metafórica. Em sua série sobre zoológicos (fig. 30) não existem paredes e lá estão os animais – que teoricamente, tal qual os humanos, transformam-se em pontos instantâneos de atração do interesse. Porém, para essa série é possível usar o argumento de que os bichos são meros elementos composicionais, pois o foco é a relação entre eles e os limites – mesmo pouco determinados visualmente – do ambiente. Ou seja, trata-se de fotos de interiores subentendidos, trata-se de enclausuramento. Quando as fotos de Candida se voltam aos espaços fechados, as bibliotecas ganham enlevo por sua grandiosidade – em muitos casos – e pela captação da beleza cotidiana adicionada de uma certa ironia. É interessante observar que, para Stefan Gronert, o trabalho realizado por Candida Höfer é o que mais notoriamente se desenvolveu após o final do curso em Düsseldorf.



31. CANDIDA HÖFER

“Stiftsbibliothek St. Gallen I”, 2001

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1. 2. 1. 3. Axel Hütte

Ao contrário de Candida Höfer, Axel Hütte (1951) abusava da variação temática. Ingressando na academia de Düsseldorf em 1973, foi um dos primeiros alunos de Bernd Becher (quando este inicia suas aulas). Retratado de uma maneira um pouco volúvel por Gronert, o fotógrafo se desdobrou em temas que iam dos retratos às paisagens monumentais registradas de forma aproximativa e grandiosa.

Entre 1978 e 80, porém, os retratos foram foco de Hütte, que entre 1985 e 88 e, depois, entre 2001 e 03, voltaria ao tema. Interessante, porém, é que apesar da dedicação em períodos diversos, não foi Hütte quem se destacou internacionalmente pela feitura de retratos e, sim, Thomas Ruff. Hütte fazia retratos (fig. 32) de “meia-vida” com câmeras de pequeno formato e tratamento focal que garantia uma variabilidade entre nitidez e uma tênue suavidade. Registros que reproduziam nada mais que a situação “em frente à câmera”.



32. AXEL HÜTTE
“Untitled”, 1982

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

A abordagem de Hütte era estritamente conceitual. A ideia de fotografar rostos estava no coração dele e não nas pessoas em si mesmas. Os sujeitos foram convidados a olhar diretamente para a câmera com a expressão mais neutra quanto possível. Hütte tentou evitar qualquer tipo de interpretação psicológica... o resultado foi um olhar passional para a lente, que reproduzia nada além da situação em frente da câmara (GRONERT, 2010, p. 29).⁴⁷

Conceitual, Hütte teve uma fase urbana mais próxima da obra becheriana, mas passional, se encontrou em algumas experimentações com figuras “fora de foco” e, especialmente, nas paisagens - à partir dos anos 1990 – as quais, imprevisivelmente mantêm uma correspondência aos Becher por sua consistência arquitetônica e geométrica – ou por sua continuidade acrescida de uma crítica ácida (fig. 33 e 34).



33. AXEL HÜTTE

“Rio Negro II”, Brasil, 1998

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Começando com uma forma de paisagem superdesenvolvida, remanescente de uma veduta romântica, mas minando o conceito, ele [Hütte] incorporou fragmentos arquitetônicos nas primeiras cenas, que criam uma espécie de estrutura geométrica para a vista panorâmica. Aqui [nessas paisagens] temos um tipo muito ambíguo de beleza natural, aquele preparado pelo humano e pronto para o consumo. As imagens de Hütte não são críticas diretas às paisagens industriais, mas elas mostram que o que parece ser intocável está, na verdade, apenas temporariamente livre da influência humana (GRONERT, 2010, p. 32).⁴⁸

A perspectiva de Hütte é variável e adaptável segundo o observador. De acordo com essa escolha, o fotógrafo trata da reflexão sobre as possibilidades fotográficas e, em sua terceira fase, pontua tal percepção de maneira mais clara através de “nebulosidades” que se contrapõem à suposta objetividade da Escola de Düsseldorf: “os espectadores sentem que estão a criar a imagem através de suas próprias projeções e, assim, têm a percepção de que não há nada puro” (GRONERT, 2010, p. 30).⁴⁹



34. AXEL HÜTTE
“Trelick Tower”, London, 1990
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1. 2. 1. 4. Petra Wunderlich

Fiel aos preceitos becherianos, porém também relativamente próxima dos planos alucinatórios criados por Hütte, Petra Wunderlich (1954) registrava cenas urbanas, igrejas e, especialmente, pedreiras (fig. 35). Capturadas em pequenos formatos, as fotos detinham uma singular profundidade de campo e eram feitas – exclusivamente – em preto e branco. A fotógrafa ingressou no curso dos Becher em 1978.



35. PETRA WUNDERLICH

Cervaiolo, 2002

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Por sua vez, as igrejas (fig. 36), fotografadas desde os anos 1970, eram capturadas fragmentariamente. Nunca como planos completos: pedaços de paredes, portas, pilares, pequenos anexos. Gronert diz que a fotógrafa, porém, deixa que o observador identifique o tipo da construção, mas não ao ponto de descrevê-la. Concordo, se levarmos em consideração que é possível, sim, identificar a imagem (motivo) como edificação, mas não necessariamente como igreja – se não há conhecimento prévio sobre a obra de Petra.

36. PETRA WUNDERLICH

Düsseldorf, 1979

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography



As imagens são demasiado fragmentárias. Nelas é possível constatar a monumentalidade construtiva, mas ao contrário do que pode ser visto nas fotografias becherianas, não necessariamente as fotos com cortes abruptos de Petra deixam claro a função do edifício. Por outro lado, em alguns casos, as fotografias feitas pela artista podem ser alinhadas às de Thomas Struth e suas ruas de “espaços profundos” (fig. 37 e 38). Em ambos, as fotos abstêmias de pessoas buscam as fachadas e as vias e “as coisas que não podemos ver”. Nelas, segundo Gronert, os motivos dispensam a identificação de suas funções reais e cotidianas em favor do dissimulado.

1. 2. 1. 5. Simone Nieweg

O tema central de Simone Nieweg (1962) são os papéis e conexões entre natureza e cultura. A fotógrafa escolhe para esse fim o registro de paisagens próximas e domésticas – jardins e hortas (fig. 39) – espécies de panoramas típicos da pintura de paisagem holandesa do século 17, íntimas de um campo de gravitação da casa.



37. PETRA WUNDERLICH
"Great Bibleway", Brooklyn, N.Y.C., 1997
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography



38. THOMAS STRUTH
"Düsselstrasse in Düsseldorf", 1979
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Ingressa em 1983 na Escola de Düsseldorf, a fotógrafa emprega o uso massivo da cor. Nas imagens, apesar dos muros, cercas e partes de construções estarem presentes, os motivos e principais pontos de interesse são os vegetais. Melancólicas, mas não sentimentais, as imagens convidam aos detalhes: *“não há nada de espetacular ou incomum no ponto de vista, mas, paradoxalmente, é esse fato que dota as imagens com o poder da suavidade”* (GRONERT, 2010, p. 34).⁵⁰



39. SIMONE NIEWEG
“Cabbage Plants”, Mirty-Mory, 2005
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1.2.1.6. Thomas Struth

Thomas Struth (1954), inicialmente aluno de Peter Kleemann e Gerhard Richter na Academia de Artes de Düsseldorf (1973), interessava-se por pintura e pelas paisagens urbanas. Se “bandiou” para a fotografia através as aulas de Bernd Becher, mas tornou-se mais próximo de Hilla do que do professor oficial. Interessado pelas ruas (fig. 38) – que aproximavam seu trabalho inicialmente dos de Petra Wunderlich e de fotógrafos anteriores como Walker Evans (pelo tema) ou Eugène Atget (pela linguagem) –

foi por elas (série “*Streets*”, de 1976) que tornou-se conhecido internacionalmente em uma exposição datada de 1987. Inicialmente trabalhando em PB – fez em conjunto com Tata Ronkholz e Volker Döhne, em 1978, a documentação do porto de Düsseldorf – foi gradualmente utilizando as cores, em particular, após uma viagem à Ásia que produziu imagens que dialogam com as de Eugène Atget,⁵¹ segundo aponta Gronert. Composto de forma clássica, o fotógrafo emprega a gradação e a seleção de elementos mais ou menos importantes: “*não raro, Struth usa uma perspectiva central, com um aguçamento da profundidade das ruas desertas e evoca uma poderosa impressão de espaço*” (GRONERT, 2010, p. 35).⁵² Como Candida Höfer, mas com uma orientação diferente desta, Struth fotografa também interiores. Suas vedetes são as salas de museus e galerias que registradas utilizam os indivíduos – quando presentes – como fundamentais à composição ambiental, misturando-os às imagens de quadros e outras obras e, ao mesmo tempo, criando uma aura de observação distanciada do comportamento. Struth documenta com uma sensação passível de neutralidade e objetividade:

As imagens nunca são encenadas, de toda forma, nunca editadas digitalmente em um segundo momento, assim como fazia Jeff Wall⁵³, por exemplo. Mas, em contraste com os Becher, estes fotógrafos que esperam pacientemente e que devem fazer a seleção a partir das muitas fotos feitas, [Struth] não mantém o anonimato, quer para as pessoas fotografadas ou para as pessoas que vêem as fotografias. O que o distingue, no entanto, dos ‘fotógrafos subjetivos’ é como, a fim de chegar a apenas uma foto, ele precisou experimentar repetidamente seu ponto de vista sobre a mesma configuração do espaço. No nicho autoral que ele adota, em oposição à realidade estabelecida: o ideal acima mencionado é identificável como um produto estético enquanto, ao mesmo tempo, reflete as atitudes sociais da arte (GRONERT, 2010, p. 37).⁵⁴

O trabalho de Struth é reproduzido em formatos monumentais e a divisão vista em seu trabalho – que experimentou diversos temas – cria um contraponto interessante em reação a dois grandes grupos de imagens: as “fotografias de rua” (fig. 40) e “as feitas em museus” (fig. 41). As cenas de rua, como a fachada da Notre Dame, ganham a aura institucional e – assim como nos Becher – compõem-se como em uma escultura bidimensional. As cenas “de museu” podem transformar as pessoas em objetos, meros elementos da paisagem - e referenciais de escala, tomadas como cenas corriqueiras. Nos casos de imagens que trazem plantas, grosso modo: flores, paisagens e selvas; a ausência de pessoas é notada. Nesse caso, Gronert defende que a natureza é como uma antítese idílica do interesse de Struth pela urbanidade.

40. THOMAS STRUTH
"Art Institut of Chicago II", Chicago, 1990

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography



41. THOMAS STRUTH
"Notre-Dame", Paris, 2001

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography



1. 2. 1. 7. Laurenz Berger

A abstenção de pessoas e o tema “vazio”, da vacuidade, chegam ao extremo com Laurenz Berger (1966). O fotógrafo fez o curso em Düsseldorf entre 1991 e 96 e articulou sua experiência com os Becher através do “silêncio”, focando a abordagem de seu trabalho nos espaços abandonados (fig. 42): casas deixadas por vítimas da mineração (lignite) entre Colônia e Aachen ou os alojamentos soviéticos na Alemanha Oriental.

Berger busca o estranho, o cômico e o insólito nos interiores abandonados, concentrando-se nos aspectos “causados” pelos atos e costumes dos antigos moradores. Suas fotos apontam que os ambientes severos possivelmente não foram muito melhores quando habitados.



42. LAURENZ BERGER

“Potsdam IV”, 1994

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf
School of Photography

1. 2. 1. 8. Thomas Ruff

De 1977 a 1985. Este foi o período em que Thomas Ruff (1958) estudou com Bernd Becher em Düsseldorf.

Abordando temas diversos e explorando técnicas múltiplas – do grande formato ao digital -, o fotógrafo encontrava maior consistência ao produzir grupos fotográficos que se aproximam de uma abordagem conceitual radical. Heterogênea, a obra de Ruff passou pelos interiores, retratos, fotografias do céu, noturnas, vanguardistas em desfoque e experimentais (em diversos sentidos).

Sua primeira exposição congregou as fotografias que registravam interiores, que constituem sua primeira série coesa. Tais imagens começaram a ser produzidas em 1979. Nos final dos anos 1980, porém, viria o sucesso internacional e a dedicação aos retratos que excluem abordagens psicológicas e são feitos em grande formato – digamos, em sua fase madura – e que culminaram em experimentações “duplas” (fig. 43 e 44) que rescendiam ao “*Double Self-Portrait*” (1979) feito por Jeff Wall.⁵⁵

No início dos anos 1990, o grupo “*Night*” (fig. 45) (1992-96) mostra fotos noturnas possíveis por iluminações especiais “verdes” que criam um espaço “irreal” e, por aproximação técnica, ligado às ações militares “modernas”. As fotos de Ruff registram locais banais como casas suburbanas ou pátios, através do equipamento mais simples e corriqueiro em fotografia: uma câmera comum 35 mm; porém tais imagens ganham um senso crítico poderoso por terem sido feitas na época da intervenção militar norte-americana no Iraque (início dos anos 1990), mundialmente marcada pelas imagens “de vídeo game” transmitidas via TV.

Ruff explora ainda as potencialidades da imagem, se apropriando, como nas artes plásticas tradicionais, de fotografias (“*Newspaper Photos*” – 1990-91 ou “*Nudes*” – desde 1999), que posteriormente sofreriam intervenções. No caso das fotos

43. THOMAS RUFF
“Portrait (POR 093)”, 1991

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf
School of Photography



do grupo “Nudes”, as imagens base são de baixa qualidade/ resolução e foram retiradas de sites de pornografia. Críticas, as fotografias de Ruff não se eximem de um papel social. “Em suma, pode-se dizer que Thomas Ruff tira partido das múltiplas funções sociais da fotografia em sua totalidade e, na verdade, por vezes, transcende-os de forma que elas se concentrem sobre a distinção entre a afirmação e a reflexão crítica” (GRONERT, 2010, p. 50).⁵⁶



44. JEFF WALL
“Double Self-Portrait”, 1979
Fotografia
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1. 2. 1. 9. Elger Esser

A mais afastada da abordagem becheriana, a obra de Elger Esser (1967) se alinha – um pouco – à de Thomas Ruff. Suas fotos são como cartões-postais (fig. 46). Esser fez parte da Escola de Düsseldorf entre 1991 e 97 e o motivo central de seu trabalho – as paisagens – tomam corpo à partir de uma viagem à França, em 1996.



45. THOMAS RUFF

“Night 17 III”, 1994

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Em suas imagens, Esser aplica uma melancolia romântica que toma ênfase pela dramaticidade das cores, sombras e luzes que utiliza. As fotos têm características de quadros e aludem às paisagens produzidas no século 19. Um dado interessante é que, durante seus estudos, Esser colecionou 25 mil cartões-postais, os quais começou a distribuir em pranchas. Além do gosto pelos cartões, uma peculiaridade era o uso esporádico de formas antigas de impressão como a heliogravura.



46. ELGER ESSER
"Poveglia", Itália, 2001
Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1. 2. 1. 10. Andreas Gursky

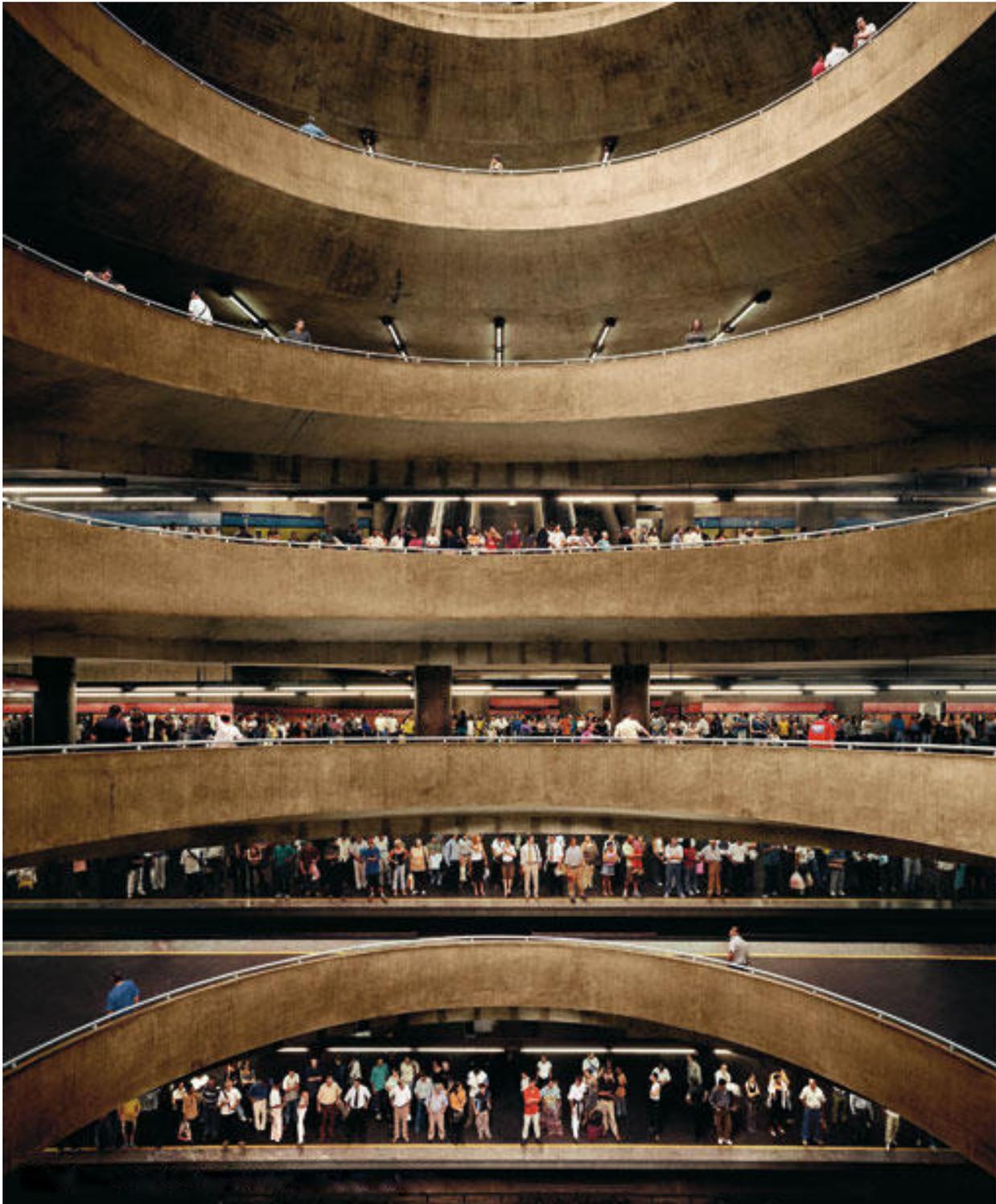
Andreas Gursky (1955) ingressou na Escola de Düsseldorf em 1980 e foi aluno de Bernd Becher até 87. Pertencente à terceira geração de uma família de fotógrafos, foi o primeiro a ser “artista”. Afeito a objetos de interesse cotidiano e do presente imediato, Gursky talvez seja o discípulo dos Becher mais conhecido mundialmente. No Brasil registrou construções emblemáticas - senão conhecidas, mesmo que “não observadas por seus utilizadores” , como o edifício Copan ^(fig. 47) (projetado por Oscar Niemeyer) e a estação de metrô da Sé, em São Paulo ^(fig. 48).

Desde 1991 o fotógrafo adotou a câmera com tecnologia digital e, com o tempo, tornou-se adepto da cor. Se Gursky aparentemente não foi um típico “fotógrafo de Düsseldorf” – até na fotografia de arquiteturas se portava de forma mais flexível em relação ao enquadramento – o interesse pela documentação/ arquivamento o aproxima dos Becher.

Nos anos 2000, o fotógrafo desejava criar uma “enciclopédia da vida”, porém, não faz tipologias ou um grande número de imagens (séries), mas sim, se concentra em fotos únicas e monumentais, bem como, não exclui o humano de seus clicks, interessando-se por eles – inclusive – em muitos momentos.

Ao contrário de muitos de seus colegas, ele [Gursky] criou sequer uma série temática, mas desenvolveu uma linguagem pictórica própria, na qual, os elementos são constantemente submetidos à variação. Entre elas está a estruturação clara da composição por meio de padrões geométricos que são executados em seu trabalho como um leimotiv e tornaram-se cada vez mais proeminentes em suas fotografias recentes (GRONERT, 2010, p. 55).⁵⁷

Gursky utilizava também a imagem de maneira metalinguística: fotografando a forma construtiva da fotografia. Fazia, portanto, imagens pensantes compostas de maneira clara e “pictórica” que poderiam variar do abstrato ao formalmente clássico. Digitalmente, sem que fosse necessária a manipulação posterior, conseguia resultados “irreais” e que se assemelhavam a colagens. *“As obras de Gursky são mais convincente quando, apesar de sublinhar a natureza construída da imagem, não minam totalmente a plausibilidade do que vemos, e então são elas compactadas em paradigmas ou até mesmo super-símbolos da vida social”* (GRONERT, 2010, p. 59).⁵⁸



47. ANDREAS GURSKY
"Sé", São Paulo, 2002

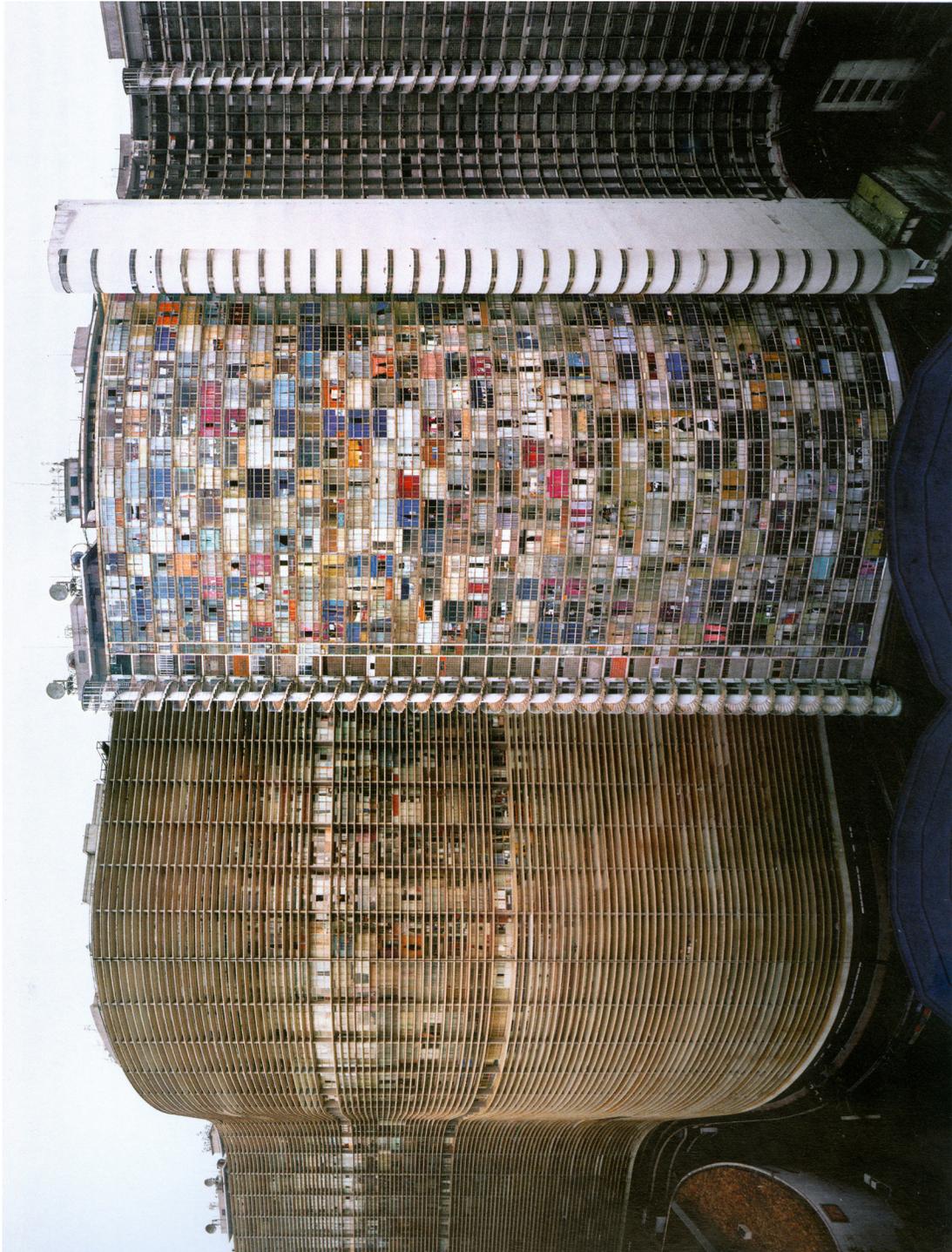
Fotografia

Reproduzida de Andreas Gursky - Architektur

48. ANDREAS GURSKY
"Copan", São Paulo, 2002

Fotografia

Reproduzida de Andreas Gursky - Architektur



1. 2 . 1. 11. Jörg Sasse

No início dos anos 1990, mais exatamente em 1993, Jörg Sasse (1962) também passa a fazer uso do digital. O fotógrafo havia estudado na Escola de Düsseldorf entre 1982 e 88. Questionador da relação entre a câmera e o sujeito, Sasse divide seu trabalho em três grandes grupos: *still life*, *tableaus* e *sketches*. O *still life* remonta às construções públicas, vitrines , casas... e a ele cabe o interesse sobre a interação entre as superfícies e as coisas, entre as abstrações e os objetos (fig. 49).



49. JÖRG SASSE
"ST-84-12-11", 1984

Fotografia

Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

Os *sketches* e *tableaus* se complementam. Pessoas, paisagens, ações, abstrações... que, em comum, são registrados segundo uma “obscuridade amadora”. O 3D visto em 2D que deseja criar um sendo de nulidade figurativa singular e se organiza em pranchas formadas em números de quatro dígitos, originando – de forma randômica – e instauradora de ícones – uma ordem básica para os *sketches*. O trabalho culmina na instalação “*Speicher I*” (fig. 50), de 2008, uma supra serialização becheriana.



50. JÖRG SASSE
“Speicher I”, 2008
Alumínio, MDF, papel e vidro
Reproduzida de The Düsseldorf School of Photography

1.2.2. Um olhar sobre “Düsseldorf”

Aparentemente, segundo a ordem determinada por Stefan Gronert em seu livro e mantida neste estudo, o elencar dos personagens estabeleceu uma certa decorrência crescente em ousadia – ou afastamento - em relação ao trabalho original dos Becher. Em comum as obras iniciam-se com o grande formato e a objetividade milimetricamente regimentada. No correr do tempo, em quase todos observa-se a presença de, ao menos, uma série temática.

Volker Döhne e Tata Ronkholz mantêm-se na “zona de conforto” do PB experimentado pelos Becher. Fotografam temas diferentes de seus mestres, mas baseiam suas imagens, em grande medida, nas fotos originais de nomes como Walker Evans e as cidades fantasmagóricas do FSA norte-americano. Nas fotos de ambos há um certo desolamento, como o observado nas imagens de postos de gasolina feitas por Ruscha, enquanto Candida Höfer aposta em uma quebra com o já experienciado – e mantenedor do sucesso dos Becher – o preto e branco em grande formato.

Axel Hütte talvez seja o discípulo dos Becher que mais eloquentemente se contrapõe à premissa da objetividade fotográfica observada e disseminada pela Escola de Düsseldorf. Ao observarmos as imagens feitas por ele, mesmo as urbanas – mais próximas da temática e da composição becheriana – notamos algo conduzido por um conceito “naïv”. Uma objetividade um tanto alucinatória.

Outra questão pertinente é: não é porque os fotógrafos presentes na compilação feita por Gronert – e aqui compartilhada – estudaram com Bernd e Hilla Becher que suas imagens se limitam às experimentações de seus mestres. No caso de Hütte essa experimentação prévia serviu exatamente como contraponto criativo. Algo, possivelmente, a ser transpassado.

Assim como Hütte, Petra Wunderlich explorou o conceitual na fotografia. Apesar de aparentemente fotografar de forma documental e em PB - esta, para Gronert a marca da conformidade de Petra em relação aos Becher, já que a fotógrafa foi a única de sua geração a negar completamente a cor -, a artista usava a metáfora em suas imagens (em especial, nas de pedreiras ^(fig. 35)).

As paisagens próximas de Simone Nieweg se alinham às fotografias becherianas, em nível visual, pela uniformidade do céu – apesar e salientando (d)a cor - e, em nível conceitual, por sua característica documental. Porém, o distanciamento também se faz por esse último fator, sendo que as fotos de Simone têm um tom inegavelmente lírico, impensável na fotografia becheriana.

Sem lirismo, mas não destituído de ideologia (se doutrinária, combatida por BHB), o trabalho de Thomas Struth é curiosamente dual em relação ao dos Becher por se aproximar através do PB (quando adotado, segundo a composição limpa de cinzas tonais), da forma como certas imagens são enquadradas – como quadro-esculturas, como no caso da já citada Catedral de Notre Dame ^(fig. 41) – ou da utilização da monumentalidade, tanto dos temas, quanto do formato. Porém, o posicionamento enquanto agentes da fotografia é completamente díspar. Struth busca ser mais que um meio para a fotografia, ele participa, a seu modo, da cena. Além disso, o fotógrafo via a possibilidade de retrabalhar esteticamente essa Alemanha do pós-guerra, ao passo que Ruff ironizaria esse mesmo tema germânico nas fotografias da sala de estar ou da cozinha da casa dos pais.

Quanto ao formato, as grandes imagens instaladas nas paredes das galerias e museus são uma clara maneira de defender a equivalência da fotografia em relação à pintura. Segundo Rouillé, a forma como as fotos se apresentam no trabalho de Struth está em concordância com a reformulação institucional iniciada entre 1960 e 70. Sob as ruínas do museu, a tinta deu lugar à impressão fotográfica e aos *pixels*.

Empregando a reprodução em médias dimensões, as fotos de Laurenz Berges impõem uma maior proximidade entre o espectador e a obra. As imagens ainda têm conformações estéticas que as aproximam da pintura abstrata ou do Minimalismo. Aqui, a herança becheriana fica por conta da constância tonal e no cuidado com o enquadramento, acima de qualquer outro aspecto.

Talvez o mais radical (em sentido abrangente) dos discípulos dos Becher, Thomas Ruff partiu das premissas dos fotógrafos e subverteu tais regras em determinado ponto de sua carreira. A variedade de temas e questionamentos simultâneos faz com que não seja possível usar denominadores comuns à sua obra.

Porém, mesmo que de maneira diversa, Ruff manteve uma característica

fundamental utilizada pelos Becher em seu trabalho de forma ampla: os conjuntos. Se para os Becher, porém, os agrupamentos fotográficos são denominadas séries e mantêm uma conformidade tipográfica, para Ruff, o termo sugerido por Stefan Gronert é “grupo”. Assim mantém-se a coesão temática, sem a necessidade da adoção de um critério estatizante para a combinação das imagens.

Se Ruff decidiu preservar o gosto becheriano pela multiplicidade das fotos – em séries – Gursky talvez possa ser ligado ao casal pela documentação. Não que o fotógrafo produza séries documentais em sentido restrito, mas ele se propõe a uma “coleção” enciclopédia de atos únicos e criativamente experimentais e subversivos ao proposto pelos mestres da Escola de Düsseldorf. Também, apesar de não administrar o grande formato em sua fase madura e experimentar com a cor e o digital, utiliza as ampliações monumentais como “uma herança”.

Exponho aqui uma curta reflexão do trabalho de Andreas Gursky feita por André Rouillé, em “A fotografia – entre documento e arte contemporânea” que pode ajudar a esclarecer o posicionamento gurskyano:

Sob a aparência de objetividade e de transparência documentais, as grandes provas em cores do artista alemão Andreas Gursky não têm muita coisa a ver com qualquer realismo ou procedimento documental. Simplesmente porque nem a mimese nem a representação da realidade são objetivos de Gursky. Na grande vista frontal da fachada da estação Montparnasse (Paris, Montparnasse, 1993), como em suas outras obras, Gursky sistematicamente faz referência a outras realidades: as de obras, na maioria abstratas, da arte moderna (pensa-se em Gerhard Richter, Jackson Pollock, Don Judd, etc.). As linhas horizontais e verticais da fachada da estação desenham uma grade e delimitam retângulos coloridos regulares que transformam Paris, Montparnasse em um verdadeiro quadro abstrato, em uma evocação direta das famosas Farbtafeln (Cartelas de Cor) de Gerhard Richter. Portanto, Gursky fotografa imóveis, locais, interiores de fábricas, espaços de produção, pistas de corrida, aeroportos ou, ainda, espaços de exposição e vitrines não por serem o que são. Ele não busca restituir o visível, mas tornar visível que o mundo pode ser visto como uma série de obras de arte, que a arte moderna instruiu nosso olhar. Ao contrário da postura realista ou documental, que pensa poder oferecer um acesso direto ao real, Gursky entrecruza a realidade material com a da arte moderna. Suas obras são menos a reprodução das aparências do que a convenção das aparências em obras de arte (ROUILLÉ, 2009, p. 372).

Pelos exemplos dados, podemos observar que no correr dos anos da Escola de Düsseldorf observou-se uma digressão ou, ao menos, uma abertura em matéria

de tamanho (do negativo?). Gradualmente, o grande formato, largamente utilizado pela “escola”, mas não inventado por ela, abre espaço para outras propostas dimensionais.

Enquanto os Becher, Petra Wunderlich e Candida Höfer se prestam ao grande formato por longos períodos (no caso dos professores, por toda a vida artística), Laurenz Berger e Simone Nieweg priorizam o pequeno ou médio formato. Struth e Ruff, flertaram com diversas propostas, as “*Streets*”, de Struth, e o grupo “*Newspaper Photos*”, de Ruff, apontam para esses flertes e deixam claro que tal escolha é apenas isso: uma escolha, não uma obrigatoriedade.

No entanto, seria verdade dizer que, ao apresentar seus trabalhos em grande formato, os graduandos da Escola de Düsseldorf trouxeram a emancipação artística da fotografia de modo bastante impressionante para um grande público na Europa. O uso do alargamento foi precedido pela importação da fotografia colorida dos Estados Unidos e estes acontecimentos reforçaram a nova auto-confiança artística dos fotógrafos. Embora a história da fotografia de grande formato, na Europa, certamente remonte um tempo muito mais distante e haja casos isolados de uso logo após a Segunda Guerra Mundial (...), foi apenas nos anos 1980 que o quadro fotográfico, juntamente com a cor, realmente começou a ter impacto. Poderíamos, talvez, observar e incluir no desenvolvimento no contexto do grande formato, a pintura “naïv” neo-expressiva do século 20, mas isso certamente não nos dá qualquer explicação adequada (GRONERT, 2010, p.42).⁵⁹

De toda forma, em qualquer dos casos ainda é possível, porém, observar um cuidado formal ao qual os Becher eram caros. Mas talvez, o que possa unir esse conjunto tão heterogêneo de imagens seja a constituição dos paradigmas originários dos quais todos de certa forma partiram: a obra becheriana; e os quais, por cada qual a seu modo, foram reformulados e, senão superados, subvertidos. Assim, para analisar a obra dos Becher e seus discípulos deve-se alinhar o termo “documentário” a uma concepção artística. Qualquer que sejam a abordagem e o tema escolhidos, Bernd e Hilla ensinaram seus alunos a registrar os objetos enquanto tais, os motivos em si, autenticamente extraindo suas potências reflexões, sem impor algo sobre elas. Como professores, não queriam que seus alunos, assim como eles próprios, reproduzissem precisamente os objetos, mas desejavam refleti-los em termos de conteúdo e estética. Os Becher intencionavam que suas imagens plasticamente corretas e documentais remetesse a um nível de recepção que suscitasse o discurso cultural, sem que deles se extraísse um caráter ideológico doutrinário.

A importância da documentação fotográfica das construções industriais feita por Bernd e Hilla Becher encontra-se precisamente no ponto de vista desta, de como os artistas não tentam preservar reproduções precisas de objetos reais isolados, mas sim refletir sobre eles em termos de conteúdo e estética (como por exemplo, em tipologias) como parte de uma estratégia artística, a fim de abrir os objetos ao nível de recepção para o discurso cultural (LANGE, 2007, p. 85).⁶⁰

Os trabalhos dos discípulos dos Becher, assim como os deles próprios, estavam em consonância com as modificações no status da arte e suas instituições e, nesse sentido, dialogam precisamente com as vanguardas pós-modernas.

Portanto, a postura documental, mesmo adotada pelos artistas, acaba desembocando nesta situação: a ausência de uma realidade e de um futuro em que se pudesse acreditar, passíveis de fundamentar um realismo. Enquanto um realismo sempre supõe uma crença na realidade, é exatamente o inverso que domina atualmente: a perda da crença na realidade, ‘a descoberta da pouca realidade, associada à invenção de outras realidades’” (ROUILLÉ e LYOTARD apud ROUILLÉ, 2009, p. 368).

A principal contribuição de Bernd e Hilla a seus discípulos foi a defesa de que qualquer coisa conectada com o fazer fotográfico não utilitário - ou utilitarista - pode ser arte e passaram a seus alunos uma lição: respeitar e se envolver profundamente com seus objetos/motivos fotográficos. Os Becher, portanto, defenderam a emancipação artística da fotografia abrindo possibilidades e estimulando questionamentos artísticos aos seus alunos e à fotografia contemporânea como um todo.

Notas

⁵ „Unser Werk kann doch gar nicht fertig werden, das ist unendlich.“

⁶ Autor de “August Sander: Die Zerstörung Kolns: Photographien 1945-46”, entre outros.

⁷ “His shots are photographs that provide an overall view in two senses: almost each individual photo because of the unrestricted totality it wishes to portray, and all the photos together because they join up to a form a panorama view of the Siegerland in the early twentieth century.”

⁸ “After all, the artists themselves consider their work to be in the tradition of important positions that at the beginning of the twentieth century redefined photography in terms of aesthetics and contents.”

⁹ “(...) an eye for the characteristics traits of a particular epoch that were rendered obsolete and finally destroyed as part of the refurbishing and restructuring processes, as well as work in the continuity of a tradition from which, wholly independent of artistic currents at the time, there emerged a new way of looking at things. Thus, both Atget and Bechers introduced an artistic interpretation of themselves that was to prove pivotal for subsequent generations of photographers in search of a pictorial language between document and art.”

¹⁰ Karl Rössing, artista gráfico e ilustrador alemão (1897-1987).

¹¹ Walter Breker, artista alemão que se dedicou à tipografia e os estudos gráficos (1904-1980).

¹² „Fasziniert von der Möglichkeit, die Dinge mit Hilfe von Licht und Schatten in ihrer Plastizität zum Ausdruck zu bringen, richtete sich ihre Aufmerksamkeit auch in den kommenden Jahren immer wieder auf Objekte, denen ein maschinenhafter Charakter eigen ist. Rückblickend bezeichnete Hilla Becher ihre Beschäftigung mit dieser Thematik als einen wichtigen, mit großem Spaß an der Materie verbundenen Lernprozeß, der zur Klärung eines grundsätzlichen Verständnisses technischer Grundformen beigetragen hat.“

¹³ „Im Jahr 1957 war für ihn der Abbruch der Grube Eisenhardter Tiefbau (Eisern, Kreis Siegen) ein bis heute vielzitiertes Initialerlebnis. Noch während Bernd Becher den Förderturm und die Aufbereitungsanlage der Grube skizzierte, schritten die Abbrucharbeiten so schnell voran, daß er die Gebäude zeichnerisch nicht mehr detailgetreu festzuhalten vermochte. Um dennoch auf eine Vorlage zurückgreifen zu können, lieh er sich kurzerhand eine Kleinbildkamera und photographierte die Grube in mehreren Einzelaufnahmen.“

¹⁴ „(...) (die) Photographien verarbeitete er wenig später zu Photocollagen, um die verschiedenen Segmente den Anlagen in Tableaus zu Gesamtansichten zu rekonstruieren.“

¹⁵ „Damit beschrieb ich den Weg vom lithographierten Bild zu einer Bildform, die das Objekt zwar noch weitgehend akzeptierte, wo aber beides, nämlich die präzise Abbildung und der starke, durch die Vielseitigkeit der Formen vermittelte Eindruck vorhanden waren.“

¹⁶ „(...) zuerst wollte ich die einzelnen Elemente einer Anlage wie Förderturm, Hochöfen und Kühlturm ausschneidern und zu grossen Tableaus collagieren (...).“

¹⁷ „Noch im Jahr 1958 unternahm er erste Versuche mit einer Rolleiflex 6x6-Kamera und photographierte mehrere Industrieobjekte darunter die Grube Constanze in Haiger, Dillkreis, in verschiedenen Ansichten.“

¹⁸ “Our attitude was romantic, our images are not. We tried to erase this feeling from our images, we didn’t want people to notice.”

¹⁹ *"In the beginning, Bernd wanted to preserve and bring back his childhood with those images. In the Siegerland, he grew up between ore mines and furnaces. [...] Clearly Bernd. He was obsessed with things, and he often repeated everything until it was perfect. Actually, I am also a perfectionist, but he was so extreme that sometimes I had to stop him in his mania, to slow him down."*

²⁰ *"Originally, Bernd did sketches. In the beginning, he sketched industrial landscapes. But he never managed to finish his work, because he was so precise. Often the object was demolished right in front of his eyes, back then heavy industry in the Siegerland [German region] was being abandoned for good. The demolishing, the decay happened faster than he could sketch it."*

²¹ De origem incerta, mas possivelmente associada às tribos bárbaras, as casas enxaimel chegaram à plenitude durante a Idade Média. Enxaimel é a expressão mais próxima do termo alemão *"Fachwerkbau"*, algo como "construção em prateleiras". A origem do nome é explicada pela ordem arquitetônica, determinada por uma trama de madeira, posteriormente preenchida por tijolos, pedras, taipa ou adobe.

²² *"Because they are honest. They are functional, and they reflect what they do - that is what we liked. A person always is what s/he wants to be, never what s/he is. Even an animals usually plays a role in front of the camera."*

²³ *"English people are pragmatic. They don't mind when there is a wheel in the landscape. French people prefer something lovely, they might add a roof to such a thing or some ornaments, until it starts to look like a Chinese garden pavillon.[...] They're similar [to the French]. They often added some features so they looked like castle towers. It's fascinating to see how these objects are not made to be beautiful, but they still possess a beauty. Like a hammer or pliers, things that are honest and perfect, things you can't improve any further."*

²⁴ *"(...) we spend many weeks on the road in our Volkswagen bus. We slept in it, we changed the negatives, prepared the food, simply everything. Often we also traveled with our son. (...) as a nice time, as a very nice time. We were in areas where there was no tourism. They were real. No flowers, no sales. Those areas were what they were."*

²⁵ *„Unsere Arbeit ist, wenn man sie einigermaßen gründlich tun will, ein Wettlauf mit der Zeit. Bei der Auswahl mußten wir uns, eingeengt von finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten, sehr beschränken. Von den Gebäuden, die sich überhaupt fotografieren ließen, bevorzugten wir im allgemeinen die vom Abbruch bedrohten, die für Zeit, Gegend und Bauart charakteristischen und die technisch uns optisch besonderen Exemplare."*

²⁶ "Cronologia das Exposições Individuais", em anexo III.

²⁷ *„Mit ihrem Studenten teilten Bernd und Hilla Becher ihr ureigenes Interessensfeld: Besonders anzumerken sind hier die Vorliebe für Gegenstände des Alltags und unspektakuläre Landschaften, die möglichst präzise Abbildung des Gegenstands und die Arbeit in Themen, was in Ergebnis letztlich die künstlerische Eigenständigkeit ganz unterschiedlicher Werke förderte."*

²⁸ *"Of course, we were freaks. I don't know the translation of the word, but I think we were 'freaks'. [...] Especially in the beginning, people couldn't understand how we could do something that didn't pay, something that thus wasn't worth anything. We had financial problems, bad lenses, each trip posed a problem. And then Bernd was offered to teach at the [art] academy in Düsseldorf. One of the reasons why he accepted the offer for sure has to do with the position we were in."*

²⁹ Antracito: carvão mineral com baixo teor de matéria volátil (- de 8%) que queima com chama curta e azulada, sem fumaça e liberação intensa de calor.

³⁰ Para definição, rever nota 21.

³¹ *„Mit dieser Publikation schlossen sie das Thema der Fachwerkhäuser grundsätzlich ab und konzentrierten sich in den kommenden Jahren auf die photographische Dokumentation älterer und moderner Siedlungsbauten im Ruhrgebiet.“*

³² Walker Evans (1903-1975), fotógrafo norte-americano de tendência humanista nascido em St. Louis, em 1903, e que tornou-se conhecido por suas imagens das fazendas e trabalhadores do sul dos EUA durante o *Fam Security Administration (FSA)*.

³³ *“Yeah, the olden days that will never come back, I know what you mean. A steam engine also makes many people melancholic. I guess that’s what you call nostalgia. Not a nice word, I think, but sometimes it fits. Because there is nothing left of those facilities but memories. The steel is being turned into scrap metal to make money. And even though heavy industry back then was still very active, you could sense the change.”*

³⁴ *“Never. We studied this anonymous architecture, object after object, until we understood the enormous variety of the subject. At some stage we realized that in England such objects looked slightly different. And then we asked ourselves: Why do they look different? We learned why they looked the way they did. We learned how blast furnaces worked, how they were constructed, what parts they had. And then it was easier to find out whether there was a front and back. At some stage we asked ourselves: Does a blast furnace have a face?”*

³⁵ Alfred Bierstadt, pintor alemão especializado em paisagens (1830-1902). Ficou conhecido no século 19 por retratar a expansão norte-americana para o oeste; Emanuel Leutze (1816-68), pintor alemão naturalizado norte-americano, conhecido pela obra *“Washington Crossing the Delaware”* (atualmente exposta no *Metropolitan Museum of Art - MET*).

³⁶ *“Starting out from the revival of documentary photography, of which the Bechers were such impressive masters, and against a background of pictorial experimentation that transcended the medium, three generations of artists have now massively expanded the photographic vision and have advanced their creative art far into the realms of digital imagemarket.”*

³⁷ *“The label of the Becher School or Düsseldorf School, also used for subsequent generations of students, denotes an objective approach with degree of attachment that clearly distinguishes it from the journalistic or documentary practices of other German photographers, who tend to use a far freer pictorial language. During the 1990s, the Düsseldorf School was seen from outside as an extension of New Objectivity, and even as synonymous with German photography itself.”*

³⁸ *“After conceptual art, it became possible for photography to impose itself as an art form. Performances were held and every possible medium was tried. Abstract art had gone and had become bo-ring and imitative.”*

³⁹ Otto Steinert, autodidata, foi um fotógrafo e médico alemão (1915-78), professor da cadeira de fotografia em Saarbrücken e Essen. Um dos fundadores do grupo *Fotoform*.

⁴⁰ *“Otto Steinert and the people of this generation did not want to look back, they did not even want to look into present, they just looked towards the future. It was a kind of escape.”*

⁴¹ *“This approach put the Bechers in opposition to that of another highly influential photographer of the post-war era. The strict formality of their pictures was in direct contrast to the tradition of composition adhered to by Henri Cartier-Bresson (1908-2004), the brilliant photographer of the ‘decisive moment’: chance occurrence and calculated timelessness represent the two poles embodied in these photographic approaches.”*

⁴² *“It was important for them to be made aware that they were doing something which was totally equal in merit to painting. I always explained to them that it must not be of practical use. That was the crucial*

critério.”

⁴³ “As a teacher I set great store by taking on as students people ‘who would be able to benefit from my experience’.”

⁴⁴ Werner Bokelberg (1937), fotógrafo alemão de arte e publicidade. Já retratou personalidades como Salvador Dalí e se tornou conhecido por campanhas para grandes marcas como a *Lufthansa*.

⁴⁵ “In this way she maintains a documentary feel, although it is not so strict and certainly not so rigorously ordered as in the Bechers’ typological series. Her compositional openness – to use an apparently paradoxical form of description – continues within the images themselves.”

⁴⁶ “Höfer’s photographs invite us to look at each space as if we potential visitors.”

⁴⁷ “Hütte’s approach was strictly conceptual. The idea of photographing faces was at the heart of it, and not the people themselves. The subjects were asked to look straight into the camera with as neutral an expression possible. Hütte tried to avoid any kind of psychological interpretation... The result was a passionless gaze into the lens, which reproduced nothing but the situation in front of the camera.”

⁴⁸ “Starting with a form of overdeveloped landscape, reminiscent of a Romantic veduta but undermining the concept, he incorporated architectural fragments into the early scenes, which create a kind of geometrical framework for the panoramic view. Here we have a very ambiguous kind of natural beauty, one which has been prepared by humans and is ready for consumption. Hütte’s pictures are not direct critiques of the industrial landscape, but they show that what appears to be untouched is in fact only temporarily free from human influence.”



EUGÈNE ATGET

“Corsets”, Boulevard de Strasbourg, Paris, 1905

Fotografia

Reproduzida de Photographie des 20. Jahrhunderts

EUGÈNE ATGET
“Vase du Palais”, Versailles, 1900
Fotografia
Reproduzida de Photographie des 20. Jahrhunderts



⁴⁹ “Viewers feel that they are creating the image through their own projections, and so their perception of it is anything but pure.”

⁵⁰ “There is nothing spectacular or unusual in sight, but paradoxically it is this very fact that endows the images with their gentle power.”

⁵¹ Eugène Atget (1857-1927) foi um fotógrafo francês conhecido por retratar Paris. Sua fotografia aproxima-se a dos Becher - e discípulos como Struth - por se desviar do “humano” e se atentar ao vazio das ruas parisienses e aos objetos inusitados.

⁵² “Not infrequently, Struth uses a central perspective, with sharpens the depth of the deserted streets and evokes a powerful impression of space.”

⁵³ Jeff Wall (1946) fotógrafo canadense especializado na fotografia com suporte cibacromo. Mais sobre o trabalho do fotógrafo na Revista Universitária do Audiovisual da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar): <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1197>

⁵⁴ “The pictures never staged, however, nor does he ever edit them digitally afterwards, as does Jeff Wall, for instance. But, in contrast to the Bechers, this photographer who waits patiently, and who must make his selection from the many pictures he was taken, does not remain anonymous either to the people photographed or to the people who view the photographs. What distinguishes him, however, from ‘subjective photographers’ is that in order to come up with just one picture, he must repeatedly train his view camera on the same configuration of space. In the authorial hole that he adopts, as opposed lays reality: the above-mentioned ideal is identifiable as an aesthetic product while at the same time it reflects social attitudes towards art.”

⁵⁵ Sobre Jeff Wall, ver nota 53.

⁵⁶ “All in all it can be said that Thomas Ruff exploits photography’s multiple social functions to the full, and indeed sometimes transcends them such a manner that he focuses on the distinction between affirmation and critical reflection.”

⁵⁷ *“Unlike many of his colleagues , he has created hardly any themed series, but he has developed a pictorial language of his own, the elements of which are continually undergoing variation. Among these is the clear structuring of the composition through geometric patterns which run through his work like a leitmotiv and have become more and more prominent in his most recent photographs.”*

⁵⁸ *“Gursky’s works are at their most convincing when, even though they underline the constructed nature of the image, they do not totally undermine the plausibility of what we see, so what they are compressed into paradigms or even super-symbols of social life.”*

⁵⁹ *“Nevertheless, it would be true to say that by presenting their works in large format, the graduates of the Düsseldorf School brought the artistic emancipation of photography most impressively to a wide public in Europe. The use of enlargement was preceded by the importing of colour photography from the United States, and these developments reinforced the new artistic self-confidence of the photographers. Although the history of large-format photography in Europe certainly goes back much further in time, and there are isolated instances of it very soon after the Second World War (...), it was not until the late 1980s that the photographic tableau, together with colour, really began to make an impact. We could perhaps also view this development against the background of the large-format, neo-expressive ‘naive’ painting of the 20th century, but this certainly does not provides us with any adequate explanation.”*

⁶⁰ *“The importance of Bernd and Hilla Bechers photographic documentation of industrial building lies in precisely this stance, as the artists do not attempt to preserve precise reproductions of real objects alone, but rather reflect on them in terms of content and aesthetics (for exemple, in typologies) as part of an artistic strategy in order to open up the objects at the level of reception to cultural discourse.”*

2. Capítulo Segundo: a obra becheriana e seus antecedentes e paralelos

2.1. Sobre a representação da indústria na Alemanha (e Europa) antes dos Becher

Bernd e Hilla orientaram parte de seus estudos a fim de compreender os princípios do gênero estético-arquitetônico responsável por reger a representação física da indústria no século 19. Uma das primeiras descobertas foi a de que o fenômeno representativo da atividade industrial era motivado pela rápida ascensão das inovações tecnológicas e pelo desenvolvimento econômico no século 18.

Particularmente na Alemanha, a Revolução Industrial tomou corpo por volta da década de 1830 – mesma época em que a técnica fotográfica começa a ganhar forma - e, a partir de então, passou a indústria a figurar como motivo para as Belas Artes entre os artistas radicados no país. Nesses termos, pode-se dizer que o olhar direcionado à indústria operado pelos precursores do casal Becher era limitado ao campo gráfico (em sentido anterior à fotografia) e obedecia aos cânones dos retratos de paisagens praticados dos séculos 17 e 18 (como vimos, largamente revisitado por um dos alunos da Escola de Düsseldorf, Elger Esser, e em menor escala por Simone Nieweg).

Nesse ínterim, 1834 foi o ano em que as minas e fundições efetivamente passaram às telas. É nesta data que o quadro “*Die Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter*” (fig. 51) (ou “*Portraitlandschaft mit Fabrickgebäuden*”) de Alfred Rethel (1816-59) - pintor responsável pela difusão do gosto temático voltado às construções e paisagens industriais da região do Ruhr e dono de uma severa objetividade pictórica – toma forma. Depois, Carl Blechen (fig. 52) (1798-1840) iniciaria suas pinturas com o tema “fábricas” que tentavam empregar à paisagem a realidade da industrialização, adicionando elementos bucólicos presentes nas pinturas tradicionais a uma nova realidade temática.



51. ALFRED RETHEL

“Die Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter”, 1834 [Óleo sobre tela (43,5x57,5 cm)]

Reproduzida de feuerlaender.lvr.de



52. CARL BLECHEN

“Walzwerk Neustadt-Eberswalde”, 1834 [Óleo sobre madeira (25,5x33 cm)]

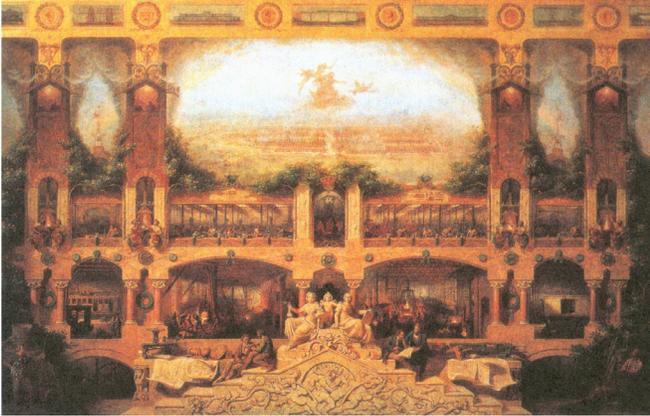
Alte Nationalgalerie Berlin

Reproduzida de kunst-fuer-alle.de

A partir desses dois pioneiros, os pintores dos idos de 1800 passariam a se voltar à industrialização como tema recorrente, já que o progresso impulsionava tais ânimos. De uma forma comedida, as pinturas “industriais” realizadas na Alemanha significavam uma maneira distante, mas ainda sim presente, de fazer crônicas sobre aquele período. Em meados do século, a técnica e o progresso seriam exaltados pelos artistas como a transfiguração do novo em alegorias e símbolos que irrompiam da realidade. Por exemplo, o quadro “*Maschinenfabrik und Gießerei Klett & Co.*” (Fábrica de “Construções Mecânicas” e Fundição) realizado por Eugen Napoleon Neureuther (fig. 53) (1806-82), em 1858, reflete a aproximação da composição que retratava o labor, o interior e o exterior da construção funcional com a representação estereotipada de temas da tradição pictórica (e por que não, icônico-religiosa).

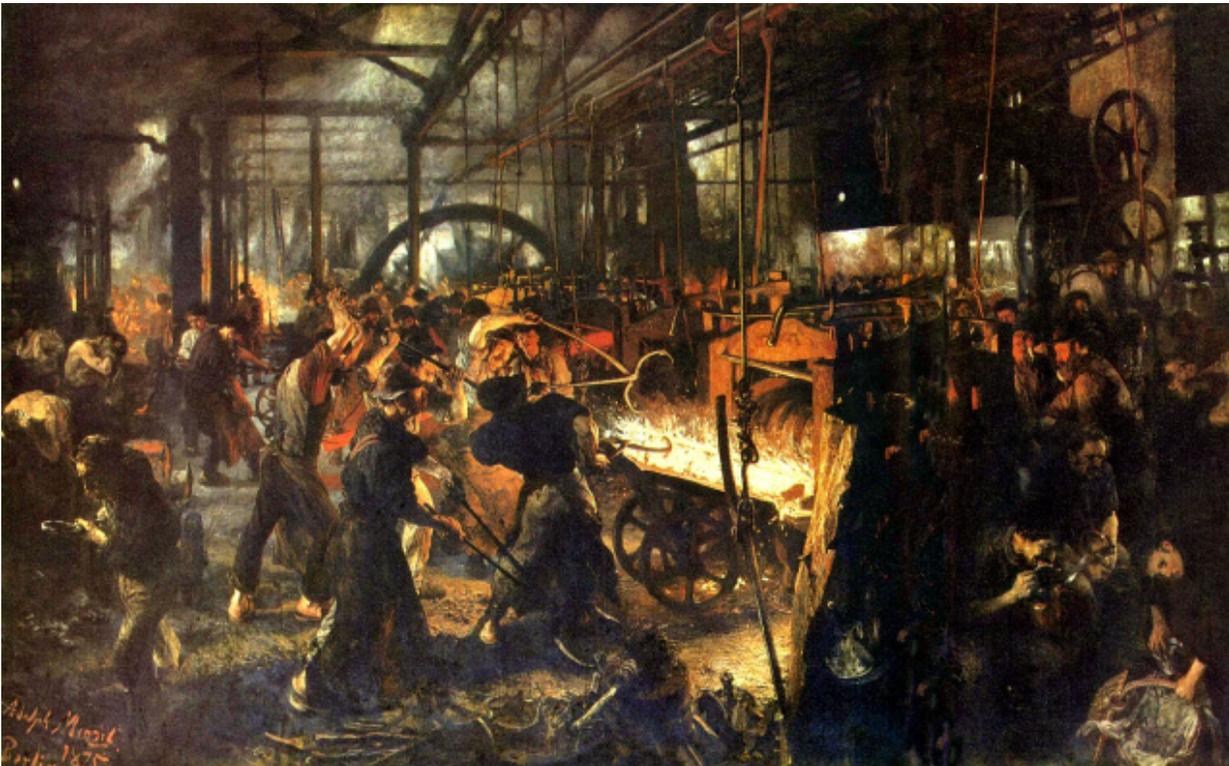
Porém, na mesma época, há algumas exceções quanto à regra seguida pelos pintores e o estereótipo vigente, como o alemão Adolph Menzel (1815-1905) que de 1872 a 75 documentou o cotidiano das fundições. A diferença de seus quadros em relação a muitos de seus contemporâneos estava no detalhamento do banal, do vulgar, apanhados diretamente das situações do trabalho e do processo de produção, sem idealizações ou aproximações. Nos quadros de Menzel - como o que se encontra na Gale-

ria Nacional de Arte Antiga de Berlim (fig. 54) – é possível discernir sob uma luz soturna as condições de trabalho nada ideais: certa sujeira, a escuridão, o calor que eram sentidos pelos trabalhadores. O artista, assim como os Becher, cerca de um século depois, se valia de numerosos estudos e esboços para alcançar o maior detalhamento possível de suas cenas de trabalho.



53. EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER
“Maschinenfabrik und Gießerei Klett & Co.”,
Nuremberg, 1858

Óleo sobre tela (160x233 cm)
Historisches Archiv der MAN AG Augsburg
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -



54. ADOLPH MENZEL
“Eisenwalzwerk”, 1872-75 [Óleo sobre tela (158x254 cm)]
Alte Nationalgalerie Berlin
Reproduzida de art-prints-on-demand.com

Com a adoção do tema “indústria”, a metalurgia e a mineração despontaram como preferências dos artistas, pelos mesmos motivos que figuraram mais intensamente nas fotografias becherianas, ou seja, o esbanjamento da plasticidade potencial passível de retratação. As imagens não eram desprovidas de um lirismo que, já no início dos anos 1900, com a eclosão da 1ª Guerra Mundial, faria ganhar ênfase o sentimento de desilusão e a reflexão sobre a obrigação, remetida à arte, de levantar questionamentos.

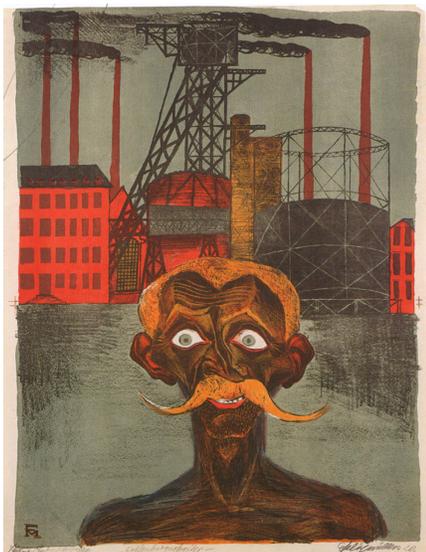
Durante os anos do conflito, quebrou-se um ciclo de progresso tecno-sócio-industrial e isso fez com que os artistas repensassem seu posicionamento perante a *Maschinenkunst* (a arte da máquina). O Dadaísmo e sua profunda e provocativa ironia voltava seus gestos ao novo, ao apontar o que poderia ser feito além da representação formal da técnica. Com *frottages* e colagens, os dadaístas - bem como os construtivistas russos - partem para uma nova interpretação da indústria: a independência da técnica, do capital e da política (em alemão, *die Verflechtung von Technik, Kapital und Politik*).

Outra corrente que vai apoderar-se desta herança do “*Brücke-Maler*” (pintor-ponte, entendido como o fator de transição entre as primeiras paisagens industriais e as vanguardas) – de toda forma, sem renová-la como fez o Dada - é o Expressionismo com seu teor político e social. Um dos expoentes desta corrente artística (tão germânica) foi Conrad Felixmüller (1897-1977), fundador da Comunidade do Trabalho Expressionista de Dresden (*Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden*), que em uma viagem pela região do vale do Ruhr, na década de 1920, deixou registrado: “e tornou-se inesquecível para meu coração aquela tristeza monótona, casas cheias de fuligem em paisagens repletas de fumaça, havia nas minas monstros gigantescos a tragar pessoas” (FELIXMÜLLER apud LANGE, 2005, p. 19).⁶¹

O desenho de Felixmüller garantia o impacto nas telas dos sentimentos do artista: cores sóbrias ou simplesmente intensas, uma aura fuliginosa e, no caso de “*Kohlenbergarbeiter*” (fig. 55) (mineiro de carvão), a combinação de feições esquálidas, olhos esbugalhados, cabelos loiros e pele recoberta por uma camada preta de poeira do carvão aos elementos constantes das minas e metalúrgicas: torre de extração (ao centro), caixa d’água (à dir.), pavilhões e chaminés em meio a um ambiente esverdeado e vivo.

A partir de meados dos anos 1920, imerso em um momento de alie-nação,

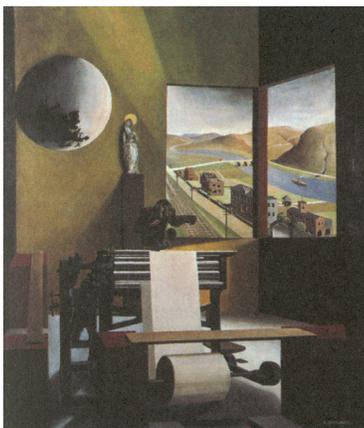
o Realismo ganha espaço sob uma égide visionária, mesmo que em imagens metafísicas. Carl Grossberg (1894-1940), aluno da *Bauhaus* e representante da Nova Objetividade, entre 1923 e 31 (quando o movimento já não tinha força) desenvolveu uma série de pinturas fantásticas - oníricas, até - como a intitulada “*Maschinensaal*” (fig. 56), de 1925, que recorda o ilusionismo estrutural empregado por Giorgio de Chirico em “*Interno Metafisico con Grande Fabbrica*” (fig. 57). Detalhista, Grossberg mantinha seu traçado fiel às construções industriais e à concepção formal das indústrias, especialmente, da região do Ruhr. O pintor, assim como outros expoentes da Nova Objetividade, além de De Chirico e Fernand Legér, foi algo influenciador do trabalho gráfico de Bernd Becher (como o já mencionado), pois nele há mais que Realismo, há traços do surreal.



55. CONRAD FELIXMÜLLER
 “Kohlenbergarbeiter”, 1920
Litografia em cores (58,6x43 cm)
 Westfälisches Landesmuseum für Kunst
 und Kulturgeschichte Münster
 Reproduzida de kunstmatrix.com



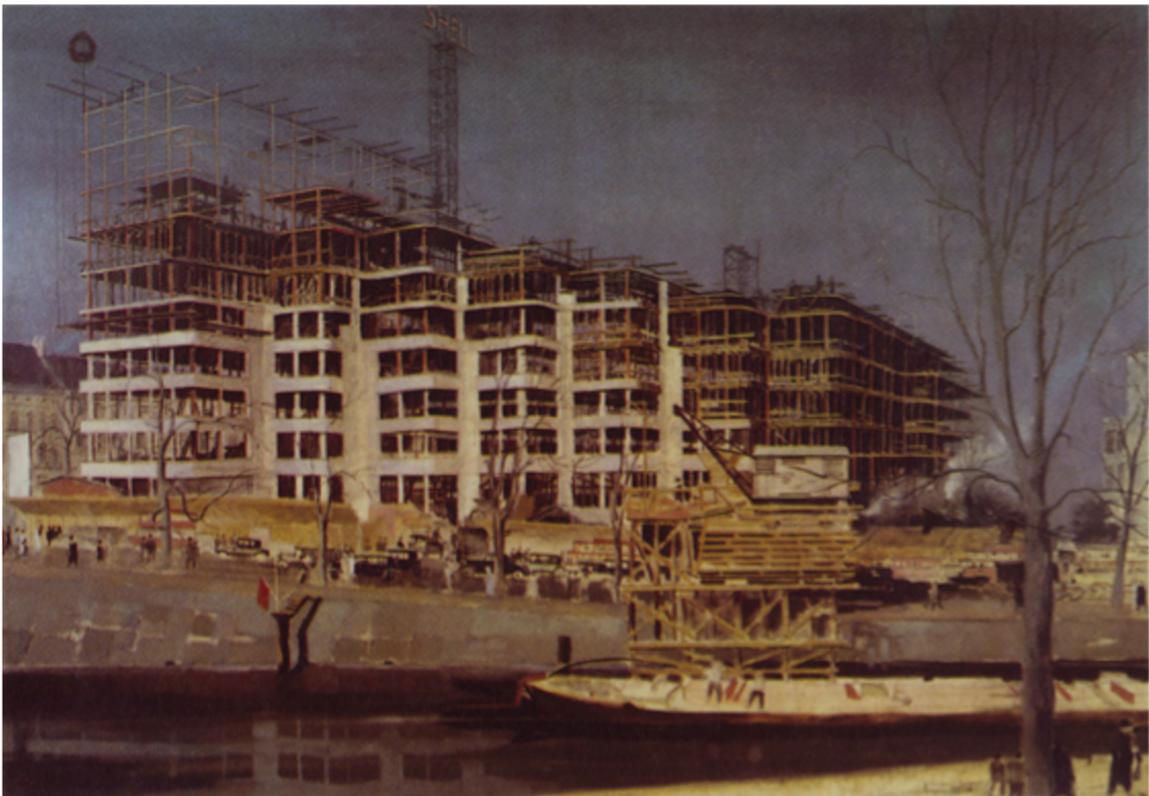
57. GIORGIO DE CHIRICO
 “Interno Metafisico con Grande
 Fabbrica”, 1916
Óleo sobre tela (96,3x73,8 cm)
 Staatsgalerie, Stuttgart
 Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
 - Life and Work -



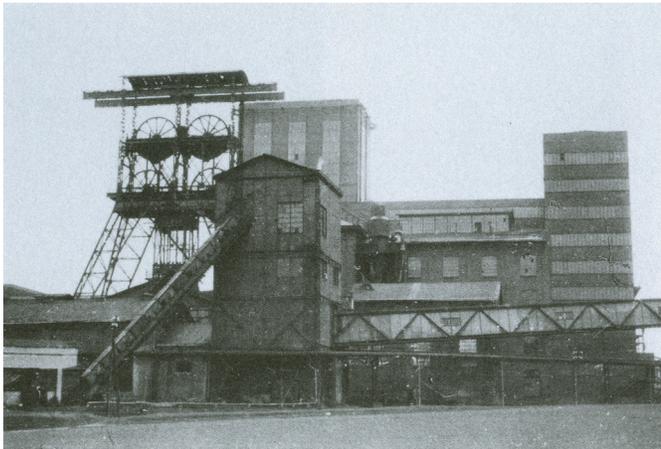
56. CARL GROSSBERG
 “Machinensaal”, 1925
Óleo sobre tela (70x60 cm)
 Von der Heydt-Museum, Wuppertal
 Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -

Ao contrário dos Becher, os artistas do século 19 e primeiros anos do 20 radicados na Alemanha, em grande parte, se bastaram nas indústrias do Ruhr. Richard Gessner (1894-1989) não fugiu à regra e seu trabalho revela-se intenso quando se trata do registro de elementos construtivos. Diferentemente de seus predecessores, Gessner não se limitou à produção de quadros como “*Shell-Haus im Bau*” (fig. 58), de 1930, e também fotografou. Suas fotos (fig. 59 e 60) são em certa medida próximas às feitas pelo casal Becher, denotando um cuidado gráfico.

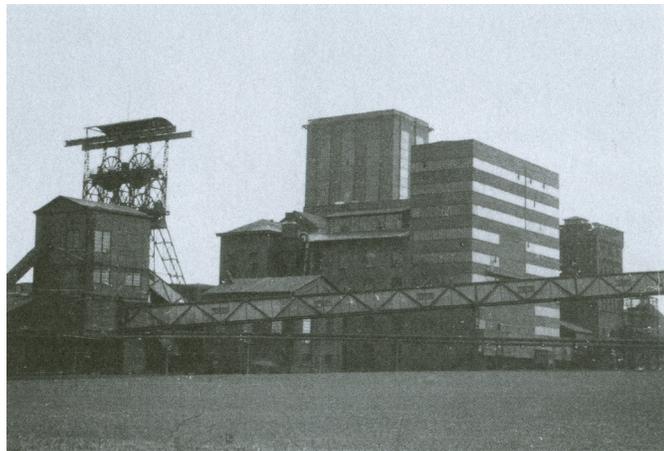
Posteriormente ao trabalho desenvolvido pelos artistas citados – e por tantos outros – e finda a 2ª Guerra, o olhar dos anos 1960 se voltaria de maneira ainda mais intensa à documentação das paisagens do Reno e do Ruhr⁶², como o dos Becher. Antes, porém, é preciso que se entenda que a ligação entre a estética e a funcionalidade não se estabeleceu exclusivamente no campo crítico e/ou voyeurístico em relação à indústria, mas dentro de uma nova necessidade nascida no interior da dinâmica industrial e para com sua funcionalidade, bem como onde se encaixa a *Neue Sachlichkeit* na história becheriana.



58. RICHARD GESSNER
“Shell-Haus im Bau”, 1930
Óleo sobre Madeira
Reproduzida de wikipedia.de



59. RICHARD GESSNER
"Zeche Hannover, Bochum-Hordel"
Fotografias
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung
Kultur, Köln
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -



60. RICHARD GESSNER
"Zeche Hannover, Bochum-Hordel"
Fotografias
Die Photographische Sammlung/
SK Stiftung Kultur, Köln
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -

2. 2. A estética funcional

Com uma coleção, um acervo, que engloba imagens de parte dos países europeus e dos EUA, os Becher abrangeram o universo do desenvolvimento histórico das instalações industriais edificadas entre 1870 e 1950 e que reúne, em substância, a Arquitetura Clássica das Construções Funcionais ou o que poderíamos chamar de Instalações Industriais "de Engenheiro".

De toda forma, Bernd e Hilla selecionavam objetos de interesse em diversos estágios do desenvolvimento e ambientação da técnica construtiva voltada ao industrial e comparavam as diferenças e semelhanças entre as "peças". O critério comparativo abarcava épocas e lugares distintos – suas respectivas marcas estilísticas - e evoluções resultantes da necessidade imposta pelo desenvolvimento do maquinário e do fazer industrial que incorporava novas tecnologias que logo fariam, por exemplo, das manufaturas, fábricas que produziram em grande escala.

No ritmo do progresso, as estruturas em madeira das indústrias foram substituídas por esqueletos de metal pré-fabricados, enquanto teares mecânicos e máquinas a vapor eram trocados por equipamentos elétricos. Portanto, as edificações passaram, no correr dos anos, a empregar metal, vidro e concreto armado se tornando símbolos do novo e do avanço não só econômico, mas político-social. Essa mudança no modo de construir proporcionou a formatação dos princípios de um tipo de arquitetura a que, até então, não se dava muita importância em paralelo ao resgate do passado histórico construtivo da industrialização.

Assim, com o tempo, a representação histórica das construções funcionais ganhou autonomia estética e um claro e moderno sistema de formas regido pelo interesse econômico que, por sua vez, gerou discussões no campo artístico que seria explorado pelos Becher: buscava-se qualidade formal além da eficiência (e excelência) no campo técnico-construtivo.

Deixo claro, nesse trecho, que busco elucidar uma modificação no modo de olhar (ou ver) e na forma construtiva da indústria que se desenvolve em paralelo com o interesse artístico despertado em larga escala e ênfase da Nova Objetividade aos Becher. Porém, ao observar a produção dos fotógrafos tema dessa dissertação, é nítido e evidente que não havia interesse documental ou artístico dos Becher pelas novas indústrias fruto da arquitetura propriamente dita. Porém, é interessante observar que a modificação quanto ao olhar dispensado em relação às construções funcionais se processou em duas frentes: uma artística que olha para as belezas das antigas construções de engenheiro e outra arquitetônica que, apesar de fundamentalmente se prestar a uma eficiência técnica, não ignorou o cuidado estético naquele instante histórico.

No correr dessa passagem, que precede o embasamento dos influenciadores dos Becher não quero insinuar que o interesse dos fotógrafos foi determinante para uma estetização da nova indústria – que fundamentalmente passava ao largo da fotografia – como também não quero que se subentenda que os Becher se interessaram em registrar as obras propriamente arquitetônicas que estruturariam novas fábricas. Mas seria ingênuo não submeter à apreciação do leitor a fonte ou a base comum à arquitetura e à fotografia becheriana (sobretudo) e sua ligeira contemporaneidade: alguém observou a beleza da banalidade.

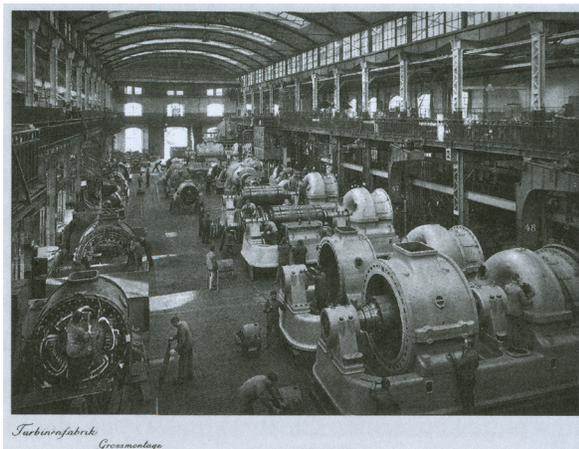
Em 1907, na Alemanha, o arquiteto e design Peter Behrens (1868-1940)

foi contratado pelo fundador da *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG)*, Emil Rathenau, para se tornar diretor artístico da empresa em Berlim. Era a primeira vez que uma indústria alemã estabelecia um cargo formal para um consultor de estética que voltaria seus olhos para o design dos produtos, para a publicidade e, num segundo momento, para a própria arquitetura das fábricas.

Dois anos depois de empossado, Behrens vai projetar o prédio da Fábrica de Turbinas AEG (fig. 61 e 62) em concreto armado, aço e vidro e que seria considerada “uma obra-chave para a definição da arquitetura moderna” (LEONI, 2011, p. 9). Com o projeto, o arquiteto conseguiu deixar “(...) a edificação industrial em posição mais representativa e elevar ao reconhecimento do grande público a arte da construção” (KAAG apud LANGE, 2005, p.26).⁶³ Durante o desenvolvimento do projeto, Behrens trabalharia com Mies van der Rohe (1886-1969). Inicia-se, então efetivamente, o reconhecimento da arquitetura funcional como forma estética. Porém, antes de Behrens, não é possível dizer que as construções funcionais não fossem edificadas e dotadas de um certo apelo estetizante. Mas por outro lado, se assim se apresentavam, era possivelmente pela observância de um estilo de época e, quase certamente, sem a mesma intenção tomada por Behrens.



61. --
 “AEG – Turbinenhalle an der Hutten –
 Ecke Berlichingenstraße, Berlin”, 1909
 Fotografias
 Deutsches Historisches Museum, Berlin
 Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
 - Life and Work -



62. --
 “AEG – Turbinenhalle an der Hutten –
 Ecke Berlichingenstraße, Berlin”, 1909
 Fotografias
 Deutsches Historisches Museum, Berlin
 Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -

Contemporaneamente ao arquiteto alemão, outros grandes nomes do design e da arquitetura como Le Corbusier (1887-1965) e Walter Gropius (1883-1969) também destinaram seus talentos às construções industriais. Gropius, fundador da *Bauhaus*, foi aluno de Behrens e dele “herdaria” elementos caracterizadores de suas futuras obras como a estrutura independente em metal, a volumetria pura e a ampla utilização de vidros. O arquiteto nascido em Berlim, em 1911, seria contratado pela fábrica *Fagus* (fig. 63) para o desenvolvimento de um prédio em Alfeld an der Leine, Alemanha. A obra foi executada em dois anos e trazia em sua composição alvenaria, aço e vidro em traços simples que rejeitavam a ornamentação em busca do funcional. Nas palavras do próprio arquiteto: “*formas cunhadas com exatidão, desprovidas de toda contingência, contrastes claros, ordenação dos membros, seriação em partes iguais e unidade de forma e cor (...)*” (GROPIUS apud LANGE, 2005, p. 26).⁶⁴



63. WALTER GROPIUS
“Faguswerk”, 1911-1913
Arquitetura
Alfeld an der Leine, Deutschland
Imagem de Andreas Karmanski

Através da estetização plenamente consciente das construções funcionais, publicações sobre o gênero começam a aparecer na área da Arquitetura. Esses textos demonstraram o pulsante olhar agora voltado aos objetos arquitetônicos antes desconsiderados - banais - e a urgência necessária à forma de pensar as construções em relação ao presente voltado ao progresso de uma época e não a seu passado.

Tanto Le Corbusier com o livro “*Vers une architecture*”⁶⁵ quanto o artigo “*Die Entwicklung moderner Industrie bauten*”⁶⁶, de Gropius, publicado no anuário da *Deutschen Werkbunds*, antecipavam esses novos princípios normativos que dariam as cartas à nova moderna arquitetura. Casas passariam a ser encaradas como “máquinas

de morar”, o olhar construtivo enfocaria agora o presente; o concreto, o funcionalismo e as estruturas práticas ganhariam importância frente ao belo.

Em comparação com outros países europeus, a Alemanha parece ter ganho uma vantagem no campo da construção artística das fábricas. Mas no “país-mãe” da indústria, na América, grandes edifícios industriais surgiram, majestades sem precedentes que sobrepujaram os nossos edifícios alemães dessa categoria [industrial]. Os silos de grãos no Canadá e América do Sul ou em verdade os silos de carvão, têm a sua força monumental quase comparável aos edifícios do antigo Egito. Eles trazem uma face arquitetônica de tal assertividade que o sentido da fachada se oferece à compreensão do observador num ímpeto convincente e de modo inequívoco. A auto-evidência dessas construções não se deve à supremacia material como motivo do efeito monumental —, mas muito mais suas edificações parecem ter conquistado de modo independente, puro e sadio o sentido natural para a forma grande e concisamente contida. Mas nisso se encontra um valioso indício para nós, de que o saudosismo histórico e demais reflexões intelectuais, que ofuscam nossa moderna criatividade européia e a ingenuidade artística, deveriam perder a nossa estima para sempre (GROPIUS apud GIEDION, 1996, p. 231).⁶⁷

No início do século 20, reivindicava-se que as estruturas funcionais fossem vistas de maneira a transcender seus pontos de vista histórico-culturais, onde a matemática não fosse o único elemento a orientar as construções. Esse tipo de arquitetura deveria, como qualquer outro, ser tomado com objetividade e harmonia, deveria ser pensado como uma unidade formal onde os materiais e o desenho em si se integrassem ao em torno.

Assim, a publicação “*Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*”⁶⁸, de Werner Lindner⁶⁹, prezava tal busca pela beleza objetiva. O arquiteto iniciou algo como uma catalogação de acordo com as formas e as funções de unidades edificadas de maneira comparativa, algo que seria próximo, tipologicamente, ao método utilizado a partir do final da década de 1950 pelos Becher com suas próprias imagens. Antes, ainda na década de 1920, Lindner publicaria o livro “*Bauten der Technik*”⁷⁰ relacionando construções de diferentes épocas, suas orientações espaciais, formais e as determinações econômico-funcionais.

Susanne Lange, estudiosa da biografia e da obra dos Becher, aponta as fotografias por eles produzidas como emergidas desse olhar sobre uma caligrafia artística, numa espécie de discurso que se aproximava do repertório tipológico em relação à

escolha do motivo e do cuidado em elaborar cada catalogação. Uma espécie de ampliação do olhar, já existente há algumas décadas, sobre essas esculturas anônimas que as resgatava do campo funcional e as elevava à condição de elementos de figuração artística.

2. 3. Nova Objetividade: a influência quanto à fotografia dos Becher

Ao observar o percurso de trabalho dos Becher e a mudança do olhar que se volta à arquitetura industrial, em sentido amplo, creio ser importante esclarecer de maneira mais pausada o que foi o movimento da Nova Objetividade e suas influências de sobre a fotografia becheriana.

Nascida em 1922, frente à fervilhante situação político-econômica da Alemanha pré-2ª Guerra, a Nova Objetividade – *Neue Sachlichkeit* – vai marcar o fazer artístico no país. O movimento teve como principais expoentes os pintores: Otto Dix, George Grosz, Franz Radziwill, Christian Schad, Reinhold Nägele, Conrad Felixmüller (antes expressionista) e Karl Hubbuch e os fotógrafos August Sander, Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch. O movimento se manifestou em oposição ao Expressionismo e paralelamente ao “Retorno à Ordem” francês. Sob o olhar da Nova Objetividade, a racionalidade da visão ocuparia o lugar dos fantásticos sonhos expressionistas, posição conizente com o período histórico vivido, tempo este que exigia uma visão pouco onírica da vida.

A Alemanha acabara de perder a 1ª Guerra Mundial em 1918 e, naquele período de crise, os representantes da Nova Objetividade, como diz Michel Draguet em “*Chronologie de l’art du XX^e siècle*”, “(...) tornaram-se os testemunhos objetivos da decrepitude de uma Alemanha em crise. Dispersos entre Stuttgart, Berlim, Colônia, ou Karlsruhe, este ‘realistas mágicos’ optam todos por um ‘hiperrealismo’ satírico atrelado à miséria social e moral de uma sociedade arruinada” (DRAGUET, 1997, p. 85). Assim, a Nova Objetividade surgia quase como uma imposição das circunstâncias e sobre o movimento como um todo, é possível dizer que:

O importante era focar o olhar sobre o aqui e o agora, sobre o que se via a partir da janela, sobre a vida cotidiana que se fazia em frente à própria casa, nos becos e sarjetas, sobre o chão da fábrica e do estaleiro, sobre a cena do teatro e no bordel - mesmo que, às vezes, o olhar recaia apenas sobre

o destino ou as ações de alguém, ou sobre uma guarita de guarda da passagens de nível, ou sobre a felicidade na esquina, ou ao ser apanhado pela perspectiva dos varais do meio do quintal (SCHMIED apud MICHALSKI, 2003, p. 16 e 17).⁷¹

A proposta da Nova Objetividade era simples: dar uma visão “externa” e obviamente objetiva à construção estética antes internalizada pelo Expressionismo, como se pode observar nas palavras do diretor da *Kunstalle* de Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub, que comenta esse posicionamento ao propor uma exposição do estilo em 1923: “... *nem puramente interessada pelos sentidos externos, nem puramente construtiva internamente (...)*” (HARTLAUB apud MICHALSKI, 2003, p. 18).⁷² E se “(...) *Hartlaub escolheu o título ‘Realismo mágico’, para sua exposição, é porque a objetividade fria de alguns atinge um tal grau de minúcia clínica que inclina-se ao irreal (ao surreal, como diria Breton)*” (ATKINS, 2000, p. 114).

Como o já dito, a Nova Objetividade afastava-se do Impressionismo e do Expressionismo, mas apesar de deter este objetivo comum, o movimento se pautou em duas vertentes iniciais opostas: uma direitista e conservadora, que se aproximava de um ideal Classicista de arte, e a chamada “Verista”, de esquerda, adepta da representação do caos contemporâneo e obsessiva quando a exposição do *self*.

Manifesta em diversas cidades da Alemanha: Weimar, Dresden, Munique, Karlsruhe, Colônia e Düsseldorf, era de se esperar que a Nova Objetividade tivesse diferentes modos de ver e diversos objetos de interesse que variaram das paisagens bucólicas ao cotidiano das cidades, das figuras dos bordéis em detalhes inquietantes à reprodução de naturezas-mortas e sôtãos dotados de duplas significações. Por essa segmentação, o movimento foi tratado, talvez também por uma questão didática, por Sergius Michalski - em “*New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s*” - sob a seção em capítulos orientados majoritariamente pelas cidades. Percebo que um dos primeiros nomes citados a ser identificado mais fortemente com a linguagem, e não só os motivos, que se veria nas fotografias dos Becher é Rudolf Dischinger (fig. 64), nas páginas que abordam Karlsruhe.

O pintor foi professor da academia de artes da referida cidade e, também, influenciado por Karl Hubbuch e Georg Scholz. Inicialmente usava em suas obras recursos sombreados empregados nas pinturas pós-Nazarenas⁷³ do final do século 19, mas, depois de 1926, passou a desenhar de maneira austera e a estudar a estrutura dos

objetos – traços aproximativos das imagens da pós-industrialização. Afeito à seriedade observadora a que a Nova Objetividade se propunha, em uma de suas reflexões sobre o olhar do movimento, Dischinger escreveu:

Observação penetrante (selecionada conscientemente!) das cenas visuais. Fria, interessada, buscando o “choque” visual no desenho, a agressividade de reprodução precisa que, sempre que possível, mostra até mesmo os detalhes mais insignificantes, sem contudo perder os aspectos amplos. Sem reivindicações para os grandes gestos, sem o momentâneo, nem o excitante, nem o barulhento, tranquilamente reservada, procurando ilusões no trabalho e não no conteúdo do que está para ser reproduzido. Contemplativa... apolítica, acrítica, não julgadora de outros (detentora de nenhuma crítica social) (DISCHINGER apud MICHALSKI, 2003, p.110 e 111).⁷⁴

Sobre tal afirmativa, por quê não dizer que ela poderia se aplicar posteriormente à fotografia dos Becher, também austera e “observadora” da estrutura dos objetos, tanto que foi considerada uma escultura bidimensional? Parafraseando a citação de Dischinger, os Becher observavam cuidadosamente as cenas as quais registrariam, sem se esquecer da reprodução precisa dos detalhes, nem ignorar o contexto amplo do objeto fotografado. Da mesma forma, suas imagens não tomavam partido político, mas acabavam por eleger um partido social - se não julgador dos méritos das realidades ali retratadas - avaliativo da importância da memória daqueles tempos de indústria do aço e do carvão. Um partido, sim, afetivo, mas isento se considerada a nitidez estética das imagens.

Como o já visto no tópico “Sobre a representação da Indústria na Alemanha (e Europa) antes dos Becher”, a necessidade de retratar o processo industrial motivou a obra de diversos artistas, inclusive, da Nova Objetividade. Carl Grossberg (fig. 65) e Richard Gessner (fig. 58, 59 e 60) são apenas dois a serem citados. Da Nova Objetividade, porém, os Becher herdaram bem mais do que o gosto pela representação das paisagens industriais e tecnológicas. Por isso, para compreender tais aspectos é interessante primeiro a menção à iconografia e, depois, a relação entre a fotografia e a pintura no movimento.

2. 3. 1. A iconografia da Nova Objetividade: modos de ver e retratar

Como em qualquer outro movimento artístico, alguns motivos são mais corriqueiros que outros na Nova Objetividade. Dentro do Verismo, a “esquerda” da es-



64. RUDOLF DISCHINGER

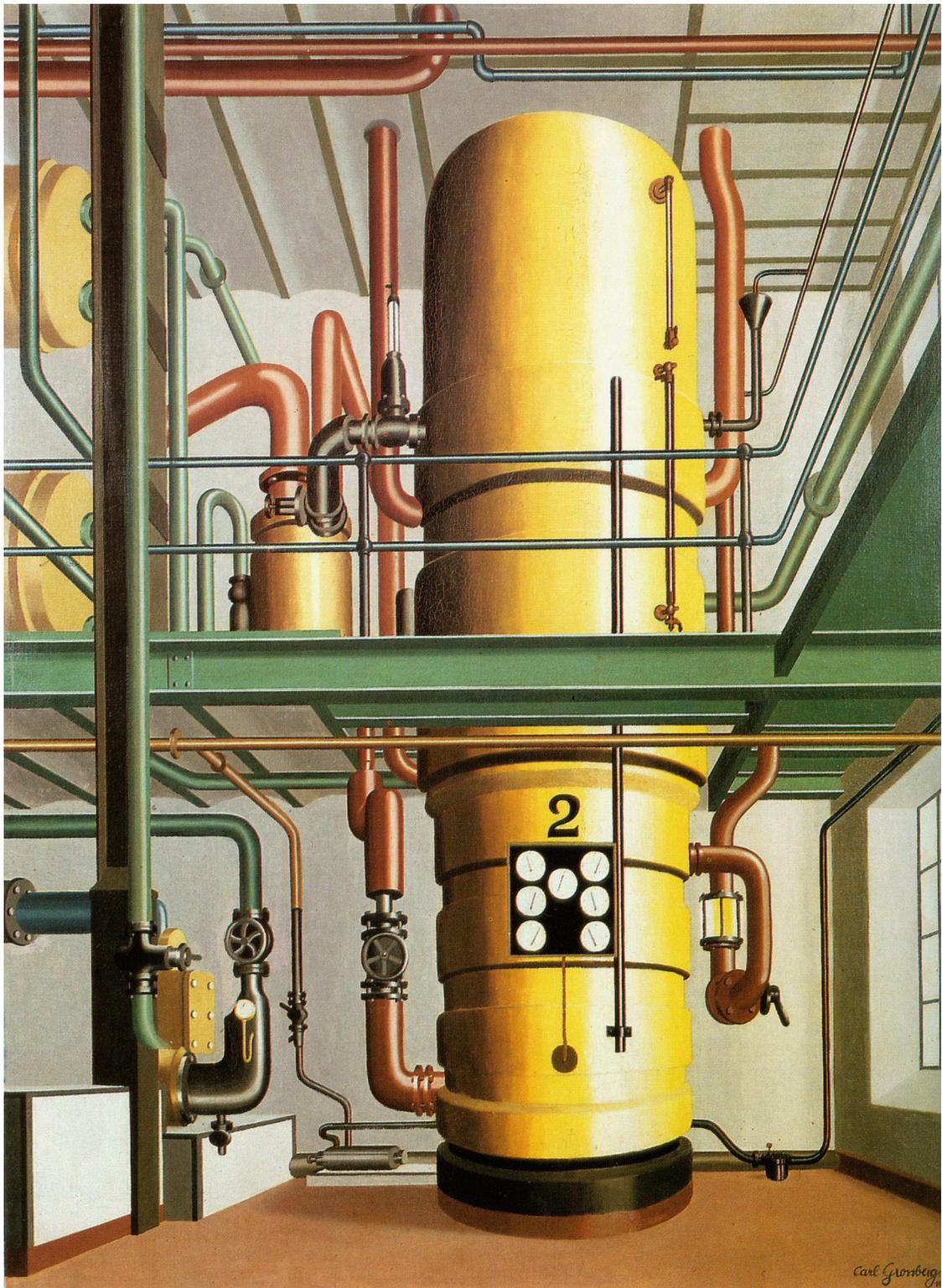
“Grammophon”, 1930

Óleo sobre compensado (79x64 cm)

Freiburg, Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s

Obra datada do início dos anos 1930, quando Dischinger não mais empregava o sombrio e tratava os objetos com austeridade e precisão objetiva.



65. CARL GROSSBERG

“Der gelbe Kessel”, 1933

Óleo sobre madeira (90x70 cm)

Wuppertal, Von der Heydt-Museum

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s

cola, o cotidiano das cidades influenciado pelo tempo e a característica de “reportagem” são alguns pontos recorrentes. Porém, quando se trata da Nova Objetividade, a predominância estética pode ser apontada como mais impactante que o próprio conteúdo.

Um dos pontos tratados na *Neue Sachlichkeit* são os aspectos que condensam a complexidade subjetiva do motivo. Em sua atitude, aqui já muito repetida, de combate ao Expressionismo e à exuberância ilimitada através da imposição da realidade, o movimento utilizou alegorias de um modo comedido e adequado as suas propostas. Elementos como o sótão, por exemplo, referem-se à “compressão” da vida e à existência marginal que, de certa forma, derivam da subjugação melancólica e da mediocridade do trabalho. A relação entre espaço e elementos figurativos, portanto, é de eminente importância para a avaliação psicológica nas pinturas da Nova Objetividade e, ocasionalmente, o que se vê é o produto de uma claustrofobia espacial – comum também na literatura dos então anos 1920.

Quanto ao ponto de vista das obras, predominam os ângulos agudos, como se a imagem fosse avistada um pouco de cima, ou de uma diagonal “interna”: “(...) a maioria das imagens revela o ponto de vista à partir de um ângulo agudo ou uma perspectiva diagonal interior ao espaço do quadro. Convergentes e/ou divergentes da linha de fuga, de forma a acentuar os limites do campo da imagem” (MICHALSKI, 2003, p.161).⁷⁵ Em grande parte das fotografias produzida pelos Becher podemos observar esse tipo de angulação, como na imagem de 1967 feita na mina *Concordia*, “*Ko-kofenbatterien und Schachtanlage IV/V*” (fig. 66). A tomada, bem construída, apresenta em primeiríssimo plano uma estrutura de ferro que sugere pontos de fuga e acompanha, em paralelo, a diagonal traçada por uma ponte no segundo terço horizontal do quadro. Há uma sequência linear de planos em perspectiva: trilhos, instalação da bateria, casas, construções altas. Mas, o fator que mais a aproxima da Nova Objetividade – levando-se em conta, neste instante, apenas particularidades compositivas - é o ângulo sob o qual a imagem foi feita, em leve *plongée*.

Em se tratando, por sua vez, do que representa cada objeto fotografado pelo casal, a tecnologia e as cidades são os que mais aproximam a Nova Objetividade do trabalho de Bernd e Hilla Becher. Em ambos não há idealização ou julgamento: “*sim [em princípio, a fotografia não julga]. Para mim, a fotografia é, por natureza, livre de toda e qualquer ideologia. Fotografia com ideologia não dá certo*” (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 178). No movimento, em concordância, os temas são retrata-



66. BERND E HILLA BECHER

“Kokofenbatterien und Schachtanlage IV/V”, 1967

Fotografia

Bonn/Köln - Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur

Reproduzida de Zeche Concordia

dos tanto fotográfica quanto pictoricamente e os elementos tecnológicos foram aceitos e incorporados às obras sem ilusões, pois observava-se os dois lados do progresso.

A nova civilização tecnológica, os contornos que gradualmente se tornaram evidentes após a 1ª Guerra Mundial, foram aceitos sem ilusões pelos artistas da Nova Objetividade, sem que fossem surpreendidos por uma paixão pelas coisas tecnológicas. Eles reconheceram a presença de dois elementos díspares no mundo das máquinas, um construtivo, trazendo ordem e progresso, outro demoníaco, imprevisível (MICHALSKI, 2003, p. 166).⁷⁶

A visão nada ingênua dos artistas da Nova Objetividade demonstrava uma incredulidade na convivência compatível e “pacífica” entre natureza, tecnologia e humanidade como poderia ser visto em uma utopia construtivista, por exemplo. É interessante observar durante a entrevista a Ulf Erdmann Ziegler, reproduzida pela revista ZUM em 2011, a apreciação de Bernd Becher em relação à arte/documentação industrial. Algo eminentemente próximo ou, em certa medida, uma exacerbação desse sentimento direto e não ingênuo ou utópico construído na Nova Objetividade.

Na época [anos 1960], eu pensava que o que Jean Tinguely⁷⁷ fazia era uma interpretação da indústria do ponto de vista das artes e ofícios. E não achava bom aquilo. Hoje minha visão é outra. Vejo pelo menos que era uma coleção maravilhosa de ferro-velho, de coisas que não existem mais. Passei a achar as primeiras obras muito boas. Mas pensava que um alto-forno ou uma mina eram muito mais interessantes. Até porque são objetos monumentais, mais ricos em detalhes. Têm um caráter irracional – porque não dá para entendê-los – e, não obstante, são estáticos e funcionais. Contam com precisão a história de seu tempo, da época anterior à Primeira Guerra Mundial, o boom do aço. Mostram que se produzia muito mais que o necessário (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 161).

Na Nova Objetividade a criticidade se observa nas entrelinhas, as obras de Carl Grossberg trazem imagens tecnológicas em lugares ausentes de pessoas (fig. 65) ou com relações irônicas como no quadro “*Traumbild: Dampfkessel mit Fledermaus*” (fig. 67) onde dois morcegos estão junto de uma caldeira à vapor. Também nas fotos dos Becher as imagens, em sua quase totalidade, não retratam pessoas. São, em muitos casos, até melancólicas em suas ausências. Em outras, porém, é possível identificar a “vida” via outros elementos tecnológicos como carros ou a fumaça de algumas chaminés (fig. 68).

Porque as pessoas não eram o nosso assunto [dos Becher]. As pessoas

67. CARL GROSSBERG

“Traumbild: Dampfkessel mit Fledermaus”, 1928

Óleo sobre madeira (55x66 cm)

Bonn, Rheinisches Landesmuseum

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit (...)



são um tópico diferente. (...) Talvez para os outros [as pessoas sejam um tema interessante], não para nós. Se alguém tira fotos de catedrais ninguém pergunta: onde está o padre? Onde estão os fiéis? Isso não seria adequado. Se há uma pessoa em uma imagem, ele/ela domina essa imagem. E se ele/ela não faz parte do tema, ele/ela interferem no tema (HILLA BECHER in MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, 2008. Disponível em: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jmcoblog.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/).⁷⁸

No início, as primeiras tentativas de representar o progresso na Nova Objetividade foram as paisagens citadinas que se aproximavam de “toy-towns” como as assinadas por George Scholz e outros nomes de Karlsruhe. Depois, a tecnologia ganhou importância e tornou-se *leitmotif* - Grossberg, por exemplo, retratou o cotidiano da industrializada Wuppertal. Nesse segundo momento, as imagens com motivos técnicos e seus detalhes descritivos tinham algo de surrealismo (algo próximo do identificável em fotos dos Becher). Enquanto, por sua vez, as imagens que representam fábricas revelavam a afinidade da Nova Objetividade com a fotografia (pós-)industrial:

O ponto de vista das plantas industriais são frequentemente caracterizados pelo contraste carregado de tensão entre o monolítico, radiando um efeito estático à partir das máquinas ou tanques enormes, e um labirinto, formado por dinâmicos sistemas de tubos. O espaço é determinado em profundidade por andaimes e tubulações e a impressão visual é, ainda, realçada pelo sombreamento incidente sobre as peças dotadas de grande superfície (MICHALSKI, 2003, p.170).⁷⁹



68. BERND E HILLA BECHER
"Zeche Concordia", Obrhausen, 1967

Fotografia

Bonn/Köln - Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur
Reproduzida de Zeche Concordia

Ou seja, assim como nas imagens feitas pelos Becher, as pinturas que tratam de “plantas” industriais são inundadas pela impressão monolítica das grandes construções, como os silos de carvão ou altos fornos do casal de fotógrafos^(fig. 69 e 70) ou os emaranhados de tubos como nos mesmos fornos ou nos detalhes de tubulações fotografados em Dortmund e Wesseling/Köln^(fig. 71). As obras dos Becher, me parece, podem ser aproximadas especialmente do quadro “*Der gelbe Kessel*”^(fig. 65) de Grossberg, sobretudo, quando são observadas as imagens de alto-fornos feitas entre 1982 e 95 na Alemanha, Bélgica, França e Luxemburgo^(fig. 72). Nelas, assim como no trabalho de Grossberg, há estruturas cilíndricas centralizadas e cercadas por um complexo emaranhado de tubos e andaimes. Além do mais, nas obras de ambos, o vazio está presente em um simples estampar de uma cena aparentemente banal.

Todavia é um engano pensar que só Grossberg produziu imagens que antecipssem o trabalho fotográfico dos Becher. Em se tratando de pinturas, os já citados Franz Radziwill e Reinhold Nägele tiveram suas obras marcadas pelo interesse tecnológico. Em Radziwill^(fig. 73), as imagens refletem um surreal estranhamento em que os trens, bondes e outros elementos ligados à tecnologia mantêm-se em meio a uma paisagem indiferente. Porém, para Radziwill, os detalhes técnicos não estão em primeiro plano, apenas a aparência importa a seu “Realismo Mágico”. Ao contrario dele, Nägele^(fig. 74) não explora o surrealismo em seus trabalhos. Seu interesse recai duramente sobre as novas tecnologias e estilos construtivos. Tais elementos, apesar de aparentemente opostos aos utilizados pelos Becher – que fotografaram a tecnologia em ruínas, documentando-a -, são próximos porque enfatizam a função técnica e construtiva. Afirmção facilmente comprovável ao observar as comparações em pranchas das estruturas fotografadas e alinhadas por Bernd e Hilla segundo o uso e a forma.

Mas, de tudo o já dito, talvez o dado mais importante e o que mais aproxima a Nova Objetividade da fotografia becheriana seja o sumo interesse pelo mundo dos objetos, nunca antes levado tão a sério quanto em ambas expressões. “*Os objetos em si são de primeira importância, seu isolamento e formalização através de métodos artísticos, o objetivo*” (MICHALSKI, 2003, p.178).⁸⁰

2. 3. 2. A afinidade entre a pintura e a fotografia na Nova Objetividade

A fotografia, como é sabido, passou por um período de pronunciada autoafirmação artística nos anos 1920. É nesta década, também, que ganha força a Nova



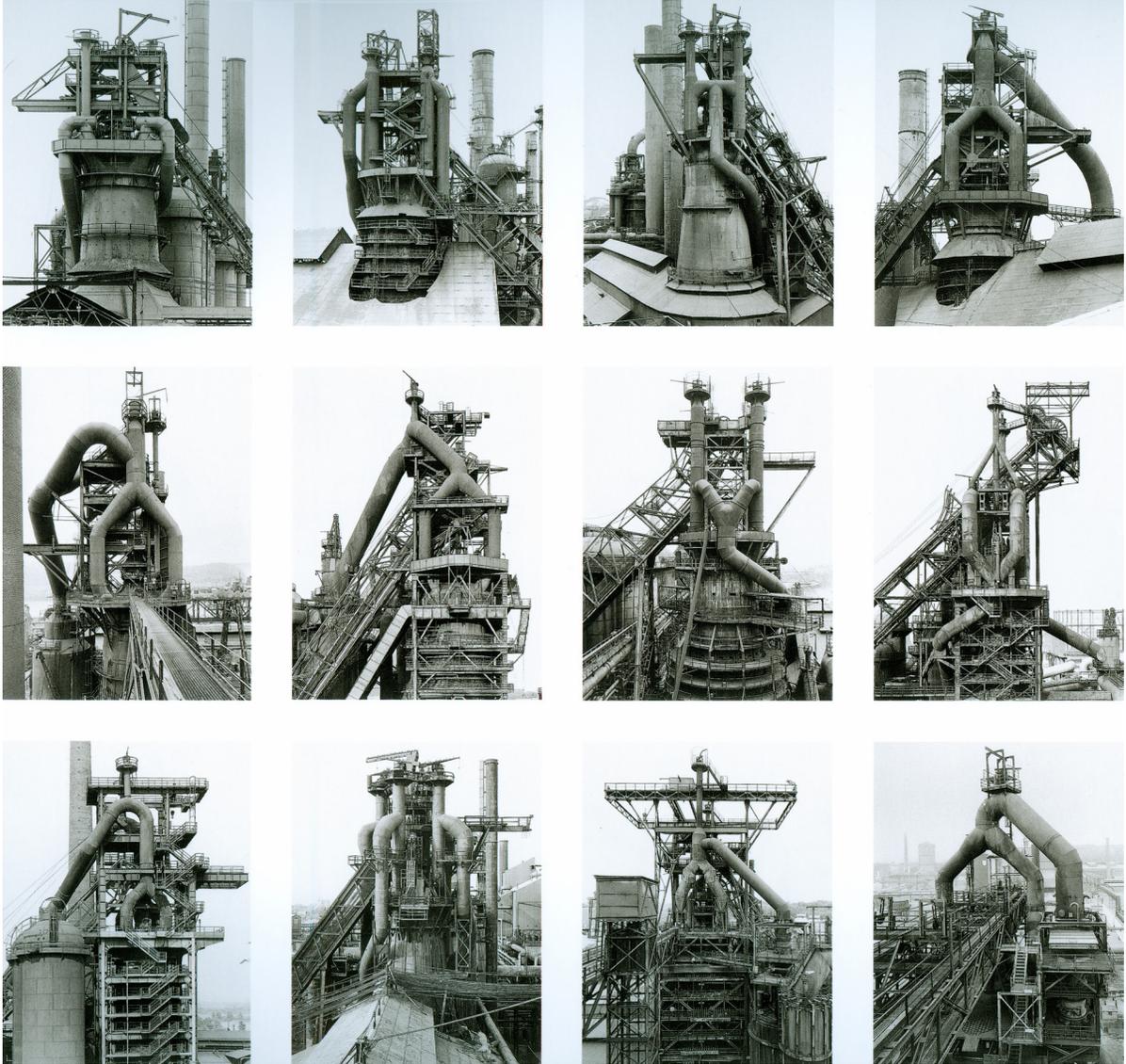
69. BERND E HILLA BECHER

"Kohlebunker", 1968

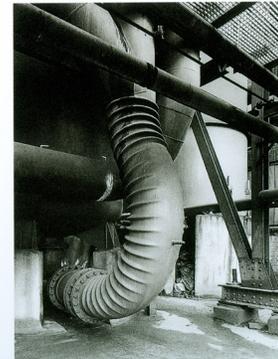
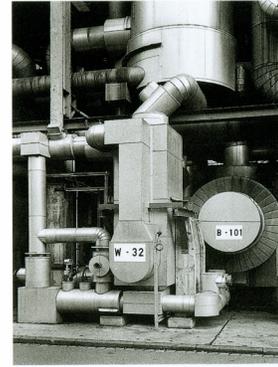
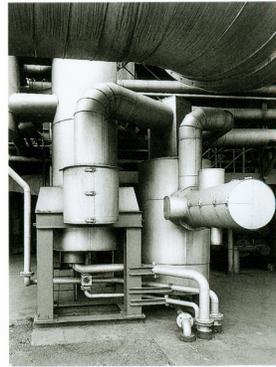
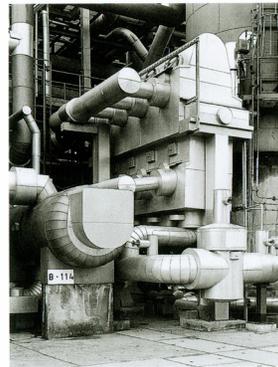
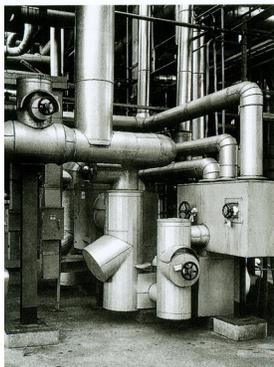
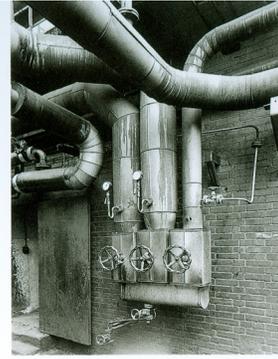
Fotografia

Bonn/Köln - Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur

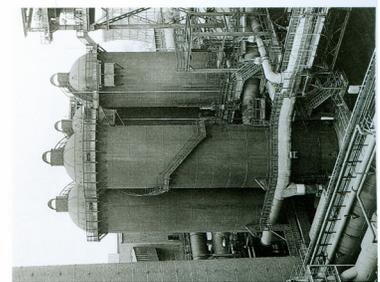
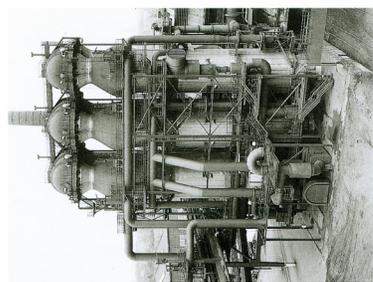
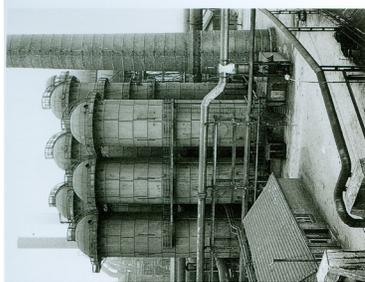
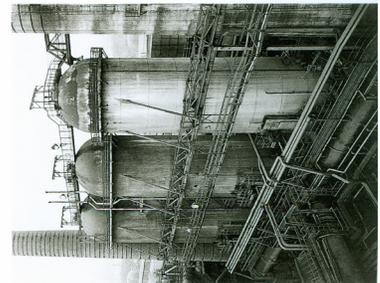
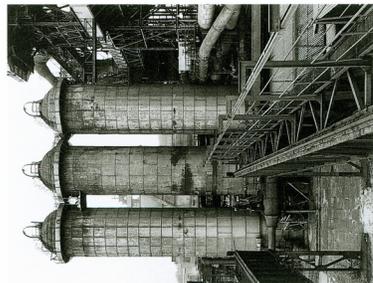
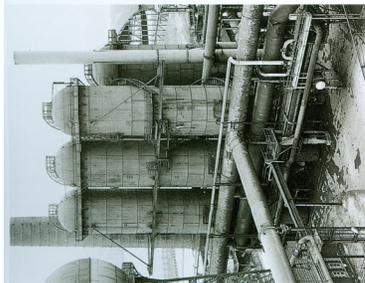
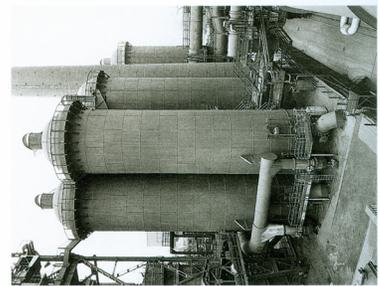
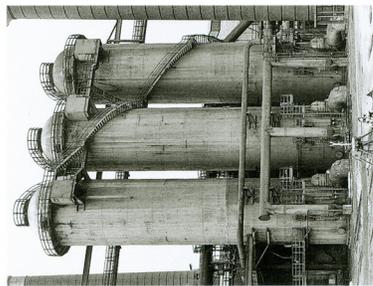
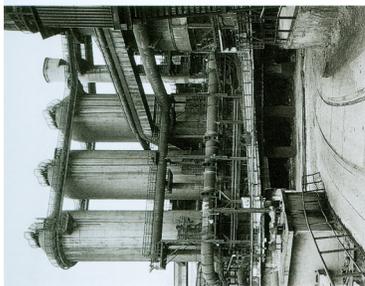
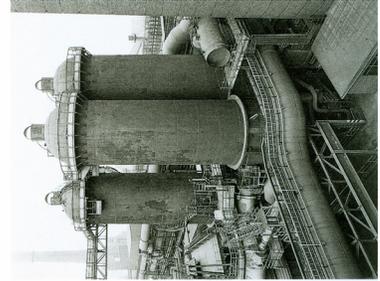
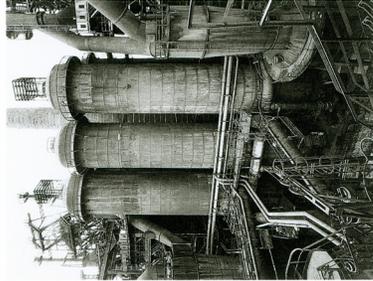
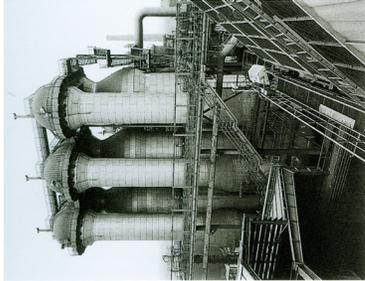
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



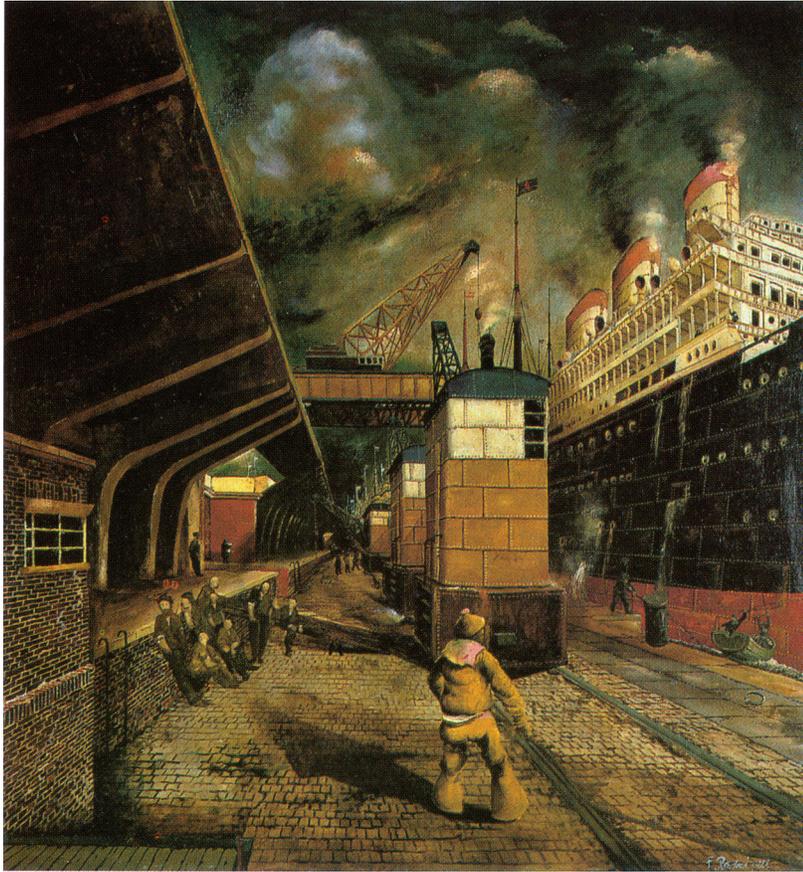
70. BERND E HILLA BECHER
"Hochöfen", 1970-89
Fotografia
Reproduzidas de Typologien



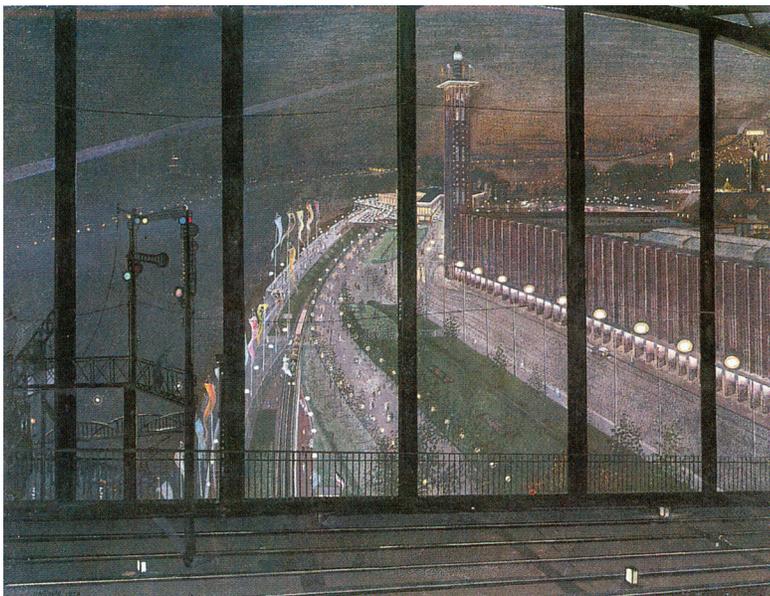
71. BERND E HILLA BECHER
"Details", 1983-93
Fotografia
Reproduzidas de Typologien



72. BERND E HILLA BECHER
"Hochöfen", 1982-95
Fotografia
Reproduzidas de Typologien



73. FRANZ RADZIWILL
 "Hafen mit der Cap populonia und gelbern Matrosen", 1921
 Óleo sobre tela (85x80 cm)
 Coleção privada
 Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit (...)



74. REINHOLD NÄGELE
 "Pressa (Köln) von der
 Hohenzollerbrücke", 1928
 Têmpera sobre papel (38.5x50.5 cm)
 Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart
 Reproduzida de New Objectivity:
 Neue Sachlichkeit (...)

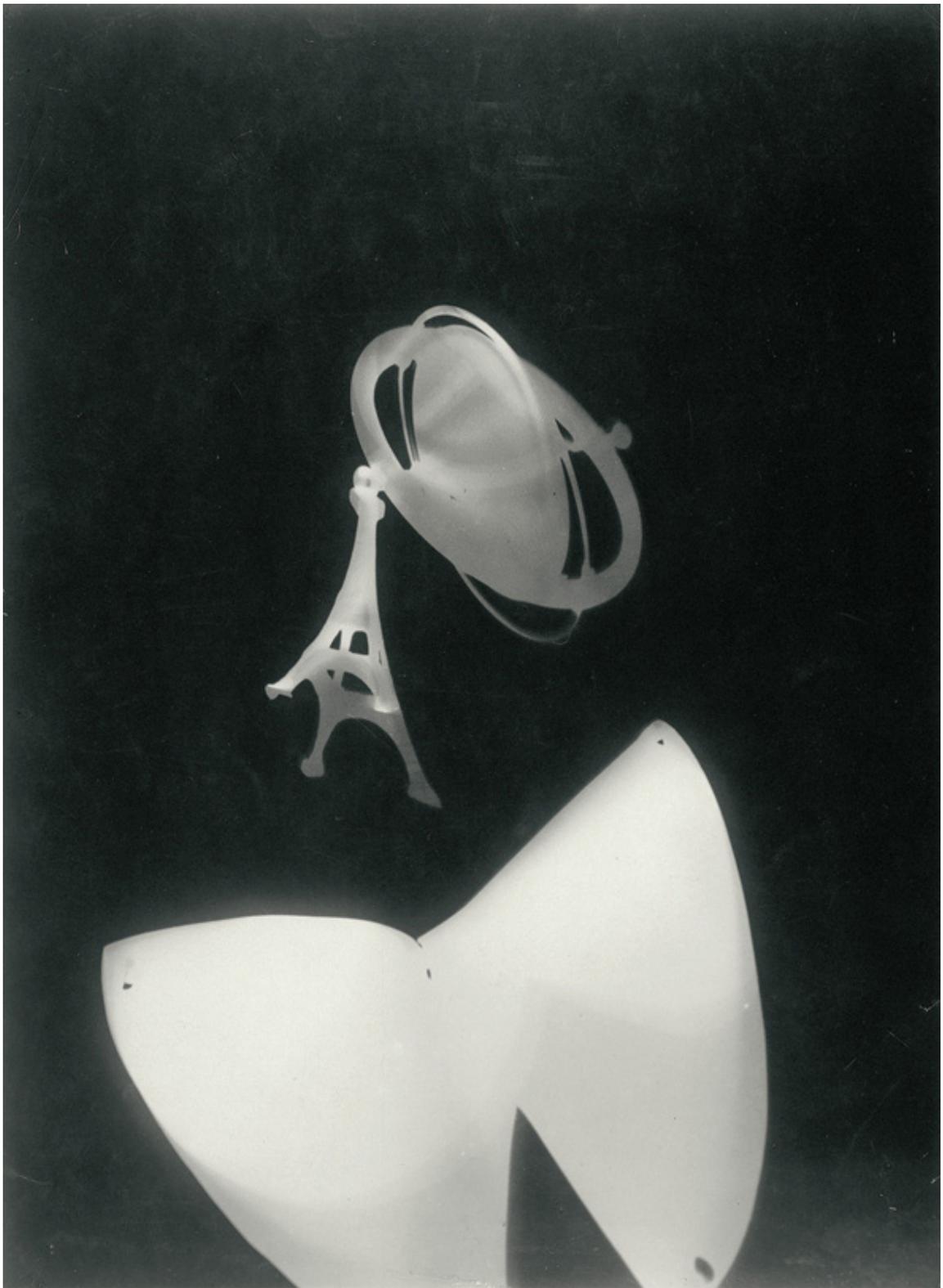
Objetividade e, nela, a técnica se converteria na apresentação das “subjetividades” em detalhes nítidos e fortes de pessoas ou objetos isolados. Nela, surge com intensidade o interesse estético pela tecnologia, além da afirmação da possibilidade documentativa que o método oferece. A fotografia da Nova Objetividade foi inspirada no movimento Realista e abraçou, também, as experimentações surrealistas e/ou dadaístas e inspiradas pelos construtivistas, que deixavam “marcas” do real: os conhecidos Rayogramas (fig. 75) (Man Ray - Surrealismo); Fotogramas (fig. 76) (Moholy-Nagy - *Bauhaus*) e Schadogramas (Christian Schad – Nova Objetividade). É perceptível que alguns artistas circulavam bem entre as atmosferas da pintura e fotografia como Christian Schad (fig. 77), outros, fotógrafos como Hans Finsler e August Sander, “dividiam” o interesse e a destreza em reproduzir certos motivos com pintores, respectivamente e por exemplo, Rudolf Dischinger e Leo Breuer.

Finsler fez da imagem fotográfica “*Elektrische Birne*” (fig. 78), de 1929, um exemplo da reprodução das nuances do vidro. Analogamente, Dischinger, três anos depois, conseguiu um efeito próximo com o desenho à lápis “*Elektro-Kocher*” (fig. 79). Enquanto, a fotografia “*Berliner Kohlenträger*” (fig. 80) de Sander, de 1929, é esteticamente muito próxima ao óleo sobre madeira “*Der Kohlenmann*” (fig. 71), de 1931, executado por Breuer: a posição das mãos, o objeto às costas, a expressão. É claro o dialogo entre as técnicas em seu caráter formal, bem como subliminar. Os exemplos mostram que mesmo surgida dentro do movimento um pouco depois da pintura, a fotografia tornou-se experimentação de vanguarda (influenciando, inclusive, a “irmã mais velha”). Sua tônica era a reprodução pura da realidade e a comunicação de algo além do visível pela simples emanção significativa do objetos fotografados como salienta o trecho de um artigo publicado na revista *Kunstblatt*:

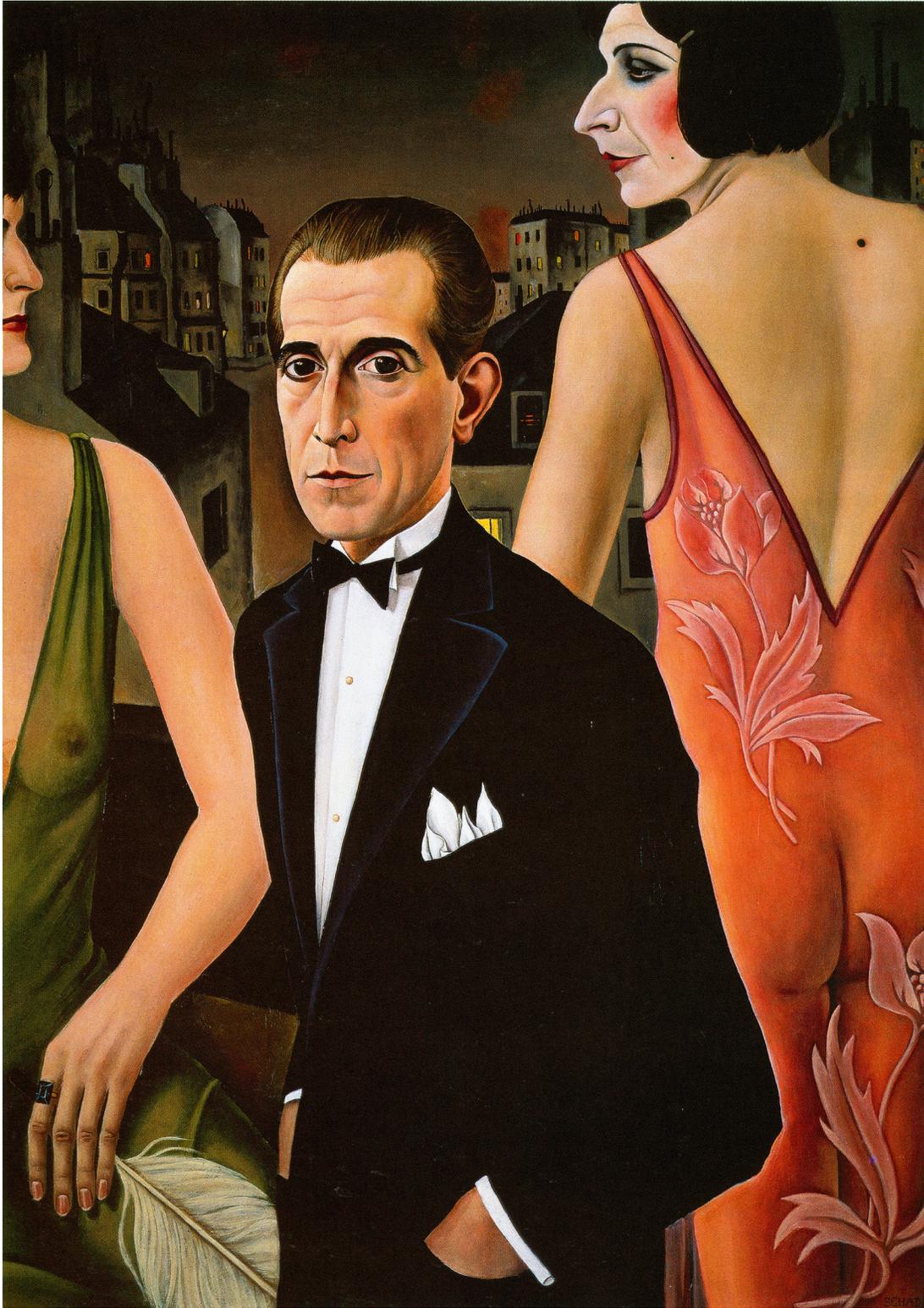
Nós estamos preocupado com a clara e inequívoca estrutura das coisas, mais com seu significado do que com sua aparência. E é precisamente neste sentido que os esforços artísticos são empregados. A arte traz o objeto fora de seu conceito, o objeto está livre, dotado da riqueza de significado - ainda que como uma mídia? A arte subjetiviza o objeto e os respectivos limites da subjetividade tornam-se os limites da representação artística, até o último mínimo detalhe. É aqui que o elemento puramente objetivo da imagem fotográfica torna-se evidente, sem a necessidade de maiores esclarecimentos. O objeto, nitidamente gravado, reproduzido sem qualquer intervenção artística, deve comunicar seu significado, exclusivamente seu significado objetivo em si, na medida em que a reprodução vai além do elemento reproduzido em uma su-gestão da natureza num plano preto-e-branco (KUNSTBLAT 13 in MICHALSKI, 2003, p. 181 e 182).⁸¹



75. MAN RAY
"Champs délicieux n°8", 1922
Rayography spiral spring - Rayograma
Reproduzido de designblog.rietveldacademie.nl



76. LÁSZLO MOHOLY-NAGY
"Fotogram with Eiffel Tower and Peg Top", 1928
Fotograma
Reproduzido de artblart.com



77. CHRISTIAN SCHAD

“Graf St. Genois d’Anneaucourt”, 1927

Óleo sobre madeira (86x63 cm)

Coleção privada

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s



78. HANS FINSLER
"Elektrische Birne", 1928

Fotografia

Halle, Staatliche Galerie Moritzburg

Reproduzida de New Objectivity:

Neue Sachlichkeit (...)

79. RUDOLF DISCHINGER
"Elektro-Kocher", 1931
Lapis (57x 68.5 cm)
Stuttgart, Graphische Sammlungen,
Staatsgalerie Stuttgart
Reproduzida de New Objectivity:
Neue Sachlichkeit (...)





80. AUGUST SANDER
"Berliner Kolenträger", 1929
Fotografia
Köln, August Sander Sammlung
Reproduzida de New Objectivity:
Neue Sachlichkeit (...)



81. LEO BREUER
"Der Kohlenmann", 1931
Óleo sobre madeira (150.5x86 cm)
Bonn, Rheinisches Landesmuseum
Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit (...)

Portanto, para os fotógrafos da Nova Objetividade, o reconhecimento da ordem interpretativa interna do objeto baniria a subjetividade, nos moldes Expressionistas, da fotografia: “(...) é sugerido que a fotografia é capaz de demonstrar a significância estrutural dos objetos isoladamente, e que, na maneira de um argumento interpretativo circular, esta reconhecimento do objeto e sua ordem interna poderia banir o elemento subjetivo da fotografia” (MICHALSKI, 2003, p.182).⁸²

Em se tratando das imagens produzidas pelos Becher, também é do objeto, tratado objetivamente, que emanam os significados. Não há colocações meramente subjetivas nas imagens, já que, em primeira instância, são documentais. Não há significados implícitos pela vontade dos fotógrafos - ao menos não conscientemente -, as imagens e suas angústias e histórias e desprendem do que poderia ser chamado a manifestação desta “ordem interna dos objetos”. São as marcas da mudança e do tempo já vivido, das funções e do trabalho, da atmosfera, da realidade que vivia a sociedade naquele período, da sensação de desolamento e um certo abandono e da plasticidade das peças pós-industriais (fig. 82).

Quando se olha para as fotografias produzidas na Nova Objetividade, em sentido plástico e de linguagem, o que se vê são características nitidamente aproximativas entre o movimento e o que veio a ser moldado por Bernd e Hilla à partir dos anos 1950. Isolamento do assunto, clareza e nitidez nas tomadas, closes e perspectivas profundas e a ênfase no caráter do material são algumas das características das fotos da *Neue Sachlichkeit* apontadas por Michalski e posteriormente identificáveis nas fotografias becherianas: “(...) uma gravação clara e nítida dos motivos, closes extremos e perspectiva mais aprofundada, o isolamento dos detalhes, a filtragem de estruturas abstratas e a ênfase das características materiais” (MICHALSKI, 2003, p.182).⁸³

Adeptos das características acima citadas, Hugo Erfurth; Karl Blossfeld; Hans Finsler; Albert Renger-Patzsch e August Sander são os principais expoentes da fotografia na Nova Objetividade. Entre eles, é interessante observar algumas particularidades que aproximam seus trabalhos da obra becheriana. Por exemplo, Renger-Patzsch (fig. 83 e 84) fotografava aparelhos, máquinas, peças e gigantescas coqueiras no vale do Ruhr, região largamente documentada pelos Becher. A imagem “*Kauper*” (fig. 85), excetuando-se a escolha pelo *contra-plongée*, não afeita a Bernd e Hilla, alinha-se ao gosto becheriano.

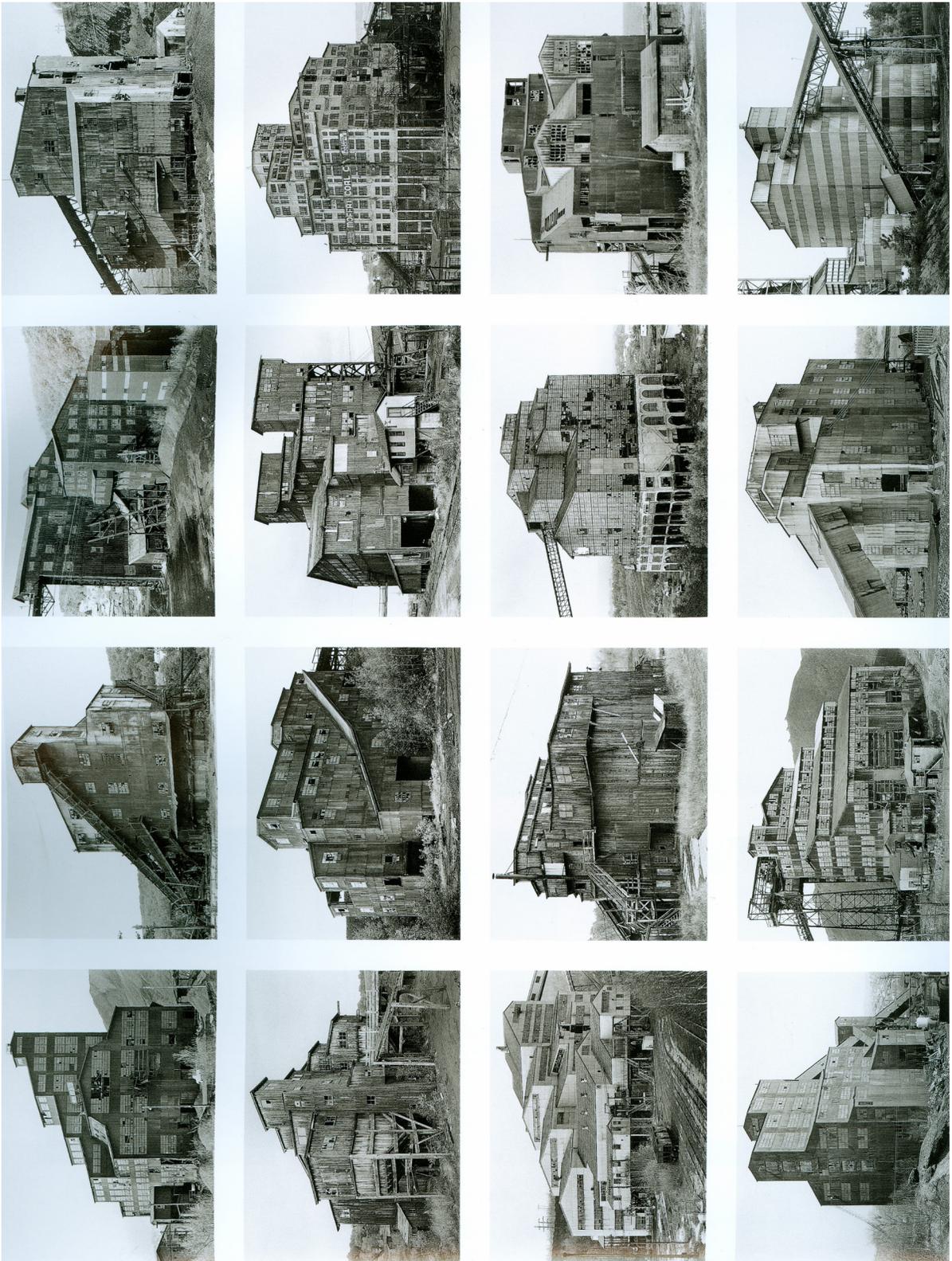
Por sua vez, August Sander ^(fig. 86), apesar de majoritariamente fotografar pessoas, parece ser o artista da Nova Objetividade que mais dialoga com o casal de fotógrafos. O projeto “Homens do Século 20” - “*Menschen des 20. Jahrhunderts*” - tinha a intenção de documentar os tipos humanos e agrupá-los de acordo com a classe, profissão, sexo e idade. Os retratos foram feitos sob os princípios estéticos da Nova Objetividade com destaque para o isolamento do motivo. É bom lembrar que Bernd era tipógrafo e fazia as catalogações das imagens produzidas por aproximação: forma, uso, local... Enquanto Sander tinha como elementos de caracterização as roupas, objetos e poses. Atitudes indiscutivelmente dialógicas.

Em Sander não há alegorias, apenas elementos de identificação do trabalho, da vida do sujeito fotografado. Assim como nas fotografias pós-industriais, suas imagens não tomam partido e, de certa forma, antecipam os Becher ao desprender as subjetividades do objeto em si, de sua interioridade e não da construção consciente dessa supra-objetividade. Os Becher, como talvez seja identificável em Sander, preocupavam-se com a estruturação precisa do objeto para que a compreensão de suas formas fosse a mais exata. O que sentimos ao observar as imagens - suas melancolias - são consequências, mas não parecem ser o intento primeiro do registro. As fotos, enfim, faziam uma espécie de “revelação” da “estética funcional”. Em 1929, porém, nem a vanguarda fotográfica, nem a crueza do realismo empregado nos quadros fez com que o movimento sobrevivesse à virada da década. “*A Nova Objetividade que aborda as transformações sociais engendradas pela inflação do pós-guerra, não sobrevive à crise econômica de 1929 (...)*” (ATKINS, 2000, p. 114).

2. 3. 3. A vanguarda fotográfica na Nova Objetividade: Sander, Blossfeldt e Renger-Patzsch

As coisas do mundo aliam-se à máquina-fotografia, a que o corpo do fotógrafo, transformado em mecanismo, vem se fundir, em verdadeira engrenagem. Essas permutas materiais e discursivas, reais e fantasmáticas – entre o homem, a máquina-fotografia e as coisas – caracterizam a organização fotográfica da Nova Objetividade e selam suas analogias com a produção industrial em plena ascensão (ROUILLÉ, 2009, p. 264).

A Nova Objetividade propiciou a seus integrantes a possibilidade de experimentar e fomentar a busca pela conceituação fotográfica, como o já esboçado. As imagens, porém, aparentemente em muito se aproximavam do documentarismo, privile-



82. BERND E HILLA BECHER
“Aufbereitungsanlagen”, 1974-83 (USA)
Fotografia
Reproduzidas de Typologien



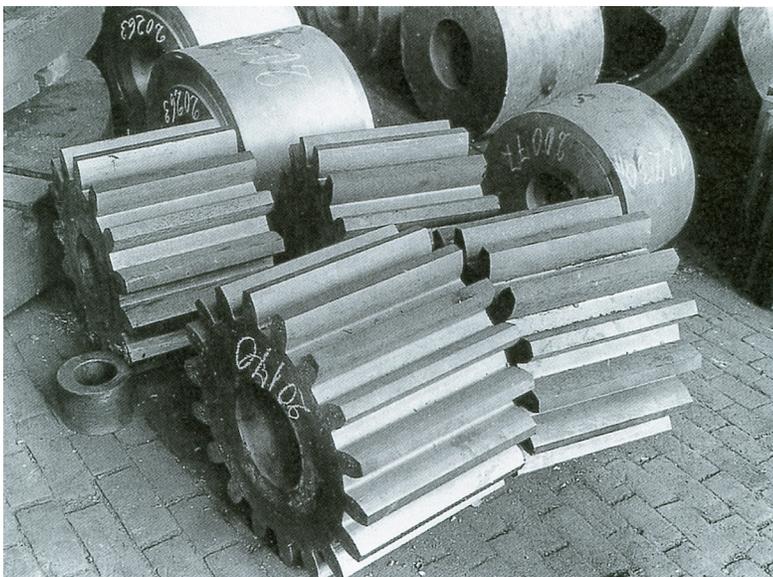
83. ALBERT RENGER-PATZSCH

“Zinkbadewannenlager der Krausswerke Schwarzenberg”, 1926

Fotografia

Zülpich, Albert Renger-Patzsch Sammlung, Ann und Jürgen Wilde

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s



84. ALBERT RENGER-PATZSCH

“Ritzel und Zahnräder, Linderen
Eisen-und Stahlwerk”, 1928

Fotografia

Zülpich, Albert Renger-Patzsch

Sammlung, Ann und Jürgen Wilde

Reproduzida de New Objectivity:

Neue Sachlichkeit (...)



85. ALBERT RENGER-PATZSCH

“Kauper”, 1927

Fotografia

Zülpich, Albert Renger-Patzsch Sammlung, Ann und Jürgen Wilde

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s



86. AUGUST SANDER

“Der Konditor”, 1928

Fotografia

Köln, August Sander Sammlung

Reproduzida de New Objectivity: Neue Sachlichkeit – Painting in German in the 1920s

giando um recorte temático sem que o emprego de subterfúgios artísticos fosse utilizado. Da escola documental, a fotografia herdara a “pureza” e a disposição das imagens em ordem, modos de atuar que ajudavam no diálogo com a época histórica conturbada e instável do entre-Guerras.

A fotografia da Nova Objetividade pretendia olhar o mundo com novos olhos, propriamente os olhos da fotografia, olhos objetivistas que partem do princípio “que não há melhor material que a realidade”. Os expoentes do movimento ironizavam as experiências de Moholy-Nagy (com os fotogramas, especialmente) e as insuficiências técnicas e respondiam à questão com sua visão direta do mundo. Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), principal teórico da Nova Visão (*Neue Sehen*), pregava que a câmera ampliaria a capacidade do ser humano ver o mundo. O movimento, também datado do início do século 20, se apoia do lado oposto à Nova Objetividade polarizando esta relação homem-máquina, respectivamente, o homem como dominante e dominado.

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de ‘como fazer’. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem idéias preconcebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados (...). Ele ousa chamar de ‘fotografia’ todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (MOHOLY-NAGY, 1947, p. 197).

Experimental, a Nova Visão procurava romper com a questão da fotografia enquanto ciência, além de se desatrelar da pintura. O movimento buscava a representação do mundo tecnicista e entremeada a uma questão compositiva e espacial da imagem “herdeira” do Construtivismo⁸⁴ – como contrapartidas visuais de uma sociedade mais justa -, uma representação que se opunha à subjetividade e que posicionava a arte como expressão da consciência espacial do homem.

Para Moholy-Nagy importava a interação dos objetos com a luz e não necessariamente a retratação da realidade pura e simples do motivo ou a simbolização embutida de algo. Ao contrário da Nova Objetividade ou dos Becher, Moholy buscava desorientar a percepção do observador, inclusive através de inúmeras manipulações laboratoriais e múltiplas exposições. Contrários à teoria de Moholy-Nagy, os fotógrafos da Nova Objetividade, assim como os pintores do movimento, faziam uso de um real-

ismo prosaico e sem emoção. Entendiam que o mundo sensível devia ser representado pelas coisas propriamente ditas e não por “uma alma experimentando o mundo” através de experiências – ao seu ver – meramente estetizantes.

A Nova Objetividade e a Nova Visão divergentes em muitos aspectos, compartilham, porém, da oposição ao Pictorialismo em busca de uma arte propriamente fotográfica à partir de meados dos anos 1920 – mais exatamente 1925 – com a exposição “*Neue Sachlichkeit*”, na *Kunsthalle* de Manheim, e o lançamento de “*Peinture, Photographie, Film*” de Laszló Moholy-Nagy.

Porém, as fotografias da Nova Objetividade assumiriam também, mesmo que parcialmente, as audácias construtivistas das imagens da Nova Visão ao expressar plasticamente a existência real da coisa representada. Segundo Albert Renger-Patzsch isso se dá através da impessoalidade da qual as imagens se aproveitam.

Em 1931, o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) liga a Nova Objetividade fotográfica à moda e à publicidade e a transforma em fetiche. Puro produto da crise de ordem social: “*uma fotografia é capaz de equipar completamente qualquer lata em conserva, mas não de captar uma única das correlações humanas nas quais ela interfere*” (BENJAMIN apud ROUILLÉ, 2009, p. 269). Porém, apesar da premissa relativizadora de Benjamin, a fotografia cada vez mais vai se configurar como veículo, vetor, material e conceito artísticos. Assim, a transcendência e o “eterno” buscados pelas belas artes serão confrontados pela imanência e a efemeridade fotográficas.

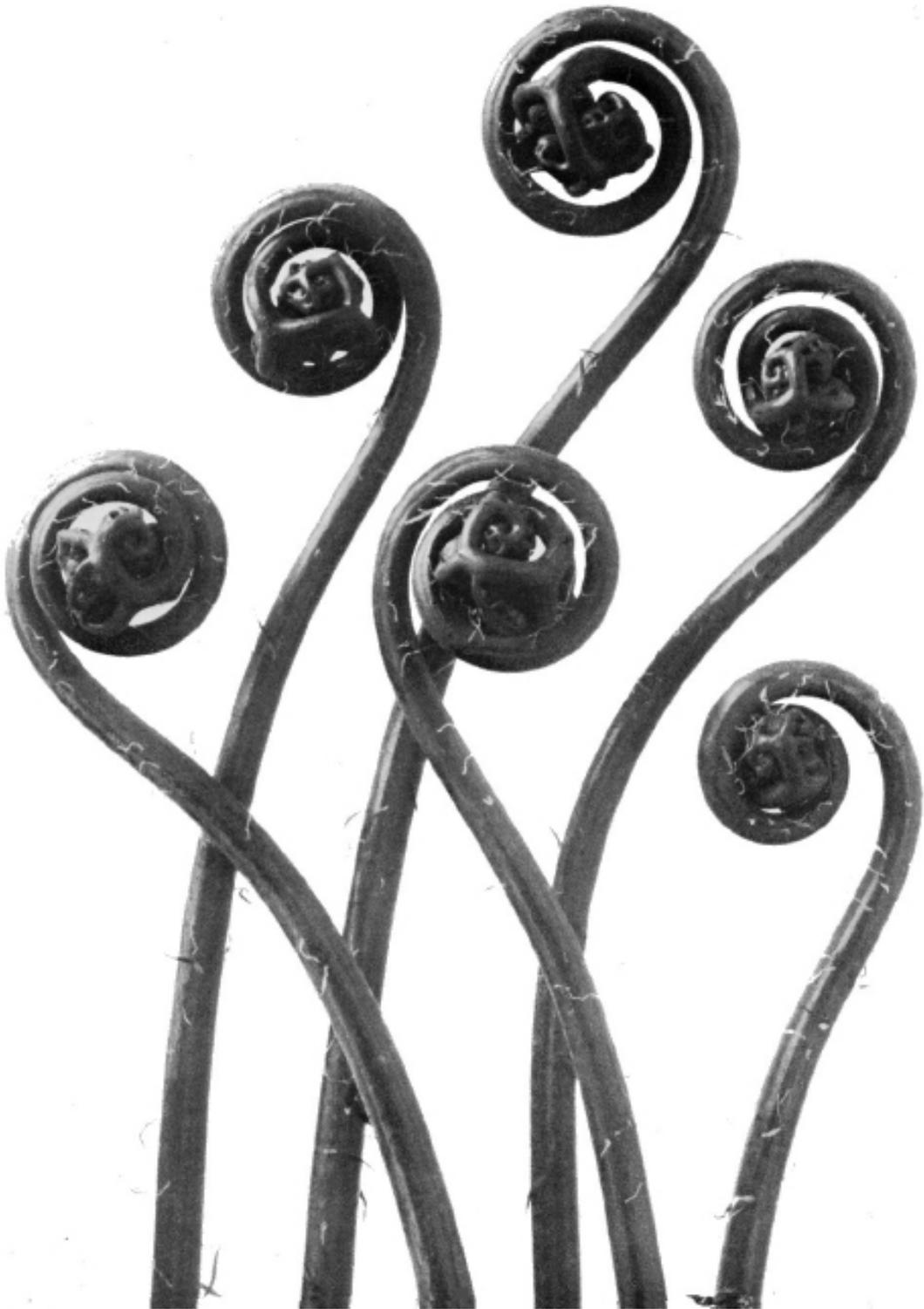
Sob a placidez desumanizada que as fotos da Nova Objetividade revelam, são retomados os critérios de uma fotografia científica tradicional especialmente em Karl Blossfeldt. O fotógrafo, aliás, tem sua obra alinhada à acuidade visual e à precisão descritiva que os Becher desejaram para as indústrias que registravam, porém, Blossfeldt voltaria seus olhos às espécies botânicas – como anteriormente havia feito o zoólogo e filósofo Ernst Haeckel (1834-1919) em “*Kunstformen der Natur*”(1904) ou “*Generelle Morphologie der Organismen*” (1866).

Blossfeldt (1865–1932) fora aprendiz em uma fundição que trabalhava produzindo peças artísticas em ferro. O trabalho acabou lhe valendo uma bolsa de estudos (escola do *Royal Museum of Arts and Crafts*, em Berlim, 1884-91) e, posteriormente, de 1891 a 96, viagens acadêmicas para a Itália, Grécia e norte da África. O fotógrafo, então,

iria trabalhar catalogando e documentando as formas dos vegetais em fotografias macro particularmente arquitetônicas. A orientação foi feita pelo pintor Moritz Meurer (1839-1916), o qual Blossfeldt acompanhou nas incursões de recolha de vegetais nos países citados. Durante o trabalho, as plantas eram observadas para que, posteriormente, suas formas pudessem ser aplicadas à ornamentação (fig. 87 e 88).



87. KARL BLOSSFELDT
"Cucurbita"
Fotografia
im "Unformen der Kunst", 1928
Reproduzida de masterfile.com



88. KARL BLOSSFELDT
"Haarfarn"
Fotografia
im "Unformen der Kunst", 1928
Reproduzida de masterfile.com

Assim, as estruturas dos vegetais eram investigadas (composições orgânica e formal) através da disposição em conjuntos verticais ou horizontais – arranjo o qual suscita a uniformidade estrutural da obra - e, sempre, registradas em fundo neutro: “[...] *[a fotos] foram inicialmente destinadas para fins didáticos em um livro de espécimes que serviria como catálogo de formas para arquitetos, artistas plásticos e artesãos*” (LANGE, 2007, p. 80).⁸⁵ A abordagem blossfeldtiana foi celebrada pela Nova Objetividade como um ato de pioneirismo artístico. O legado de Blossfeldt pode ser identificado na obra becheriana na forma do enquadramento frontal e totalizador em busca da utilização precisa da técnica fotográfica. Blossfeldt com plantas, os Becher com a indústria, buscaram através da fotografia a exatidão estético-formal.

Segundo Michel Frizot, os chamados fotógrafos “de grande formato” não foram reprimidos pelos “fotógrafos de ofício” e impuseram uma nova cena fotográfica (e artística) ligada à Nova Objetividade. O trabalho deles apresentava como características principais: a fidelidade escrupulosa às coisas e a representação dos objetos com clareza e uma incontestável minúcia de detalhes conseguida pelo domínio dos processos óticos e químicos. Sob um olhar distraído, o já citado August Sander e seu laborioso “Homens do Século 20” (fig. 86) são um exemplo clássico dessa fotografia de cunho documental, a qual - ênfase - se aproxima claramente dos Becher. Dividida em sete grupos temáticos sequenciais - “O Camponês”; “O Artesão”; “A Mulher”; “As Categorias Sócio-Profissionais”; “Os Artistas”; “A Grande Cidade” e “Os Últimos dos Homens” – a produção conta com 619 retratos em 45 portfólios.

Seu conjunto conciso é uma espécie de inventário da sociedade alemã das últimas décadas do século 19 e, especialmente, das primeiras décadas do 20. Mas, não é somente o inventário enciclopédico que acerca os fotógrafos, assemelha-se também Sander a Bernd Becher por uma questão peculiar: Bernd convivia com a indústria às portas de sua casa, enquanto Sander a viu por dentro, como operário de extração de minérios. Ambos, cada um a seu tempo e sua forma, exprimiram seus sentimentos frente a caracterização de suas épocas e, como Bernd, Sander também se valia de outras práticas artísticas em paralelo com a fotografia. Ambos faziam uma espécie de taxonomia social de uma(s) sociedade(s) em mudança.

August Sander, assim como outros contemporâneos, rompem definitivamente com o uso costumeiro que se fazia da fotografia até as primeiras décadas do século passado. Ele, Raoul Hausmann (Dadaísmo), Lázlo Moholy-Nagy (*Bauhaus*) e os

integrantes da Nova Objetividade, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt (para citar alguns exemplos) – cada um a sua maneira - ajudaram a fazer com que a fotografia fosse encarada com autonomia e não mais como um “reflexo” do cânone pictórico ou o mero instrumento técnico.

Todas as interpretações da fotografia foram até agora influenciadas por conceitos estético-filosóficos circunscritos à pintura (...)

(...) não se pode afirmar abertamente que não importa se a fotografia produz arte ou não. Suas próprias leis fundamentais, e não as opiniões dos críticos de arte, proverão a única medida válida para seu futuro (MOHOLY-NAGY apud FONTCUBERTA, 2003, p.194).

A obra “Homens do Século 20” foi exposta pela primeira vez em 1927, no *Kunstverein* de Colônia. O trabalho, porém, só seria publicado integralmente em 1980 e a republicação viria em 2002 sob a tutela de Susanne Lange, a mesma estudiosa que baseia este estudo sobre Bernd e Hilla Becher. Lange, em 2002, era diretora do *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* de Colônia, órgão que detém o arquivo de imagens de Sander, bem como parte da obra becheriana. A pesquisadora se refere ao trabalho de Sander em “*August Sander: Hommes du XX^e siècle. Analyse de l’oeuvre*”, organizado em parceria com Gabriele Conrath-Scholl, como “*work in progress*”, mesma expressão que caracteriza o trabalho dos Becher no artigo “As ‘esculturas anônimas’ de Hilla e Bernd Becher”, da *Deutsche Welle* (29.09.2006), que despertou meu interesse pela obra dos fotógrafos, já mencionado na introdução deste trabalho.

Catalogadas segundo seus códigos sociais, as imagens de August Sander – em linhas gerais (e aqui com olhar atento) – podem retratar via “humano” o que, posteriormente, as fotografias dos Becher mostrariam via “indústria”: as transformações sociais de uma (ou várias) sociedades movidas e moldadas pela economia capitalista moderna. Assim, insisto, as fotos faziam uma espécie de “revelação” da “estética funcional”, na qual, a abordagem de Sander considerava a “significância” das pessoas por seus trabalhos. “O sistema começou com o chamado *Portifólio de Arquétipos*, que Sander dedicou ao trabalhador agrícola, como o tipo original, ‘com todas as qualidades geralmente vistas no humano’” (LANGE e SANDER apud LANGE, 2007, p. 81 e 82).⁸⁶

Bem como nas imagens becherianas, o posicionamento das imagens de Sander era preferencialmente frontal e o fundo o mais neutro possível e “(...) *em ambos*

os casos estamos lidando com a classificação tipológica, que só revela o seu reconhecido valor ao colocar as imagens em linhas” (STEINHAUSER apud LANGE, 2007, p. 82).⁸⁷ A fotografia dos Becher não se refere apenas ao contexto histórico, mas à questão estética da diversidade. Nos Becher, assim como em Sander, o particular e o geral são tratados com o mesmo cuidado.

Por sua vez, Albert Renger-Patzsch via no potencial realista da fotografia a principal de suas características e, assim, foi considerado pelos críticos alemães como um dos responsáveis pela redefinição da fotografia nos anos 1920. Renger-Patzsch defendia, acima de tudo, a valorização do meio e da técnica fotográficos. “*Por esta razão, vamos deixar a arte para os artistas e vamos tentar criar com fotografias meios fotográficos que vão sobreviver por conta de sua qualidade fotográfica - sem os empréstimos da arte*” (RENGER-PATZSCH apud LANGE, 2007, p. 79).⁸⁸

O fotógrafo encarava o fazer fotográfico como arte e como o “descrevedor” sincero dos objetos, fossem eles arquitetônicos ou naturais. Renger-Patzsch observava que a fotografia rendia uma “veracidade absoluta” à retratação das formas (arquitetônicas sobretudo), além de uma fina gradação tonal e uma precisa justaposição em profundidade do *noir* e espectros acinzentados. O poder descritivo da foto, segundo o artista, revelava uma nova natureza dos objetos, mais detalhista e reunidos de forma sucinta no livro “*Der Welt ist Schön*” (1928): “(...) não somente ‘restituir’ objetivamente as coisas do mundo, mas glorificar o universo da máquina, da indústria, da mercadoria...” (ROUILLÉ, 2009, p. 268). Nessa coletânea de 100 fotos, Renger-Patzsch celebra o que até agora era negado à fotografia: o resultado mecânico. A representação do que é preexistente aliada à produção de um novo real.

Sua abordagem apoia-se no princípio de que a fotografia é dotada de técnica própria e de seus próprios instrumentos não para se obter ‘efeitos parecidos com os da pintura’, mas, ao contrário, para realizar ‘fotografias que possam existir graças às suas qualidades fotográficas’ próprias, sem passar pela arte (RENGER-PATZSCH apud ROUILLÉ, 2008, p. 262).

Renger-Patzsch não celebra, contudo, a sociedade industrial, mas sim, insere as máquinas “*no mundo e nos extensos tempos da matéria, da natureza, da flora e da fauna, assim como da humanidade e da civilização*” (ROUILLÉ, 2009, p. 268):

“seu mundo é sem homem, sem consciência social, sem subjetividade. E se

Esse mundo é belo, é por se banhado por uma luz que evidencia as regiões tranquilas e harmônicas das plantas e das máquinas, e encobrir com as sombras as desordens humanas; é por ser percorrido por um olhar que fica à superfície das coisas (ROUILLÉ, 2009, p. 269).

Renger-Patzsch, assim como os Becher, se dedicou aos elementos da indústria - mote que entre 1920 e 30 ficaria evidente em sua obra - bem como, ambos tiveram suas fotos “incorporadas” pelo tema a que se dedicaram. Nesse intervalo de dez anos, o fotógrafo trabalhou como *freelancer* em Bad Harzburg, prestando serviços a uma série de empresas. Em 1929, porém, concentrou a produção nas minas e indústrias da região do Ruhr, transferindo sua casa para Essen. Dividindo, posteriormente, a época com Bernd e Hilla, Renger-Patzsch produziria, entre 1945 e 65, centenas de fotos da empresa *Schubert und Salzer*, em Ingostadt. Em suas fotos podemos observar algo comum (e norteador) da fotografia becheriana e que já se esboçava na Nova Objetividade como um todo: a fidelidade escultural aos objetos; a tradução precisa das formas e que enfatiza os detalhes; o controle absoluto dos processos óticos e químicos. Era apropriação do tal realismo prosaico e sem emoções. Renger-Patzsch também isolava os pontos-de-vista e enfatizava os “reflexos” das construções, a atmosfera, a estrutura da paisagem. Os Becher, inclusive, refotografaram alguns dos motivos registrados por Albert Renger-Patzsch e, em alguns casos, é possível constatar a mudança em redor do objeto. Sobre a elucidação dos preceitos acerca de sua concepção de fotografia, em um texto de 1927, Renger-Patzsch tece:

O segredo de uma boa fotografia, que deve possuir as mesmas qualidades artísticas que uma obra de arte tradicional, reside em seu realismo. Para poder representar as impressões que se experimenta diante da natureza, da flora e da fauna, das obras dos arquitetos e dos escultores, das criações dos engenheiros e dos técnicos, temos com a fotografia a ferramenta perfeita. Explora-se ainda muito pouco seu realismo e as oportunidades que fazem o encanto mágico do material (RENGER-PATZSCH apud FRIZOT, 1994, p. 464).⁸⁹

O fotógrafo ainda pregaria que somente a fotografia pode traduzir o rigor das linhas da técnica moderna, defendendo a definição das formas, a minúcia da graduação tonal (da luz mais explosiva, a sombra mais negra) como fatores que dariam à fotografia o “charme” da vivência. Renger-Patzsch pede, por fim, que a arte se reserve aos artistas e sugere que se utilize os recursos da fotografia para que as imagens se sustentem por suas qualidades puramente fotográficas, ou seja, defende o cultivo dos recursos propriamente (e puramente) fotográficos.

2. 4. A transfiguração da indústria: a trajetória dos Becher rumo aos museus

Os Becher começaram a fotografar no final dos anos 1950, porém, suas fotografias só passaram a ser levadas a sério definitivamente em meados dos anos 1960 com as primeiras exposições individuais de reflexo mais amplo, ou seja, fora da esfera da Renânia do Norte Westfália,⁹⁰ e de maneira a se encaixar no contexto das artes plásticas.

Não havia outra possibilidade. Mesmo museus e institutos que promoviam exposições de fotografia não teriam exposto as nossas. [...] Porque não era arte! [...] Diziam que fotografávamos paredes que aquilo não era uma interpretação do mundo nem uma visão artística da indústria [...] (BERND e HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 163).

Assim, a entrada (ou inserção) das obras dos Becher nos museus e galerias coincide com a crise nas instituições de arte tratada por Douglas Crimp em “Sobre as Ruínas do Museu” e que indica os anos 1960 como da decadência física/ideológica e os anos 1970 como a década da derrocada econômica das galerias e museus propriamente ditos. Nesse período estão em plena atividade os artistas que compõem os movimentos Minimalista e Conceitual, altamente identificados com o trabalho dos Becher e que questionavam fortemente a questão institucional da arte. Nessas duas décadas, paralelamente, é que a fotografia vai instalar-se definitivamente em pé de igualdade com as demais expressões artísticas tradicionais nas paredes dos museus. Conquanto, talvez, esse não fosse o objetivo inicial da feitura das imagens, as fotografias becherianas não se furtaram a integrar essa revolução pós-moderna da forma de ver a arte fotográfica, sendo que os Becher sempre acreditaram no potencial do trabalho que faziam.

Sob essa conjuntura, para poder compreender a fotografia becheriana e a importância de seu reconhecimento enquanto arte, devemos observá-la segundo a concepção dos *ready-mades* de Marcel Duchamp e em paralelo com os movimentos pós-modernistas que decorreram das experiências duchampianas. Ou, em outras palavras, é preciso constatar que “(...) o artista não inventa nada, (...) ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história” (CRIMP, 2005, p. 64). Portanto, entender a modificação - perpetrada pelos Becher - do

substrato industrial oferecido pela história é observar a transfiguração da arquitetura banal em arte. Intento que encontra respaldo na obra “A Transfiguração do Lugar-Comum”, de Arthur C. Danto.

Os motivos eleitos por Bernd e Hilla Becher como seu tema de trabalho são as construções funcionais, até então, apenas pensadas segundo seu uso prático e não como objetos dotados de potencial plástico. Dessa forma, podemos compreendê-los como lugares-comuns histórico-industriais. Matéria-prima da obra do casal de fotógrafos, esse substrato banal era como os objetos “emprestados” por Marcel Duchamp para seus *ready-mades*. Simples coisas das quais foi possível extrair meios de atrair a atenção para o tema desejado e que têm algo que Danto classifica como fundamental à obra de arte: a presentificação do significado. “(...) *Toda obra de arte deve dizer respeito a algo – ter um significado. (...) Assim, sugeri que a obra de arte é um veículo de representação que corporifica seu significado*” (DANTO, 2005, p.18). Nos Becher, os motivos arquitetônico-industriais – ou mais exatamente da engenharia industrial – eram significantes de amplo espectro histórico e, até que fossem captados pela câmera, não-dotados de um veículo potencialmente expressivo que os revelasse os significados estético-conceituais.⁹¹

Danto esclarece que, assim como no pensamento kantiano, é possível assumir duas atitudes distintas em relação a qualquer objeto e o que caracteriza a arte é a convenção, portanto, fórmula que se aplicaria tanto às construções funcionais fotografadas pelos Becher, quanto à fotografia de maneira geral. Para que a concepção sobre a transfiguração das construções funcionais em arte através das fotografias dos Becher tenha mais força, deveríamos também – se seguirmos o raciocínio de Danto – considerar a época artística e a relação entre o artista e sua motivação. Fator que nos faz olhar para o período histórico da substituição e morte a indústria do carvão e do aço e o teor das fotos becherianas. Porque foi essa indústria pesada e intimamente ligada à Revolução Industrial que permeou emocionalmente a infância de Bernd e o motivou a criar suas imagens. Ou seja, talvez se feitas em uma época diversa, construídas e organizadas de maneira diversa ou motivadas diversamente, não teriam as fotografias dos Becher tanto impacto ou tornar-se-iam meros objetos de interesse histórico. Bem como podemos considerar, segundo a crítica do juízo kantiana emprestada por Danto, que seria possível assumir duas atitudes distintas sobre esse (ou qualquer outro) objeto. Situação que só se dissolveria por uma questão convencional de atitude, como a tomada pelo casal alemão e que norteou suas imagens pelo viés estético.

Em fases de estabilidade artística costumava-se pensar que as obras de arte possuíam certas propriedades cuja ausência bastava para pôr seriamente em dúvida seu status de arte. Mas esse tempo já passou há muito, e assim como qualquer coisa pode expressar qualquer coisa, desde que se conheçam as convenções pertinentes e os fatores que explicam seu status como expressão, qualquer coisa pode ser uma obra de arte: não há condições necessárias enunciáveis na forma de predicados de um lugar” (DANTO, 2005, p. 113)

Inegavelmente pensadas como arte, transfiguradas do lugar-comum à especulação estética, as imagens criadas pelos Becher detêm uma identificação, um espelhamento do(s) eu(s) de seu(s) autor(es). Uma espécie de reconhecimento do espírito na coisa artística como defenderia Jean-Paul Sartre. Em uma certa oposição à realidade, as representações (as fotografias), assim como qualquer outro objeto, são candidatas à apreciação e não reduzíveis ao seus suportes materiais. Aqui, utilizando o caso das imagens dos Becher – especialmente quando em composições tipológicas - como exemplo, entender como as imagens se tornaram objetos de arte vai de encontro com compreender se aquelas interpretações da realidade são interpretações artísticas e como foram expressas:

(...) pois uma característica de toda classe de objetos da qual as obras de arte são uma subclasse é que eles são o que são porque interpretados como são./(...) a melhor maneira de compreender o estatuto lógico dos conceitos de estilo e expressão é refletir sobre as peculiaridades lógicas da linguagem da mente. É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu” (DANTO, 2005, p. 203 e p. 241).

Não por acaso, Bernd e Hilla criaram um discurso, mais especificamente os fotógrafos, como escreve Mikhail Bakhtin, estabeleceram um discurso artístico em atitude responsiva aos seus influenciadores e, posteriormente, receberam respostas de seus influenciados. Os Becher fizeram da forma escolhida para a representação de seu tempo e “sua indústria”, mesmo que inicialmente documental, a expressão e o estilo. Transformaram uma simples “coisa” e algo digno de nota. Porém, acerca de uma análise que parece tão racional, a questão do conteúdo de uma obra de arte não pode apenas ser dissolvida do ponto de vista lógico. Trata-se da conjunção entre metáfora (retórica), expressão e estilo.⁹² Toda obra de arte – e isso vai poder ser visto com clareza nas fotos dos Becher – tem a ver com o desenvolvimento histórico que permite a exteriorização de uma maneira de ver o mundo, uma forma de expressar o inerente ao período cultural

dotando as imagens de sentido, mas não impondo significados.

Assim, os três aspectos: metáfora, expressão e estilo operam conjuntamente para que a arte seja assim considerada. Esmiuçando, Danto aponta que a retórica tem a intenção de provocar no público “atitudes”, utilizando-se das metáforas sobre o assunto a que se deseja referir e aproximando o fruidor daquilo a que a obra trata por meio da transfiguração. Por sua vez, o estilo se relaciona com o artista: são as representações (as expressões) do próprio homem (artista) e “a fisionomia da alma”, citando o filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Para Bernd Becher, portanto, seriam aquelas indústrias não só parte da memória infantil, mas pedaços de sua identidade. E, se “encaixotadas” as características becherianas nas três diretrizes acima citadas, talvez o quadro assim fosse: a retórica seria identificável como o meio fotográfico em si juntamente com as estetizações sistemática e tipológica. As metáforas se configurariam como os enquadramentos e, à expressão, restaria o reflexo da história de vida dos fotógrafos no tema escolhido.

Na obra becheriana, há, creio eu, uma ligação afetiva - mas não emotiva) -, uma espécie de reconhecimento (espelhamento) de época não distanciado, mas interiorizado. Um exemplo clássico do homem que fotografa e faz parte daquilo que é retratado, porque “(...) *somos sistemas de representações, maneiras de ver o mundo, representações encarnadas*” (DANTO, 2005, p. 292). Sob essas circunstâncias, as fotos se configurariam como a alma melancólica refletida – mas não ideológica - de Bernd e as imagens que ele produzia, a transformação (ou transfiguração) de tubos, caixas d’água, alto-fornos em algo tão digno de ser observado com beleza do que qualquer outra obra de arte em sentido estrito e reducionista.

2. 4. 1. Fotografia, museus e os Becher

Se tão profundamente arraigado o íntimo do artista com sua obra. Se considerada a fotografia expressão digna de ser tratada como arte. Se transfigurados exemplos da vida corriqueira em conteúdos plásticos. Não haveria meio de manter as imagens dos Becher fora dos museus. E ainda, aliado as afirmações acima, estava o tempo... Como o já referido, com o final do Modernismo e a crise nos Museus, na década de 1970, a fotografia seria reclassificada como uma arte *ipso facto*, tão digna de ser assim chamada quanto as manifestações tradicionais como a pintura ou a escultura. Porém antes dos anos 1960 e 1970, a expressão fotográfica vinha (cada vez menos)

timidamente conquistado espaço no museu e nas galerias através das obras de expoentes do gênero como Man Ray, Albert Renger-Patzsch e László Moholy-Nagy. Bernd e Hilla começaram seu trabalho em 1959 e, em 1963, fizeram sua primeira exposição individual na Galeria Ruth Nohl, em Siegen. Nos museus, a “incursão” individual de estreia do casal se deu em 1967, sob o título “*Industriebauten 1830-1930*”, e teve lugar no *Staatliches Museum für angewandte Kunst*, de Munique, em consonância com a real “abertura” da instituição (em sentido amplo) à fotografia nos anos 1960/70.

Até então, o referencial da história da arte, - como trata o teórico e arte-historiador alemão Hans Belting - se baseava no modelo de época que “enquadrava” as imagens, porém tal raciocínio perde o sentido nas décadas de 1960 e 70 e essa premissa torna-se aplicável tanto à anterior exclusão da noção da fotografia enquanto arte, como a seu posterior reconhecimento e inserção nos museus. “*Somente o enquadramento instituía o nexu interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que restava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu (...)*” (BELTING, 2006, p. 25).

Desta forma, antes da pós-modernidade ou, digamos, até que objetos comuns fossem transfigurados em arte e a noção restritiva e passiva quando ao comportamento do observador fosse abandonada, só cabia nas paredes do museu-mausoléu o enquadramento distanciado da arte. Mesmo que, bem antes, no ano 1947, o “Museu Imaginário” (fig. 89) ou “Museu Sem Paredes”, de André Malraux, antecipasse uma hipérbole ideal do museu (séc. 20): a essência da arte de fato alcançada através da fotografia. Trocando em miúdos, Malraux defendida que qualquer projeto passível de ser fotografado poderia “tomar assento” no museu, como o citado no início deste trabalho.

Malraux cria que a fotografia, que “chapa” e faz com que as obras percam suas características enquanto objetos, quando feita em preto e branco se tornava uma forma fiel da visão - em oposição às cores das pinturas -, algo largamente “alardeado” pela obra e postura dos Becher. A fotografia PB, acreditava Malraux, realçava ainda a representação relacional de objetos diferentes quando comparados e entendia toda manifestação artística como ontologia, criação humana em essência.

Baseando-se nessas afirmações, torna-se possível apontar que as imagens feitas pelos Becher são exemplos da autonomia fotográfica. E, se for argumentado que elas herdaram elementos que as aproximam da pintura na Nova Objetividade – que

89. André Malraux seleciona fotografias para
“Le musée imaginaire”, 1947.
Fotografia de Maurice Jarnoux, Revista Paris Match.



de certa forma validou os motivos pós-industriais - ou da tipologia, pode ser dizer que sim, mas que nenhuma influência plástica e não-fotográfica invalida a independência e a força artística das fotos pós-industriais. Isso porque, mesmo que, como o visto no tópico “Nova Objetividade: a influência quanto à fotografia dos Becher”, as imagens se assemelhem à pintura em se tratando da angulação ou dos motivos ali retratados, as fotografias becherianas nunca tentaram “ser pinturas”. Bem como, nem só de pinturas se fez o movimento, sendo nele tão importante a produção fotográfica. “A invenção da fotografia forneceu um processo radicalmente

novo de criar imagens – um processo que não se baseava na síntese, mas na seleção. A diferença era básica. As pinturas eram feitas... mas as fotografias, no dizer do homem da rua, eram tiradas...”(SZARKOVISKI apud CRIMP, 2005, p. 65).

A citação acima é circunstancial, ela aponta a diferença ontológica entre os termos “tirar” e “fazer” no âmbito da fotografia; diferença que determina o distanciamento que originalmente separava fotografia e pintura.⁹³ Porém, é importante ressaltar que Crimp aponta a década de 1970 como a época em que se questionava a pintura e a escultura tradicionais – que muitos já consideravam mortas – e o processo criativo/ produtivo. Os *ready-mades* de Marcel Duchamp personificam a não-invenção do artista, enfatizando a manipulação e a reformulação de elementos oferecidos pela história, ideal que seria extremado com o Minimalismo e a Arte Conceitual. Crimp diz que isso é uma forma de “(...) abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia” (CRIMP, 2005, p. 64).

Os Becher, entretanto, não “tiravam” uma foto, faziam-na, porque em suas imagens havia a implicação de uma ressonância criativa e expressiva em profundidade.

Demorou um tempo considerável para que essa “essência” – não só das fotografias feitas pelos Becher – fosse revista pelos museus. A fotografia (feita e não tirada), então, vai quebrar o isolamento hermético do museu em relação ao restante da cultura e da sociedade, porque apontará para um mundo que está fora de si. Há na mecânica da reprodução fotográfica o questionamento da aura artística, que para Douglas Crimp e Hans Belting é a oportunidade histórica para uma nova arte.

Aquilo que na era da reprodução mecânica se esvai é a aura da obra de arte (W. Benjamin). Mas, diferentemente do modo como Benjamin a emprega, é evidente que a aura não é uma categoria ontológica, e sim histórica. Não é que uma obra feita a mão tenha algo que uma obra feita mecanicamente não tem. Na visão de Benjamin, há fotografias que possuem aura, enquanto, na era da reprodução mecânica, mesmo a pintura de Rembrandt perde sua aura (CRIMP, 2005, p. 103).

À afirmação de Crimp alia-se a de Belting:

Essa inocência foi perdida na era das mídias técnicas e da reprodutibilidade onipresente do mundo (não da arte, como pensava Walter Benjamin). A cultura de massa não sabe o que é autêntico, mas sim o que são o estereótipo e a repetição. Por isso, ela obriga a arte a se inserir nessa percepção antes que possa conduzir o observador a uma outra direção: A resposta da arte consiste no jogo duplo de questionar a si mesma e de se afirmar nisso (BELTING, 2006, p. 113).

Indutoras de uma nova possibilidade artística, as imagens becherianas não são ingênuas ou repetitivas (que paradoxo!). Nas fotografias, aqui particularmente dos Becher, o conceito da obra se faz através do significado e da estética latentes da imagem, mas também pela compreensão de seu enquadramento enquanto recorte e, também, enquanto parte de uma época e da necessidade documental.

Kasimir Maliêvitch (1878-1935) ao redigir o manifesto pelo Suprematismo nos anos 1920 disse: “*a arte da reprodução objetiva está duplamente morta, visto que, por um lado, representa a cultura em decomposição e, por outro, mata da realidade ao tentar representá-la*” (MALIÊVITCH apud BELTING, 2006, p. 48). Afirmação é pertinente, visto o desenvolvimento de estilos como o Surrealismo e o Dada, mas não é completamente aplicável à fotografia, especialmente a feita por Bernd e Hilla. Pois, a fotografia dos Becher conferiu, por meio de um registro inclinado à objetividade, uma

transfiguração à uma cultura industrial em declínio. E talvez tenham logrado êxito apenas porque não tentaram, ao meu ver, representá-la e induzir-lhe ideologias, somente registrá-la.

Vendo a obra becheriana, quero crer que a arte se molda pelo estilo em conciliação com os reflexos do presente, e o presente dos Becher era a pós-industrialização, as paisagens que se perdiam em pouco tempo e clamavam pelo resgate imagético. Aliava-se a isso o período de crise do Modernismo em que a identidade cultural – em particular na Europa – se esvaia e abria espaço para novas tentativas estético-artísticas, mesmo que em primeira instância elas assim não fossem reconhecidas. Era o tempo em que se construía a primeira etapa de uma conexão midiática global, que poderia ameaçar a diversidade cultural e exigia a preservação das memórias locais, como o que era feito pelos Becher e que, em parte, os levaram aos museus. Douglas Crimp aponta que o “(...) *que garantiu à fotografia seu lugar dentro do museu não foi a imitação da pintura. Pelo contrario, foi a fidelidade ‘a si mesma’.* E assim, quase 150 anos após sua invenção na década de 1830, a fotografia foi descoberta, descobrindo-se que, durante todo esse tempo, *tinha sido arte*” (CRIMP, 2005, p. 17). Talvez, essa seja também a resposta mais honesta ao porque dos Becher estarem, enfim, nas paredes das instituições artísticas.

2. 5. Escultura no campo expandido e as vanguardas artísticas

Nos anos 1960 e, mais intensamente, nos 1970 a fotografia passa a ser vista definitivamente como um material da arte contemporânea, mesmo que esse caminho já viesse sendo traçado com maior ênfase desde o início do século 20. Multiplicam-se os festivais, as revistas, os estudos e as galerias que se voltam ao tema. É nessa época, também, que se esboça a iminente limitação das teorias de Roland Barthes (1915-1980) e Charles S. Peirce (1839-1914)* que serão posteriormente apontadas pelo professor na Universidade Paris 8, André Rouillé em “A fotografia entre documento e arte contemporânea” (2009).

A teoria peirceana considera a fotografia como índice (imitação/similaridade), reduzindo-a a instrumento, bem como o conceito do “isso foi” barthesiano: “O ‘isso’ barthesiano nada mais é do que a coisa material representada, aquela que se supõe preexistir à imagem, ter sido registrada em uma imagem totalmente transparente. A noção do ‘isso foi’ encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, reduz a realidade a somente substância, nivelando-a em imagens ‘sempre invisíveis’ das coisas; e negligencia totalmente as formas fotográficas” (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

Se nos primeiros tempos a fotografia – documental – se alinhava perfeitamente à indústria e, como ferramenta, torna-se equivalente às coisas que representava – imagem-máquina -; no correr dos anos, passa a fotografia, mesmo a documental, a só se prover do valor do registro segundo certas circunstâncias, já que não é substitutiva do real. O entendimento da nova imagem fotográfica, segundo Rouillé, a institui de outra forma, como uma expressão que ignora a transcendência e busca ser imanente sem que o exato ou o verdadeiro sejam a ela inerentes.

Tal pensamento – ou nova observância nos termos de arte - não seria possível se a pintura pura não houvesse em certa medida se esgotado, mesmo na vanguarda. “*A arte-fotografia, essa outra arte dentro da arte, desenvolve-se a partir do brusco retorno à figuração, surgido na Bienal de Veneza de 1980*” (ROUILLÉ, 2009, p. 21).

Não por acaso, os Becher - presentes na exposição – teriam aí suas imagens consideradas esculturas. A obra, composta pelas imagens – com forma e escrita -; pelo autor, cuja objetividade tem origem em uma relação subjetiva entre o motivo e sua própria história pessoal; e o outro, enquanto dialogicamente implícito no processo fotográfico, é claramente expressiva: “*(...) mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados -, porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau*” (ROUILLÉ, 2009, p. 20).

Fragmentária, porém agregadora de sentido quando observada em conjunto, a fotografia-documento busca erigir um inventário do real. Em Evans, Sander bem como nos Becher, a documentação não pode ser desvinculada de uma prática plenamente artística. É através dos elementos presentes nessas imagens e até então relegados à margem da arte – nitidez; o processo mecânico; a impessoalidade – que a fotografia vai se firmar como estética e, enfim, arte. Eminentemente urbana, a fotografia-documento dos anos 1920 em diante favorece uma transformação do olhar e da significação da arquitetura. Antes, no final do século 19, porém, ela já registraria as construções e monumentos sem que as pessoas participassem do quadro, por exemplo, na documentação feita por Marville⁹⁴ (1870) ou Atget⁹⁵ (final do séc. 19, começo do 20) sobre a cidade de Paris.



90. EUGÈNE ATGET

"View of interior of a courtyard off
Boulevard St. Germain", 1898

Fotografia

George Eastman House, Rochester,
N.Y (collection)

Reproduzida de ancientfaces.com

A cidade é um palco sem atores. É no momento em que o progresso da industrialização e da urbanização já havia transformado profundamente Paris que Eugène Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, afim de registrar tudo aquilo que vai desaparecer: portas, vitrines, fachadas e escadas, pequenas profissões, etc.. O isolamento tão característico de suas imagens, faz lembrar, como já foi dito, as imagens de 'uma cena de crime' (ROUILLÉ, 2009, p. 45-6) (fig. 90).

Os Becher fotografavam arquiteturas, construções ausentes de pessoas e não meramente documentais. E se não se pode olhar para o fazer fotográfico como mero registro, podemos apontar que fotografar consiste indissociavelmente em designar (corpos, coisas e estados de coisas) e em expandir (eventos e sentidos). A obra becheriana, arrisco afirmar, orbite exatamente entre as três dimensões apontadas por Rouillé à fotografia: a documental, a expressiva e a artística. Assim, se a documentação era intrínseca e motivadora do processo e da forma de conceber e organizar artísticas, a fotografia expressão se aplica à consciência dessa forma.

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento” (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Na época da pós-modernidade e da sociedade da informação, a foto não pode mais ser encarada como um decalque, mas sim como um mapa. Dessa forma, não se reduz o mundo às coisas concretas ou à realidade registrável. Das fotos dos Becher, extrai-se uma orientação sobre tempo (e) das indústrias, bem como, da contemporaneidade da feitura das imagens. “*Ora, uma tal imagem fotográfica não é uma simples impressão das coisas materiais, mas sim a atualização de uma relação fotográfica (imaterial) com um estado de coisas (material): a passagem de um infinito-virtual para um finito-atual. [...] Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa o real, nem mesmo no real, porém com o real*” (ROUILLÉ, 2009, p. 201-2).

Segundo uma perspectiva deleuziana, os Becher fotografariam suas indústrias, mas ao contrário do que se pensa, as fotografias não reproduziriam as construções, mas sim, as expressariam. Afetivamente, já que segundo Pierre Lévy, “(...) *não existe percepção que não esteja impregnada de lembranças*”, as imagens construídas por Bernd e Hilla são interpretações de uma época – mesmo com o viés da objetividade e da não intervenção -, além de registros propriamente ditos. São, como qualquer outra obra de arte ‘que registre o passado’, uma fusão do tempo au-sente e do momento em que se vive.

A época que abrigou as imagens becherianas era a da Guerra Fria (1945-91) e da Queda do Muro de Berlim (1989), da Guerra do Vietnã (1959-75) e da emergência da globalização. Todos fatores que se manifestaram na arte e no “inclusivismo” pós-modernos; obras “(...) *plenamente pictóricas e totalmente fotográficas*” (ROUILLÉ, 2009, p. 340). Neste momento, também, os Becher podem ser inseridos em um contexto no qual os artistas assumem plenamente o interesse pelo banal. Christian Boltanski (fig. 101) (1944), por exemplo, inventaria imagens estereotipadas da cultura popular. Os anos 1970, aliás, exalta o que se chamou “a Estética do Ordinário” avessa ao Modernismo, onde a banalidade e a trivialidade eram os motes. A beleza do comum que passa despercebido – assim como passavam as indústrias becherianas – torna-se visível. “*Repre-*

sentar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão” (ROUILLÉ, 2009, p. 358).

Antecipada, em certa medida, pela Nova Objetividade e pelos Becher, a estética do banal teve como um de seus principais expoentes Claude Closky^(fig. 92) (1963) que – nos idos de 1990 – fez enumerações e classificações como a que reúne slogans publicitários segundo os dias do calendário. Suas taxonomias apontam para a *“perigosa capacidade do cotidiano de nos tornar cegos e passivos, de fazer-nos autômatos”* (CLOSKY apud ROUILLÉ, 2009, p. 361). Essas taxonomias *“chamam a atenção para aquilo que, à força de se ver, não se vê mais; para aquilo que nunca se contesta por sempre estar próximo e ter sido aceito; para os automatismos criados pelos hábitos cotidianos”* (ROUILLÉ, 2009, p. 361). A obra que transfigura o lugar-comum *“faz o que toda obra de arte sempre fez: exterioriza uma maneira de ver o mundo, expressa o interior de um período cultural, oferece-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis”* (DANTO, 2005, p.279).⁹⁶

À observância do banal soma-se a aliança entre arte e indústria, é a libertação da soberania da mão. A Arte Conceitual e o Minimalismo vão abraçar e positivar essas questões nos anos 1960-70 adicionando a fotografia enquanto meio e forma de expressão artística, o que *“implicava levantar questões com respeito aos produtos da atividade artística e ao propósito da arte em relação à mais ampla história da mo-derni-*



91. CHRISTIAN BOLTANSKI
“Autel de Lycée Chases”, 1986-87
Fotografias, luminária de leitura e caixas de biscoito
Reproduzida de huffingtonpost.com



92. CLAUDE CLOSKY
“All the ways to close a cardboard box”, 1989
Cardboard art - caixas de papelão
Reproduzida de closky.info

dade” (WOOD, 2002, p. 29). Novo paradigma da arte (como dizia Duchamp), a fotografia se emparelha ao *ready-made*, no trato com o material, selecionando o que será registrado e expresso, ao contrário da amplitude pictórica. Com o *ready-made* e a fotografia: “*tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material da arte, desde que inserida em um procedimento artístico*” (ROUILLÉ, 2009, p. 296).

Na arte contemporânea, a fotografia, porém, primeiro será tratada como ferramenta. A *Land Art*, a Arte Conceitual e a Arte Corporal mudam o papel, a situação e a visibilidade da fotografia, empregando-a como vetor geralmente em pequeno formato e sem um cuidado particular na composição. É a época da desmaterialização do objeto artístico onde “*as verdadeiras obras de arte são as ideias*” (KOSUTH apud WOOD, 2002, p. 35).

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria, a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova como provocadora, permite à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhes as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a a lógicas totalmente diferentes das suas. [...] (...) é por julgar-se que ela sofre de um déficit de matéria e de uma espécie de insuficiência figurativa que a fotografia parece, para os artistas, compatível com a corrente de desmaterialização, ou de desobjetivação, que movimenta a arte da virada dos anos 1970. Quanto às galerias, ao contrário, é para satisfazer à demanda de uma reobjetivação da arte que elas a acolhem em seu interior (ROUILLÉ, 2009, p. 316 e 319).

Na linha dos Becher também se encontravam Edward Ruscha (1937) e Robert Smithson (1938-73). Ruscha, à partir de 1963, vai estampar a banalidade em

seus livros fotográficos. O primeiro deles é “Vinte e seis postos de gasolina” (fig. 93), depois criará outro sobre apartamentos em Los Angeles, EUA, chamado “*Every Building on the Sunset Strip*”. É interessante observar que os postos de gasolina se aproximam mais dos Becher que os apartamentos da *Sunset Boulevard*, porque as fotos dos postos tinham um apuro técnico e composicional que as imagens da *Sunset* não possuíam, segundo a observação do casal. “Nos estacionamentos, era fundamental [o apuro técnico]. Não se pode entortar um conjunto de linhas como aquele, ou a singularidade das faixas de estacionamento pintadas no chão deixa de produzir efeito” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 168). Smithson, mais conhecido pela *Land Art*, vai estruturar uma série intitulada “*Monuments of Passaic*” (fig. 94), anti-monumentos fotografados em 24 clichês em Nova Jersey. “Diziam que não fazia sentido compor imagens. Bastava amarrar uma câmera na perna e apertar o botão de vez em quando” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 168). Portanto, ao passo que os Becher se alinhavam às vanguardas artísticas dos anos 1960 e 1970, também se afastavam.



93. ED RUSCHA
“Standard - Amarillo, TX”, 1962
Fotografia (“Vinte e Seis Postos de Gasolina”)
Reproduzida de whitney.org



94. ROBERT SMITHSON
"Monument of Passaic", 1967

Fotografia

Museu de Arte Contemporânea de Oslo

Reproduzida de Movimentos da Arte

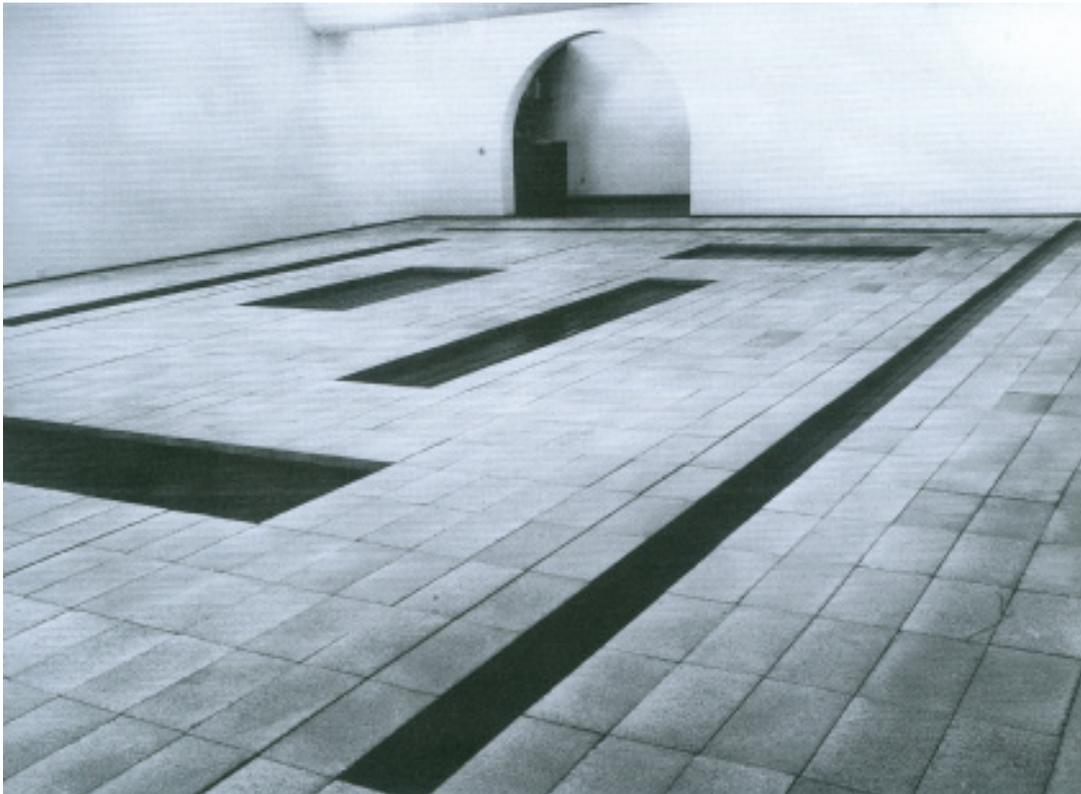
Moderna:Arte Conceitual

Os [artistas] mais próximos eram Sol LeWitt e Carl Andre, do ponto de vista da sistemática, do pensamento. [...] Andre vinha com frequência a Düsseldorf e Richard Long também. Muitas vezes Long nos acompanhava quando íamos fotografar. Tinham grande interesse no que fazíamos, tanto um como o outro. O mundo da fotografia de então rejeitava completamente a nossa fotografia, que era considerada "não artística". O outro lado – o dos não fotógrafos -, ao contrário, a julgava boa (BERND e HILLA BECHER apud ZIEGLER, 2011, ZUM, p. 165 e 168).

Não é possível dizer que a arte feita pelos Becher nos anos 1950 estivesse alheia ao contexto histórico. Nas artes plásticas tradicionais, os pintores e escultores se afastam do realismo pictórico, identificado com o conservadorismo político e tratam - como faz Jasper Johns (1930) - a arte como linguagem, pensamento derivado da filosofia de Ludwig Wittgenstein (1889-1951): "*o significado é o uso*". A obra dos Becher se alinha à teoria de Wittgenstein por questionar a ideia de que a experiência particular seja algo determinante à obra de arte. Talvez por essa postura isenta Bernd tenha escolhido o modelo documental de fotografia. Assim entender porque a fotografia becheriana surge na década de 1950, mas só é reconhecida à partir dos 1960 é uma questão relativa ao contexto histórico-social. "*A resposta envolve o reconhecimento de que a arte não é simplesmente um sistema independente da significação. Ela é, na verdade, uma prática social e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico*" (WOOD, 2002, p.15).

Se todo trabalho "*aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotu-*

lado de minimal” (BATCHELOR, 2001, p. 7), em certa medida os Becher são identificáveis com tal estética, mesmo que se afastem de artistas como Robert Morris (1931). Carl Andre ^(fig. 95) (1935) observava o objeto enquanto tal, pontuando que tudo e qualquer coisa merece ser olhada e observada, sendo que os objetos – aqui em sentido amplo – merecem ser reconhecidos pelo que são e não necessariamente – e exclusivamente – pelos usos práticos que podem ter. Na fotografia dos Becher, assim como no Minimalismo, essa proposição é explícita e, ainda em maior escala, na obra de Andre.



95. CARL ANDRE

“8 cortes”, 1967

Blocos de concreto (dimensão total: 5,1 x 934,7 x 1.300 cm)

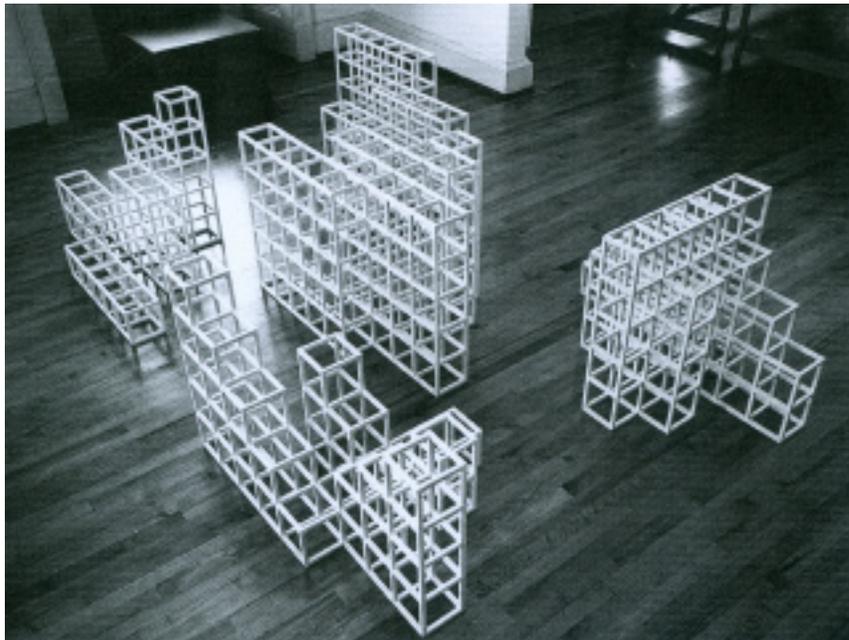
Instalação na Dwan Gallery, Los Angeles, 1967

Reproduzida de Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo

Nos anos 1960, a repetição é uma forma de compor. Característica amplamente observável no Minimalismo – e em alguns artistas conceituais –, a serialização ou serialismo se vê presente também na obra becheriana. “(...) o serialismo foi uma decoração de termos juntado muito material acerca de determinados temas. [...] Na verdade, é um procedimento antiquado, mas depois foi utilizado na arte conceitual. Por Joseph Kosuth. Gilbert e George um pouco depois” (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 164).

O Minimalismo assim como a obra becheriana trata de contrariedades em muitos momentos, como a singularidade e a multiplicidade ou a unidade e a combinação. A organização em pranchas pode também ser vista como uma analogia à produção em série da indústria, assim como as “repetições” modulares de Sol LeWitt (fig. 96) (1928-2007) - que estudam pausadamente o espaço interno e externo - e, especialmente, de Donald Judd (fig. 97) (1928-1994) com suas demarcações no espaço e materiais industriais. Assim pode ser a variação serial dos Becher mais próxima de Judd do que de LeWitt, porque em Judd as séries são lineares (uma coisa depois da outra) e em LeWitt não há uniformidade ou igualdade expressamente identificáveis, segundo Batchelor. Porém, assim como em LeWitt, há uma relação entre as partes nas pranchas becherianas. Por outro lado, Judd não considera válida uma ordem racionalista, diferentemente dos Becher. *“A ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra”* (JUDD apud KRAUSS, 2011, p. 292).

Os minimalistas repudiam a interioridade, o interior das formas esculpidas como fonte de seu significado e Judd, segundo bases construtivistas, busca a expressão “do centro para fora” do poder criativo do pensamento. De toda forma, os Becher se



96. SOL LEWITT

“Cinco Estruturas Modulares (Permutações sequenciais sobre o número cinco)”, 1972

Madeira e tinta esmalte (dimensões: cinco peças, cada uma com 62 x 98 x 62 cm)

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo

Reproduzida de Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo



97. DONALD JUDD

“Sem título”, 1966

Aço pintado (dimensão total: 121,9 x 304,8 x 304,8 cm)

Whitney Museum of American Art, Nova York

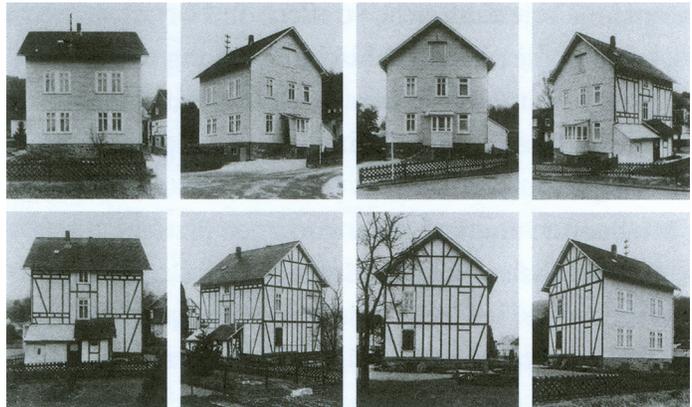
Reproduzida de Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo

aproximam dos minimalistas porque não empregam ou impõem nenhum significado especial (“artístico”) aos objetos que fotografam e à seriação, reunindo suas imagens segundo uma lógica cíclica que se baseia no tema e na forma dominante das construções, mas não determina a sequência “temporal” ou imutável das ligações. “*Ligar elementos em sequência sem uma ênfase ou uma terminação lógica equivale claramente a derrotar a ideia de um centro ou de um foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas*” (KRAUSS, 2001, p. 300-1).

O Minimalismo reivindica que o significado seja avisto como originário de um espaço público, declarando a importância da externalidade desse significado. A similitude dos objetos, portanto, pertence a uma lógica que existe anteriormente à experiência. Convencional e pública, levando em conta as potencialidades do material, parte das obras no Minimalismo dão continuidade ao processo de descentralização da escultura iniciado por Rodin (1840-1917) e Brancusi (1876-1957) e que é apontado por Rosalind Krauss em “Caminhos da Escultura Moderna”.⁹⁷

Sobre essa visão proustiana que leva a experiência do passado aos objetos, assim como fazem os Becher e sua presentificação da indústria e da época, Rosalind Krauss diz que “(...) a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço” (KRAUSS, 2001, p. 3) e que “(...) as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente a seu observador; [pois] ali estão para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo”** (KRAUSS, 2011, p. 3). Essa é a chave para compreender a fotografia becheriana enquanto esculturas bidimensionais: o perscrutar em 360°, já que:

(...) nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos distorcidos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas bastante heterogêneas poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável (KRAUSS, GÁVEA no 1, 1984, p. 87-93).^{(fig. 98) 98}



98. BERND E HILLA BECHER
 “Hillnhütter Straße 62”, Dahlbruch,
 Siegerland, 1971
Fotografias
 Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
 - Life and Work -

Livre do racionalismo, que considera o processo histórico como culminante ao significado, qualquer manifestação traz implícita a natureza da experiência temporal – mesmo que não clássica – a escultura manifesta as imagens completas e em simultâneo. O “tempo” capturado indica, mesmo que não linearmente, a passagem progressiva do tempo. Porém, essa ligação temporal não impede que cada imagem - que congrega um “pedaço” do motivo ou mais um elemento da família funcional - possa ser vista isoladamente ou em conjunto, inserida nas pranchas. Algo próximo do que pode ser observado com a(s) escultura(s) “Jeanette I-V”(1910-3)^(fig. 99), de Matisse, pela qual “*so-mos confrontados com uma percepção única, prolongada através de vários momentos em que se desenvolve – cada qual projetado como uma imagem separada*” (KRAUSS, 2001, p. 47). Bem como, o serialismo becheriano talvez seja também parêlo à noção

futurista de que o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço: “a escultura dramatiza um conflito entre a pobreza informativa contida na visão isolada do objeto e a visão total, básica para qualquer pretensão séria de ‘conhecer’ o objeto” (KRAUSS, 2001, p. 56). A escultura, diluída e expandida, pictorializada e “fotografada” ajuda a romper a distinção entre a arte e os objetos cotidianos, feita em paralelo com os *ready-mades*. Os Becher, e sua escolha pela arquitetura banal, fazem – de certa forma – a união entre o rompimento da aura artística e a expansão escultórica.



99. HENRI MATISSE
“Jeannette I - V”, 1910-13
Bronze
Museum of Modern Art (MoMA), Nova York
Reproduzida de www.moma.org

Notas

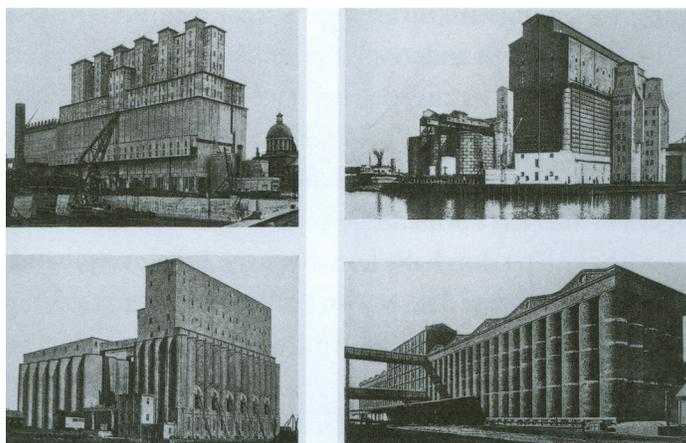
⁶¹ „Es wird mir unvergeßlich im Herzen stehen, wie traurig die monotonen, verrußten Arbeiterhäuser in der verqualmten landschaft, direkt na den Untieren menschenfressender Zechen stehen.“

⁶² Sobre trabalhos de documentação fotográfica anteriores aos Becher ver anexo I, histórico.

⁶³ „(...) den Industriebau in den Rang repräsentativer und von der Öffentlichkeit anerkannter Baukunst zu heben.“

⁶⁴ „Exakt geprägte Form, jeder Zufälligkeit bar, klare Kontraste, Ordnen der Glieder, Reihung gleicher Teile und Einheit von Form und Farbe (...).“

⁶⁵ “Rumo a Uma Nova Arquitetura” e ⁶⁶ “O Desenvolvimento Construtivo das Indústrias Modernas” imagens que retratam silos de armazenamento nos EUA.



--
Korn Silos und Elevator, Montreal/
Getreidesilo und Elevator, Fort William
Fotografias
in:Walter Gropius “Die Entwicklung
moderner Industriebauten”/
in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes,
Jena 1913
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -

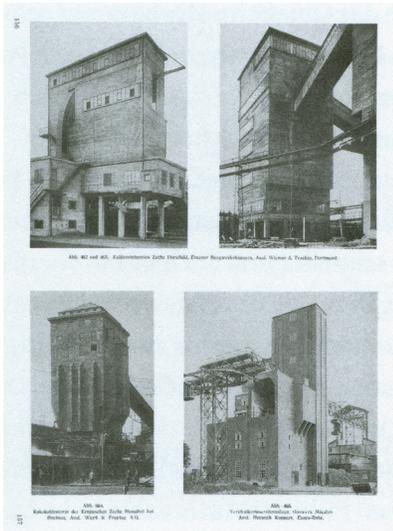
⁶⁷ „Im Vergleich mit den übrigen Ländern Europas scheint Deutschland auf dem Gebiet des Künstlerischen Fabrikbaus einen Vorsprung gewonnen zu haben. Aber im Mutterlande der Industrie, in Amerika, sind industrielle Großbauten entstanden, deren ungekannte Majestät auch unsere besten deutschen Bauten dieser Art überragt. Die Getreidesilos in Kanada und Südamerika, die Kohlsilos der großen Eisenbahnlilien und die modernsten Werkhallen der nordamerikanischen Industrietrusts halten in ihrer monumentalen Gewalt des Eindrucks fast einen Vergleich mit den Bauten des alten Ägyptens aus. Sie tragen ein architektonisches Gesicht von solcher Bestimmtheit, daß dem Beschauer mit überzeugender Wucht der Sinn des Gehäuses eindeutig begreiflich wird. Die Selbstverständlichkeit dieser Bauten beruht nun nicht auf der materiellen Überlegenheit ihrer Größenausdehnung - hierin ist der Grund monumentaler Wirkung gewiß nicht zu suchen -, vielmehr scheint sich bei ihren Erbauern der natürliche Sin für große, knapp gebundene Form selbständig, gesund und rein erhalten zu haben. Darin liegt aber ein wertvoller Hinweis für uns, den historischen Sehnsüchten und den anderen Bedenken intellektueller Art, die unser modernes europäisches Kunstschaffen trüben und künstlerischer Naivität im Wege sind, für immer die Achtung zu versagen.“

⁶⁸ “A Engenharia Construtiva e sua Boa Formatação [e seu Bom Design]”.

⁶⁹ Werner Lindner, arquiteto alemão ligado ao Nazismo (1883-1964).

⁷⁰ “Construída a Técnica” e imagens que retratam as catalogações de Lindner no livro “Bauten der Technik”.

⁷¹ “The important thing was to focus one’s gaze upon the here-and-now, upon the view out of the window,



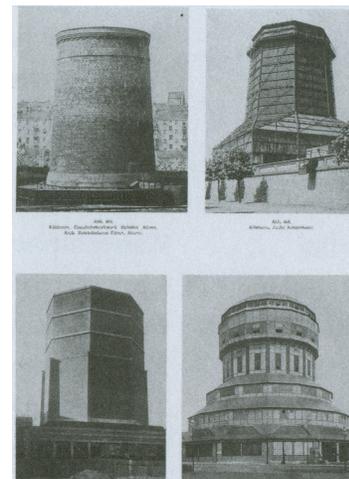
--
 “Kohlensiebereien Zeche Dorsfeld, Essener Bergwerkskonzern;
 Kokskohlenturm der Kruppschen Zeche Hannibal bei Bochung;
 Vertikalkammeroferanlage, Geswerk Münden”

Fotografias

in:Werner Lindner: Bauten der Technik.

Ihre Form und Wirkund.Wertangaben, Berlin, 1927

Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



--
 “Kühlturm, Eisenbahnkraftwerk Bahnhof Altona; Kühlturm, Zeche
 Scharnhorst; Kühlturm der Klöckner-Werke, Zeche Königsborn;
 Wasserturm Posen”

Fotografias

in:Werner Lindner: Bauten der Technik.

Ihre Form und Wirkund.Wertangaben, Berlin, 1927

Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -

upon everyday life taking place in front of one's house, upon the alleyways and gutters, upon the factory floor and the shipyard, upon the scene in the operating theater and the brothel – even if it should sometimes fall merely upon someone's allotment, or on a level-crossing keeper's hut, or on happiness in the corner, or be caught by the washing-line perspective of the backyard milieu.”

⁷² “... neither purely concerned with the senses externally nor purely constructive internally (...).”

⁷³ Os pintores chamados de “Nazarenos” constituem um grupo da pintura alemão do século 19 que faz parte do início do movimento Romântico. Integrado por nomes como Peter von Cornelius, Joseph von Führich, Julius Schnorr von Carolsfeld e Philipp Veit, teve como líder Johann Friedrich Overbeck (1798-1869) – que posteriormente deu aulas na Academia de Arte de Düsseldorf. Intimamente ligados à pintura renascentista de Rafael Sanzio (“A Ressurreição de Cristo”- 1499-1502) ou a de Pietro Perugino (“Assunção da Virgem” – 1506), os Nazarenos buscavam resgatar a pureza e a elevação espiritual da pintura por meio das técnicas como o afresco e de temas sacros. Seus quadros eram rigorosamente desenhados e detinham um colorido austero. Os Nazarenos alemães viveram, em parte, na Itália de maneira quase monástica. No correr da história da arte, vieram os pintores românticos onde se nota com mais ênfase as características comumente conhecidas do movimento: expressão dos sentimentos individuais, o drama e o espontâneo. Artistas como o alemão Caspar David Friedrich buscavam a retratação da alma. Friedrich foi um dos principais paisagistas da época, com tendência a dramatizar seus temas enfatizando o simbolismo dos elementos e o idealismo. Os românticos tendiam a utilizar sombreados dramáticos em suas obras, como o observável na pintura “A Balsa da Medusa”(1818-19) do francês Jean-Louis Théodore Géricault.

⁷⁴ “Penetrating observation of the (consciously selected!) visual scene. Cold, interested, seeking the visual ‘shock’ in drawing, the agressiveness of precise reproduction, wherever possible going into even the most



FRIEDRICH OVERBECK
"Maria und Elisabeth mit dem Jesus
- und Johannesknaben", 1825
Óleo sobre madeira (146,4x101,4 cm)
München, Neue Pinakothek
Reproduzida de all-art.org

JEAN-LOUIS THÉODORE
GÉRICHAULT
"A Balsa da Medusa", 1818 -19
Óleo sobre tela (491x716 cm)
Paris, Louvre
Reproduzida de avelinaesper.com





CASPAR DAVID FRIEDRICH
“Der Wanderer über dem Nebelmeer”, 1818
Óleo sobre tela (98x74 cm)
Hamburg, Kunsthalle
Reproduzida de forums.somethingawful.com

insignificant details, without losing the larger from. No claim to great gestures, no momentary, not excited, not loud, quietly reserved, seeking illusions in work rather than in the content of what is to be reproduced. Contemplative... non-political, no criticism, no judgement of others (no social criticism).”

⁷⁵ *“(...)the majority of pictures reveal side views from a sharp angle of sight, or a diagonal perspective of the inner space. Converging and/or diverging vanishing line form the sharp boundaries of the field of the picture.”*

⁷⁶ *“The new technological civilization, the contours of which gradually became apparent after the First World War, was accepted without illusion by the Neue Sachlichkeit artists, without their being overtaken by a passion for all things technological. They recognized the presence of two disparate elements in the world of machines, the one constructive, bringing order, the other demonic, unpredictable.”*

⁷⁷ Jean Tinguely (1925-91) escultor suíço e um dos fundadores do Novo Realismo.

⁷⁸ *"Because people weren't our subject matter. People are a different topic. (...) Maybe for others, not for us. If someone takes photos of cathedrals nobody asks: where is the priest? Where are the worshipers? That would not be suitable. If there's a person in an image, s/he dominates that image. And if s/he is not part of the topic, s/he is in the way."*

⁷⁹ *"The inside views of the industrial plants are often characterized by the tension-laden contrast between the monolithic, static effect radiating from machines or enormous tanks, and a labyrinthine, "dynamic" system of pipes. The space is given depth by scaffolding and pipes, the visual impression being further heightened by the shading on those parts with extensive surfaces."*

⁸⁰ *"The object itself was of primary importance, its isolation and formalization through artistic means the aim."*

⁸¹ *"We are concerned here with the clear and unambiguous structure of things, with their meaning more than with their appearance. It is precisely to this aspect that art's efforts are addressed. Art takes the object out of its context, free its object, gives it a wealth of meaning – yet with what medium? It subjectivizes the object, and the limits of the respective subjectivity become the limits of the artistic depiction, right down to the last little detail. It is here that the purely objective element of the photographic pictures become evident, with no further clarification necessary. The object, clearly recorded, reproduced without any artistic transformation, must communicate with its meaning exclusively the objective meaning of its self, in so far as its reproduction gets beyond the reproductive element of a flat Black-and-white suggestion of nature."*

⁸² *"(...) is suggesting here that photography is capable of demonstrating the structural significance of the objects that it has isolated, and that, in a kind of interpretative circular argument, this recognition of the object's inner order would banish the subjective element from photography."*

⁸³ *"(...) a clear and sharp recording of things, extreme close and in-depth perspective, the isolation of details, the filtering out of abstract structures, and the emphasis of the material's character."*

⁸⁴ A Nova Visão se baseia especialmente em Alexander Rodchenko – 1891-1956 - (para o modo de pensar o espaço); Kasimir Malevich – 1878-1935 - (no tocante ao Suprematismo e, portanto, ao rompimento com a imitação e à criação de novas formas) e em El Lissitzky – 1890-1941 - (e sua busca engajada em que o artista figura como agente da mudança).

⁸⁵ *"(...) were initially intended for teaching purposes for a book of specimens that would serve as catalog of shapes for architects, fine artists and craftsman".*

⁸⁶ *"The system began with the so-called Portfolio of Archetypes, which Sander dedicated to the farm worker, as the original type, "with all the qualities of what is generally human."*

⁸⁷ *"(...) In both cases we are dealing with typological classification, which only reveals its recognition value by placing the images in rows." (Monika Steinhauser)*

⁸⁸ *"For this reason let us leave art to artists and let us attempt to create with photographic means photographs that will survive on account of their photographic quality - without us borrowing from art."*

⁸⁹ *"Le secret d'une bonne photographie, qui doit posséder les mêmes qualités artistiques qu'une œuvre d'art traditionnelle, réside dans son réalisme. Pour pouvoir rendre les impressions que l'on éprouve devant la nature, la plante, l'animal, les œuvres des architectes et des sculpteurs, les créations des ingénieurs et des techniciens, nous possédons avec la photographie l'outil idéal. On exploite encore trop peu les possibilités existantes de rendre le charme magique de la matière."*

⁹⁰ Ver cronologia resumida das exposições individuais dos Becher, em anexo II.

⁹¹ Os termos significado e significante são usados aqui como na semiologia do linguista Ferdinand Saussure: conceito (significado) e o indício físico (som ou escrita (significante) como partes formadoras de um signo.

⁹² Segundo o observável no “Dicionário de Análise do Discurso”, organizado por Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, as expressões “metáfora”, “retórica”, “expressão” e “estilo” podem assim ser compreendidas:

- Metáfora: “a retórica tradicional considera a metáfora como um tropo [figura ‘pelo meio da qual atribui-se uma significação que não é precisamente aquela própria dessa palavra] pelo qual se utiliza um nome próprio, que se toma emprestado de uma coisa semelhante àquela que se fala’ (Lamy, 1701:121). (...) A metáfora se apresenta assim como uma substituição de palavra por analogia (...)” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, p. 328).

- Retórica: “a retórica é a ciência teórica aplicada do exercício público da fala, proferida diante de um auditório dubitativo, na presença de um contraditor. Por meio de seu discurso, o orador se esforça para impor suas representações, suas formulações e para orientar uma ação. A retórica foi definida pelos teóricos da Antiguidade e foi desenvolvida até a época contemporânea por um paradigma de pesquisa autônomo” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, p. 433).

- Estilo: “Por estilo, compreende-se a forma constante – e às vezes os elementos, as qualidades e a expressão constantes – na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um estilo de vida ou do estilo de uma civilização’ (Schapiro, 1953, retomado em 1982: 35)” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, p. 217).

- Expressão: aqui entendida como enunciado artístico, sendo enunciado.

⁹³ Diferença que também, como na citação pode ser aplicada para separar as fotos “do cotidiano” e da lembrança, das fotos intencionalmente artísticas. O tema será aprofundado nos parágrafos seguintes.

* Observação 1: o questionamento sobre as teorias barthesianas e peirceanas são observáveis apenas segundo a ótica de André Rouillé. O professor da Universidade Paris 8, então, esboçava uma teoria que alcançava as novas tecnologias. Porém, se visto de outros ângulos, tais pensamentos podem ainda enriquecer o estudo fotográfico. Como diz Marcel Duchamp “são os espectadores que fazem o quadro”.

⁹⁴ Ver anexo I, histórico.

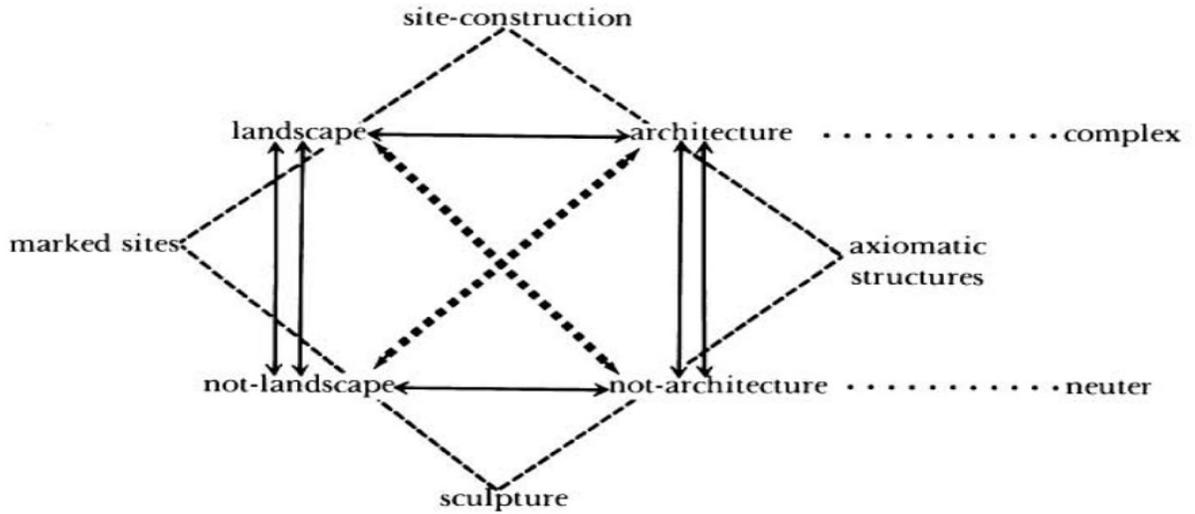
⁹⁵ Sobre Atget, rever nota 51.

⁹⁶ No original, verbos no infinitivo.

⁹⁷ August Rodin (1840-1917), escultor francês conhecido pela obra “O Pensador” e Constantin Brancusi (1876-1957), escultor romeno ligado às vanguardas.

** Observação 2: A escultura é, em um primeiro momento, uma representação comemorativa e se liga aos referenciais simbólicos de um local. partir do Modernismo essa categoria ganha uma condição negativa, ou seja, a ausência de um local fixo (ou ao menos a necessidade de um lugar auto-referencial). No pós-Modernismo - mais enfaticamente de 1960 em diante - escultura é tudo aquilo que está no limite entre arquitetura e paisagem, pode se encaixar nos dois campos, mas não pertence exatamente a nenhum. “A partir dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites desses termos de exclusão”, (KRAUSS, 1984, p. 91), ou seja, é um mapeamento das condições abstratas de abertura e clusura para a realidade de um espaço. No pós-Modernismo, “a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim em relação a operações

lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados” (KRAUSS, 1984, p.92), ou seja, é o conjunto de termos culturais que determina a forma da expressão. Para a melhor compreensão da escultura no campo expandido, reproduzo aqui um dos diagramas esboçados por Rosalind Krauss:



Reproduzido de sculpture307.blogspot.com.br

⁹⁸ A imagem foi usada no primeiro capítulo (fig. 11) e é aqui repetida, e não apenas citada, para facilitar a leitura.

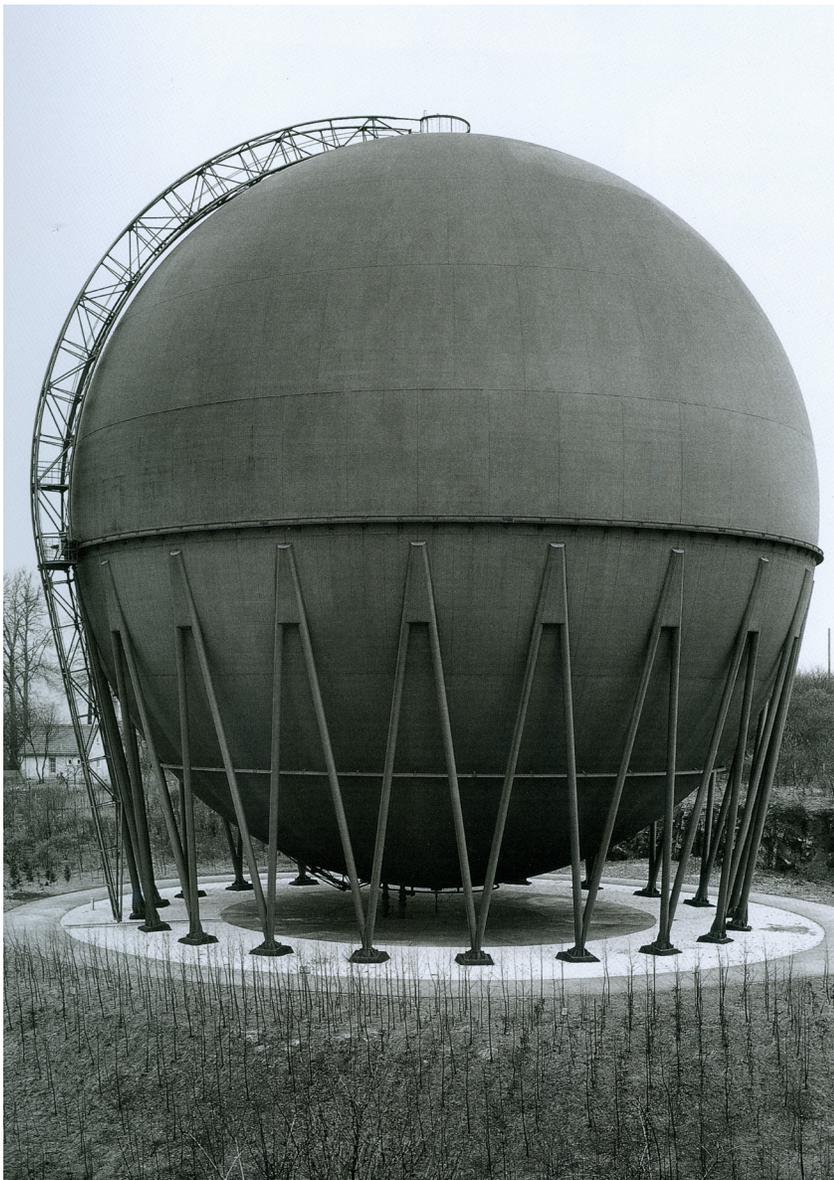
3. Capítulo Terceiro: sobre as imagens

“[A boa fotografia] é uma fotografia clara, limpa, com todas as gradações de cinza, profundidades harmônicas, comprometidas com o objeto” (HILLA BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 160). Sim, essa era a concepção sobre qualidade fotográfica no século 19 e, também, a dos Becher. Tais premissas podem ser identificadas em qualquer das imagens becherianas que Susanne Lange subdivide em três formas – ou categorias – fundamentais de apresentação do registro arquitetônico. A primeira trata do assunto em si, da totalidade formal e do material; um todo “interpretado” pelo plano de tomada e, posteriormente, pela catalogação e comparação entre objetos de um mesmo tema. Essas imagens mais corriqueiras, traçam, através dessas coordenadas, as grandes diferenças formais e as ordens composicionais (o material e as séries e grupos pré-determinados) das construções, e, consequentemente por meio do enquadramento, fazem transparecer as peculiaridades de cada construção em relação a um panorama global de construções funcionais. São os objetos isolados tomando a totalidade do *frame* (fig. 100).

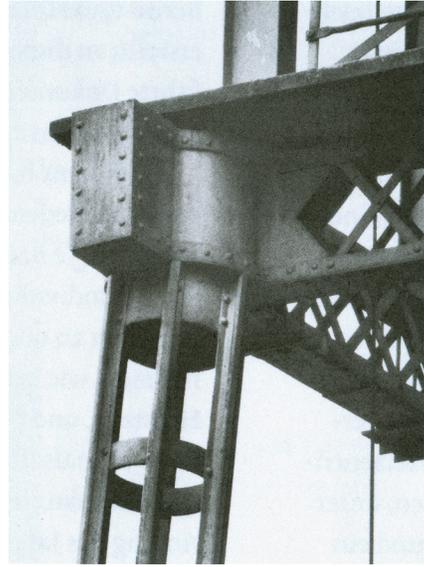
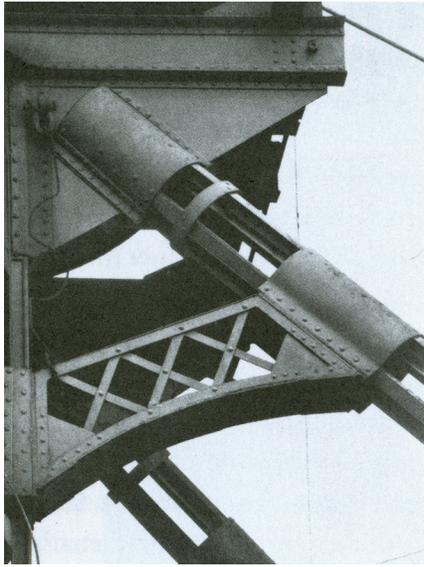
A segunda categoria “complementa” a primeira, pois relaciona-se com os detalhes imagéticos e outras sutilezas que vão além da técnica fotográfica e destacam os pormenores dos objetos em si. São, em geral, as fotos mais fechadas, “em close”, de elementos plásticos extraídos das refinarias e dos alto-fornos como os entraves de sustentação ou os labirintos de tubulações “recortados” pela câmera (fig. 101 e 102). O terceiro ponto fundamental, por sua vez, se observa no objeto e em seu contexto frente ao fazer fotográfico: um intrincado conjunto de elementos que pode delimitar as fronteiras desses objetos em relação a um contexto amplo de paisagem e referência. São as imagens em planos gerais, contextualizadoras (fig. 103 e 104).

Assim, através desses três fundamentos gerais, os Becher conseguiram ver as possibilidades estéticas dos objetos industriais em semelhanças e particulari-

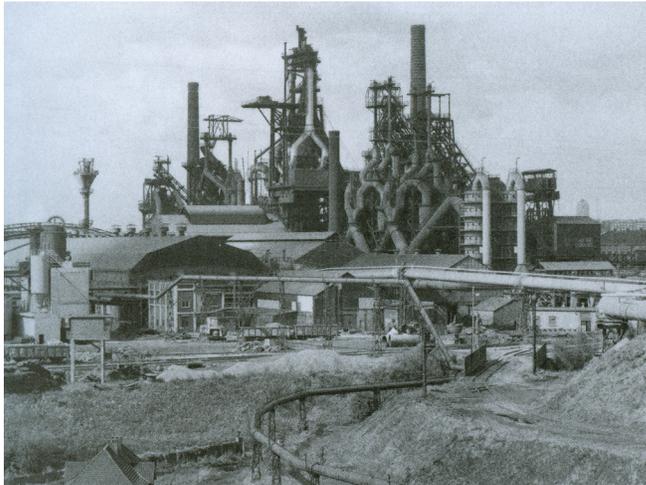
dades que cada conglomerado complexo compartilhava, seja sobre seu desenvolvimento no “interior” das urbanidades, seja (depois) em relação aos contextos paisagísticos dos quadros (e fotografias) deles derivados. Mais, os fotógrafos conseguiam entender que os objetos funcionais faziam parte e determinavam (ou diferenciavam) os ambientes onde estavam inseridos e, por isso, acreditavam que era possível aplicar o conceito de “paisagem” a tais contextos estético-ambientais. Daí a denominar as fotografias que produziam como “paisagem de...” foi um pulo. Por exemplo, as fotos que estampavam minas ou alto-fornos eram chamadas de “*Bergwerkslandschaft*” ou “*Hochofenlandschaft*”, respectivamente e ao pé da letra, “paisagem de mina” e “paisagem de alto-forno”. Processo esse que seria, então, repetido com as demais categorias de construções funcionais.



100. BERND E HILLA BECHER
“Gasbehälter”, Wuppertal, 1963
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hilla
Becher - Life and Work -



101 e 102. BERND E HILLA BECHER
“Deep Duffryn Colliery”, Mountainash, Südwales, 1966
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



103 e 104. BERND E HILLA BECHER
“Charleroi-Montignies”, Belgien, 1971
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -

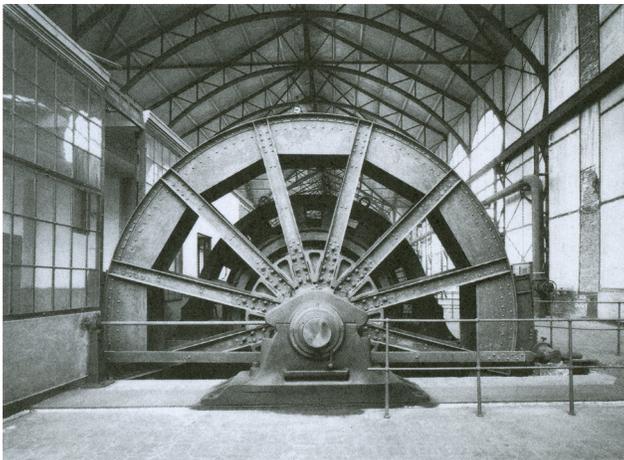
Quando esses elementos vinham em imagens feitas segundo um plano geral (fig. 104), ou seja, de representação plástica global das paisagens industriais, era estabelecido pelos Becher um recorte amplo que garantia a visão do “em torno”, como, por exemplo, uma densa vizinhança e/ou as casas de trabalhadores nas adjacências. Nessas tomadas as silhuetas das chaminés e outras instalações se integravam às demais construções da malha como uma característica singular sobressaída dos bastidores industriais. Essas panorâmicas davam a ideia de que a indústria não estava tão isolada do contexto urbano e eram determinantes de certas características daquela sociedade. Também, em um segundo momento, mesmo que não pontuais – em relação a um único objeto isolado como mote -, essas imagens passariam a servir de “estofa” à catalogação becheriana, sendo comparadas e relacionadas como substrato tipológico, da mesma forma como se procedia com as imagens de motivos “recortados em isolamento”. No caso destas imagens que isolavam o objeto, a busca por uma interpretação precisa do objeto fotográfico e suas condições em relação ao local de instalação fez com que o casal de fotógrafos se esmerasse na produção de até oito fotos do mesmo motivo de interesse. Cada tomada válida se fazia segundo um ponto-de-vista único que, num subsequente arranjo das imagens, se revelaria integrante de uma espécie de sequência fílmica (cinematográfica). Tal processo buscava a transcendência dos limites bidimensionais das fotografias, criando por meio de numerosos planos um corpo compreensível e tangível tridimensionalmente.

Metodologicamente falando, quando pretendiam registrar fotograficamente os objetos individuais, clicando-os de vários ângulos, os Bechers criavam conjuntos. Dependendo do tipo de estrutura e as condições locais, Bernd e Hilla produziam séries de três, quatro, seis ou oito diferentes vistas do mesmo motivo. Quando mais tarde a sequência da série fosse organizada, como se os frames individuais fossem ligados para formar um filme, o motivo se tornaria tangível, como um corpo tridimensional, mesmo tendo sido transposto para o meio bidimensional da fotografia (LANGE, 2007, p. 44-5).⁹⁹

Seguindo essa sistemática aplicável a quase todas as construções funcionais, o motivo era registrado pelos Becher em, ao menos, três tomadas para que suas características principais - suas grandes coordenadas - fossem apreendidas: duas delas eram frontais, “chapadas”, a do perfil e a da fachada principal, enquanto a terceira era feita em perspectiva. Depois disso, os fotógrafos se entregavam a produzir um grande número de imagens no correr de uma caminhada normativa em redor do objeto com paradas em intervalos de cerca de 45° de distância entre si e, da qual, se extrairia as

outras tomadas complementares e válidas (cinco no máximo, se levadas em consideração as três mais relevantes e feitas num primeiro momento ou oito se descartadas essas primeiras).

Por exemplo, quando aplicada a técnica a oito imagens de uma casa, essas tomadas de “segunda instância” seriam alternadas em quatro “frontais” (fachadas frontal, traseira e laterais) e quatro perspectivas “de canto”. Em contrapartida, nos casos onde os objetos a serem fotografados apresentavam formas circulares (ou quase) como caixas d’água e gasômetros, na maioria das vezes as investidas resultavam fotos únicas dos aspectos externos das construções e, portanto, mais reducionistas. Se é notável que as características externas e a sistematização do re-gistro foram privilegiadas em se tratando do trabalho dos Becher, a preterida do-cumentação dos interiores (fig. 105)¹⁰⁰ das instalações funcionais só teve sua primeira investida em 1972, durante uma das sessões de foto da Mina “Zollern 2”, em Dortmund-Bövinghausen. Depois dela, cerca de outras 200 construções foram registradas dessa forma e em cada uma, o número de tomadas variava de acordo com as proporções e complexidades de cada objeto, podendo chegar a 600 negativos.



105. BERND E HILLA BECHER
“Zeche Zollern 2”,
Dortmund-Bövinghausen, Ruhrgebiet, 1968
Fotografia

Reproduzida de Bernd and Hilla Becher

- Life and Work -

Independente do número de clicks disparados, há uma certa altura da parceria de vida e obra, Bernd e Hilla entenderam que para que se pudesse deter uma ideia geral de uma única instalação, uma composição com seis fotos bastava: “(...) [as séries], por sua vez, eram copiladas com base no princípio da resolução de conjuntos de seis fotografias dispostas em forma de estrela, da qual se extraía um entendimento condensado da descrição fotográfica do motivo considerado” (LANGE, 2005, p. 47).¹⁰¹ Tal resolução conjunta se aplicava, por exemplo, às torres de extração e transporte e a forma que essas imagens seriam apresentadas no contexto de uma mina.



106. BERND E HILLA BECHER
"Zeche Waltrop", Waltrop, Ruhrgebiet, 1982
Fotografia
Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -

3.1. Tipologia e confrontações comparativas

A catalogação e a disposição minuciosa das imagens – de maneira comparativa ou complementar – parecia coerente aos olhos de Bernd e Hilla Becher. O casal criava uma forma singular de observar fotograficamente objetos ainda não esteticamente importantes, assim a constituição artística de uma espécie de “tipologia” era mais do que pertinente, era possível e passível de um resultado estético surpreendente. Sobre este assunto, Susanne Lange cita uma passagem dos cadernos de notas de Hilla Becher, datada de 1971 e reproduzida em „*Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen...*”: “*padrões estruturais e suas transformações, bem como formas básicas derivadas de princípios funcionais compartilhados e casos de desvios podem ser comprovados pelas relativamente exaustivas séries comparativas*” (BECHER apud LANGE, 2005, p. 51).¹⁰²

Comparando, os Becher conseguiam “simplificar” e distinguir os elementos das construções funcionais e aproximavam a beleza formal “desconhecida” dessas estruturas de algo esteticamente palatável ao campo das artes. A seleção e organização eram feitas, em primeiro lugar, pela função e pelas características – ou propriedades – construtivas dos objetos, sintetizando as diferenças entre os grupos: gasômetros, pavilhões, caixas d’água...

Depois, dentro de cada grupo os pormenores formais e construtivos (cilíndrico, em pilotis, sobre suportes, etc.) e os materiais (madeira, aço, concreto, ferro...) faziam as vezes de critérios distintivos para essa segunda ordenação. Os primeiros aspectos formais, portanto, eram dados pelas determinações grandiosas das construções e, fotograficamente, pelo emprego de filmes de grande formato. As variantes dentro de um mesmo grupo garantiam o interesse em fotografar tais objetos: o fascinante era observar como a diferenciação formal se manifestava mesmo que através da constituição construtiva formatada por um mesmo material e para uma mesma especificidade funcional. Assim, comparando as imagens dentro de um único grupo, era possível ver - ainda que sob um idêntico caráter funcional e material - as identidades locais sendo impostas aos objetos. Por essa identificação, digamos regional, tornou-se passível a observação da constância com que determinada técnica construtiva ou material era utilizado e, conseqüentemente, estabelecer preferências quanto a um ou outro gênero de engenharia e arquitetura funcional, seus signos e determinações histórico-estéticas. Sobre essa questão – e suas decorrências informativas - Hilla Becher escreveu em um de seus cadernos de trabalho:

No sentido histórico-artístico não podemos identificar especificamente estilos construtivos por região, mas as mesmas condições geográficas e econômicas conduzem a estruturas semelhantes. [...] A estrutura econômica de região, a maneira como os minerais são depositados e o tipo de mineral envolvido, bem como as condições de trabalho que resultam disso tudo culminam no estilo da estrutura (BECHER apud LANGE, 2007, p. 51).

103

Enfim, os Becher acabaram por desenhar os conceitos e considerações tipológicas para que se pudesse compreender esteticamente – mas não só – as construções funcionais através da divisão científica em grupos com características uniformes, como se na morfologia, ou instituindo uma maneira de pensar as imagens através dos atributos formais e do “comportamento” condutor que denota as particularidades de determinado plano construtivo. Como se, ao observar essas premissas, para cada novo objeto clicado fosse possível se basear em um modelo ou nas singularidades construtivas de determinado grupo e seu plano formal, para em seguida distinguir por comparação as particularidades “invisíveis” de cada objeto, se esses fossem observados em tempos e lugares distintos.

Minha intenção inicial era fotografar objetos com precisão para, depois, recortá-los e reuni-los em montagens e colagens. Para evitar sobreposições, me posicionava no alto, fotografava de cima de uma escada. Recortava a parede de uma edificação para depois ter 20 paredes, que juntava numa colagem. Foi quando notei que, fotografado do alto, o objeto se integra ao fundo. Do alto, o fundo se desdobra. Isso talvez não tenha sido uma descoberta, mas algo que decorreu da nossa experiência conjunta. Vimos que, postas uma ao lado da outra, as coisas adquirem uma correspondência. Quando dispostas em grupo, coisas que mal se distinguem uma das outras ganham individualidade (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 161).

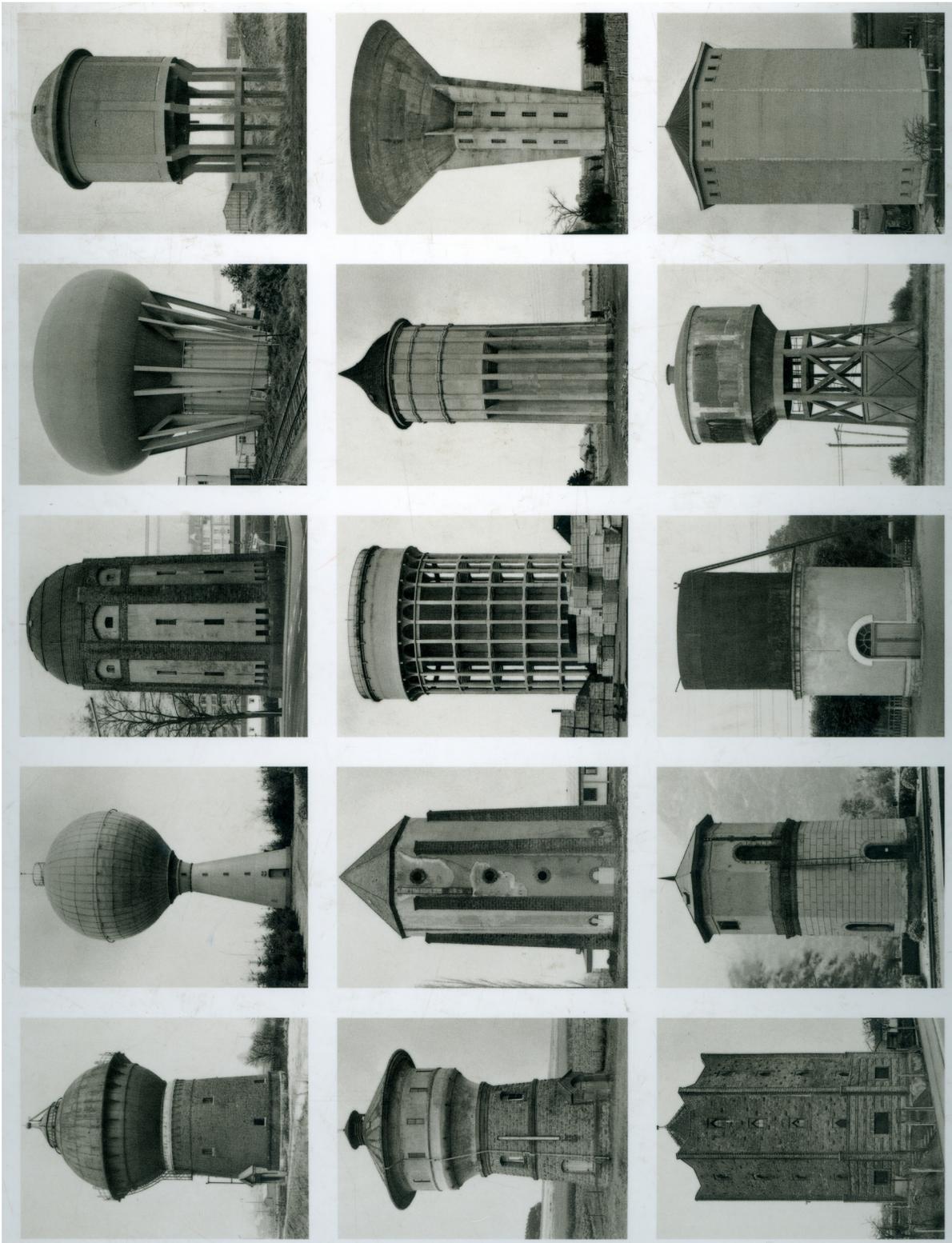
Segundo Lange, Bernd e Hilla aplicaram às suas fotos o método de Manfred Lurker¹⁰⁴, que criava elucidações a partir de categorias abstratas (e tipológicas) no campo da Hermenêutica^{***}. Os fotógrafos fizeram uso dessas categorias abstratas tanto no que tange a recepção do trabalho, quanto no processo tipológico “interno” de catalogação. Este era baseado nos grupos de trabalho ou famílias de objetos, mas também possibilitava uma “atitude conjunta” nas pranchas, desde que considerados os aspectos menos rígidos dessa iniciativa, abrindo espaço para concessões formais e, assim, agrupando imagens aparentemente diferentes. Um exemplo é a composição que estampa a cada de “*Typologien*” (fig. 1).

Portanto, mesmo as imagens diferentes, mas semelhantes entre si quando agrupadas, traduzem a forma típica ideal de determinado grupo^(fig. 107), obedecendo uma linguagem formal direcionada pela funcionalidade e pela construção e que, intrinsecamente, traz a significância de uma meta-organização segundo uma reflexão estética. O posicionamento de cada fotografia nas pranchas busca transportar ao observador uma sensação de equilíbrio ótico-sequencial referente ao motivo, assim como nas imagens tipológicas em sentido estrito.

Nos casos onde a combinação é harmônica – e portanto mais facilmente observável - conserva-se como pano de fundo o caráter composicional que traz, consigo, as informações “enfraquecidas” de cada elemento. Assim, cada conjunto - ou reunião - de imagens é compreendido como uma seleção de motivos temáticos e seus sequenciamento acaba orientado por três grandes padrões cristalizados, nos quais o número de imagens aplicadas tipologicamente está concentrado em contrapartida às fotografias “isoladas” e ampliadas em maiores dimensões. Ou seja, essas fotos agrupadas são numerosas e pequeninas, (mais) valorosas pelo conjunto e atrativas por suas relações comparativas.

Em outros casos, a composição becheriana se vale da multiplicação de perspectivas de um mesmo motivo e objeto para que este seja recomposto tridimensionalmente^(fig. 11 ou 98), talvez, a forma mais clara de observar o que se chamou “esculturas bidimensionais”. Mas, em comparação com esses dois parâmetros composicionais ou com as imagens panorâmicas (planos gerais) já citadas, as fotos de motivo único^(fig. 100) – exibidas isoladamente - não se valiam da contextualização quanto ao ambiente ou da experientiação de sentido tridimensional, eram, portanto, avaliativas dos elementos de sua concepção interna.¹⁰⁵

Fato é que com a conjunção de quaisquer desses grupos de imagens - ou todos - a concentração de formas “ideais” satisfaria as comparações de cunho tipológico. Essas comparações entre imagens próximas tiveram início no precoce trabalho becheriano, nos anos 1960. Nessa década, os Becher já extraíam conceitos das aproximações e garantiam como marca de sua fotografia a frontalidade rigorosa que, porém, não excluía a perspectiva em diversas tomadas. Aliás, era através das imagens em perspectiva que os planos em profundidade eram obtidos. Essas tomadas possibilitavam a observação das dimensões dos objetos tão fundamental à ex(im)pressão concreta de um sentido escultural gráfico às superfícies bidimensionais da imagem fotográfica.



107. BERND E HILLA BECHER

“Wassertürme”, Alemanha, Bélgica, Itália, Inglaterra, França e EUA 1970-97

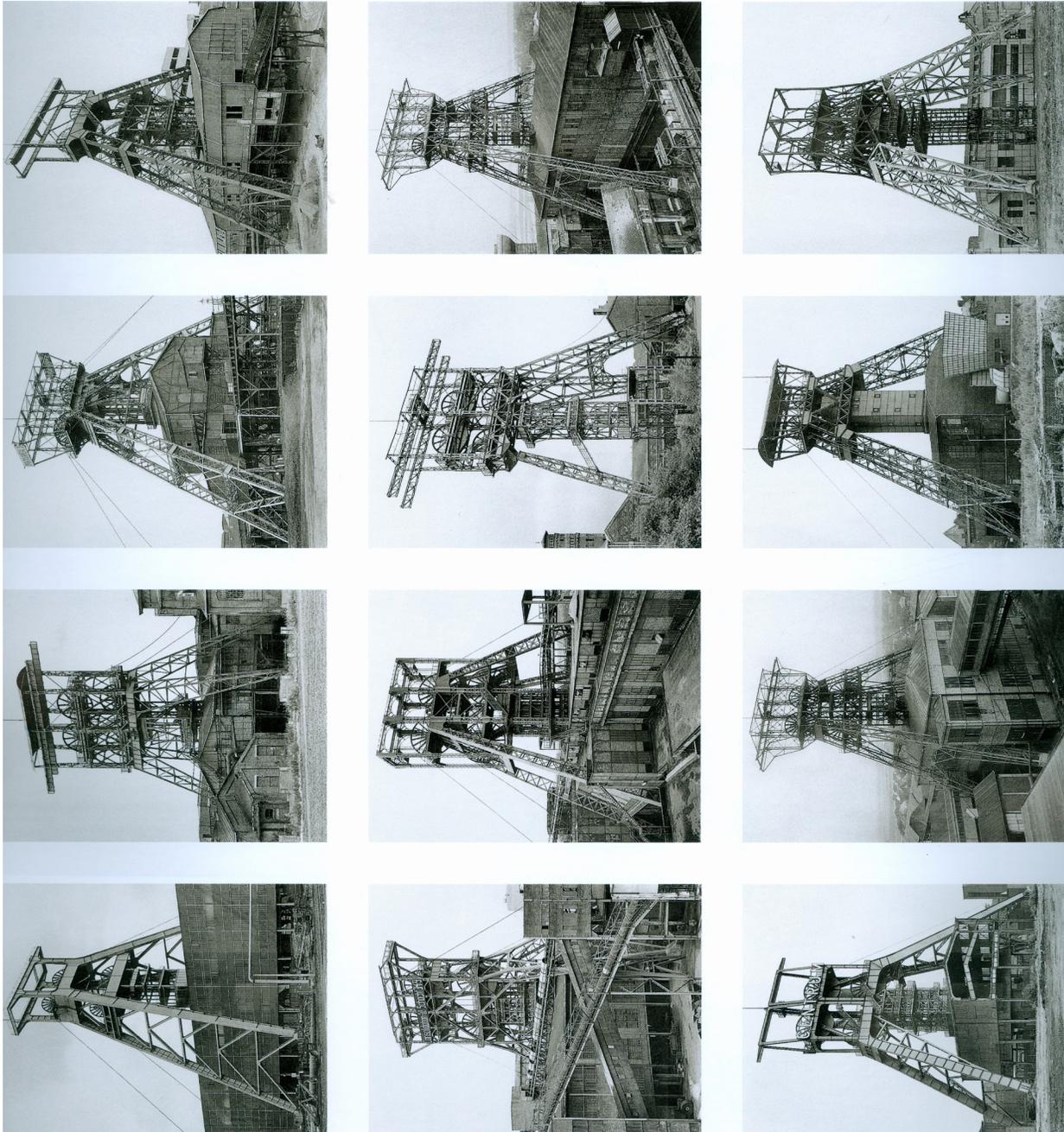
Fotografias

Reproduzidas de Typologien

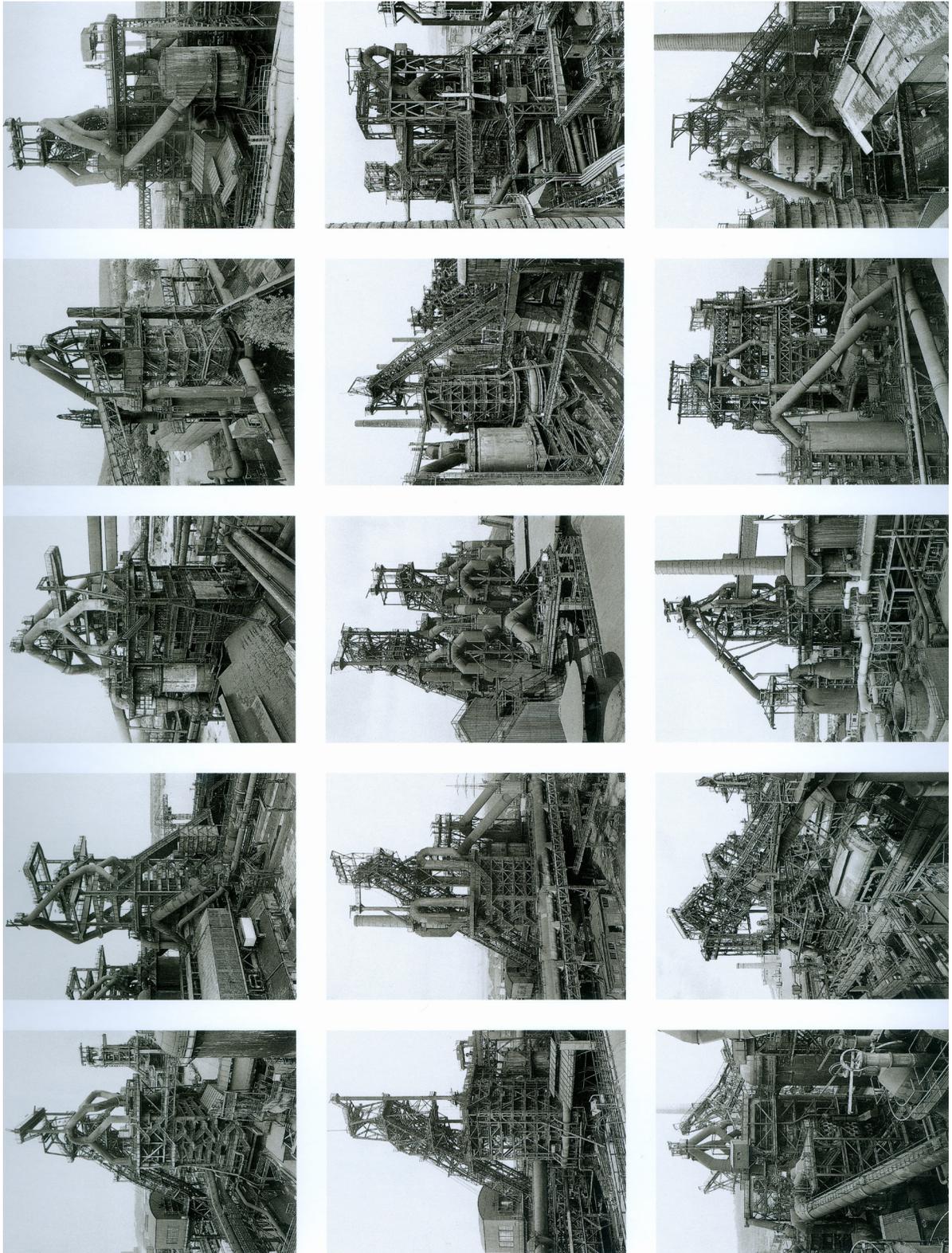
Reunindo tudo o já dito, é possível concluir que as formas de posicionar a câmera, suas angulações e enquadramentos, fossem determinados pelo próprio objeto a ser fotografado. Já que os motivos, por suas diferentes composições formais, requeriam mais ou menos imagens de uma ou outra maneira. Objetos “meio-simétricos”, como por exemplo as torres de extração e transporte, eram melhor retratadas – como o mencionado anteriormente – se, além do enquadramento frontal (“fachadas” frente, verso e perfil), fossem produzidas interpretações em perspectiva e recortes de partes específicas – e geralmente fundamentais – em tomadas mais “aproximadas”. Por outro lado, esses diferentes enfrentamentos de câmera, impunham que quando colocadas em *tableaus* tipológicos, as imagens de objetos assimétricos (ou meio-simétricos) fossem preferencialmente comparadas em perfil com a adição de um referente em perspectiva ou à partir de um detalhe emblemático, mais visualmente completas frente à complexidade do conjunto ^(fig. 108).

No caso dos alto-fornos – e suas emaranhadas estruturas -, em grande parte das vezes, não importava exatamente se as imagens eram tomadas de perfil ou frontal chapado ou ainda em perspectiva, o fundamental era a tomada do objeto pela câmera de maneira completa, “da cabeça aos pés”, com possíveis variações em *plongée* ou *contra-plongée* ^(fig. 109). Em alguns casos, porém, as “cabeças” dos fornos não prescindiam de recortes mais “justos” como os aplicados às estruturas superiores das torres de extração e transporte. Quando fotografadas, então, essas porções da instalação determinavam tomadas chapadas (qualquer delas), em planos inclinados e perspectivas clássicas.

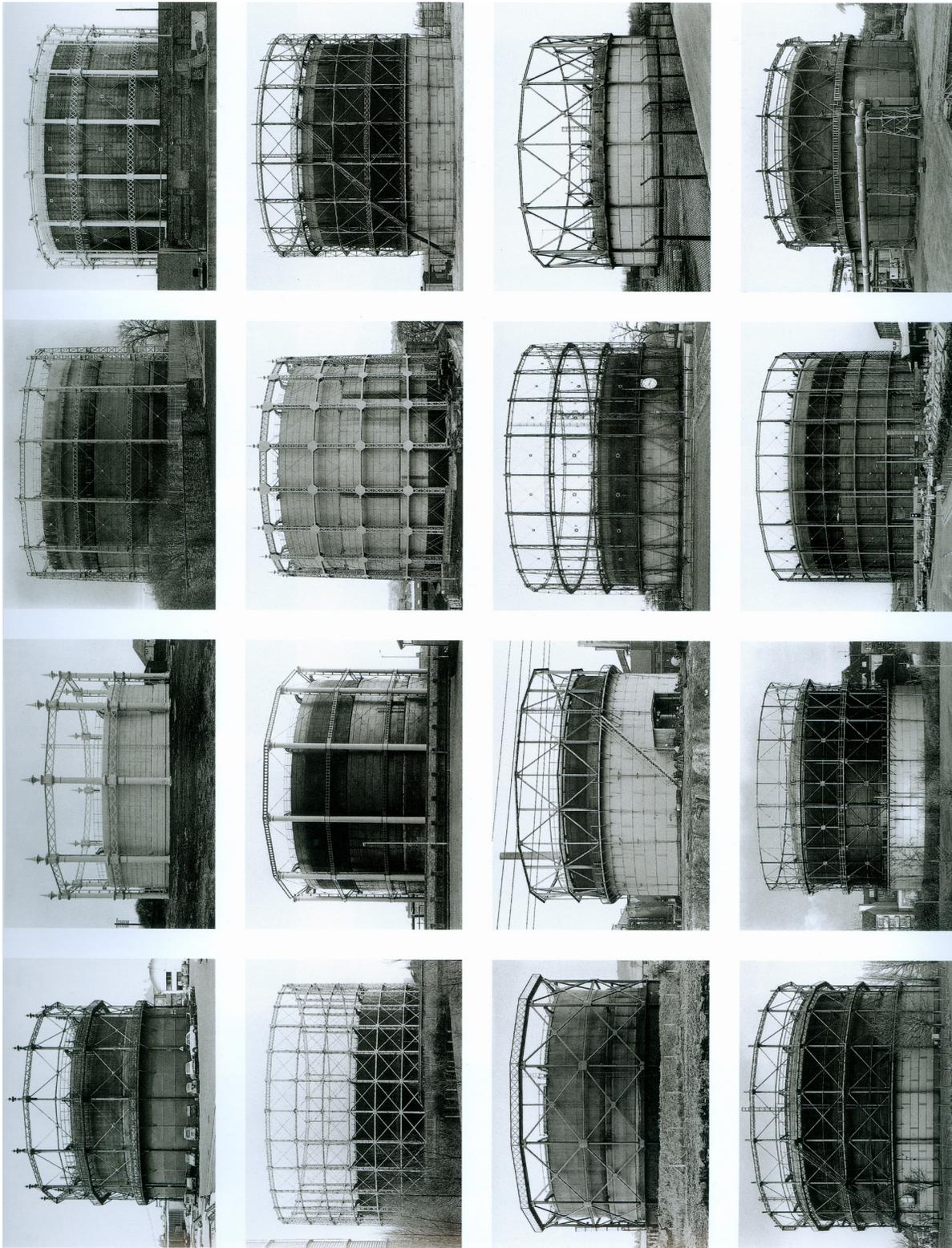
Como o já mencionado, em casos de simetrias rotundas e/ou circulares como nos gasômetros e alguns exemplos de torres de resfriamento e caixas d’água ^(fig. 100 e 110), a imagem chapada é suficiente para apontar os elementos do todo funcional ^(fig. 111 ou 98), por isso os fotógrafos escolhiam o “lado” com maior número de informações, por exemplo, o que detinha a porta de acesso de uma caixa d’água; opção que também auxiliava no estabelecimento de uma referência para a noção de escala dimensional. No caso de formas cúbicas, como alguns silos para a armazenagem de carvão, a pedida era a combinação entre enquadramentos chapados e em perspectiva, assim como os empregados nos retratos de casas ; enquanto objetos “compostos” como os silos de grãos se caracterizam pela alternância prioritária de tomadas chapadas e em perspectiva, segundo as singularidades de cada unidade formal ^(fig. 111).



108. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme", Alemanha e Bélgica, 1965-2000
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



109. BERND E HILLA BECHER
"Hochöfen", Alemanha, Luxemburgo, França e Bélgica, 1970-94
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



110. BERND E HILLA BECHER
"Gasbehälter", Alemanha, Inglaterra e França, 1963-97
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



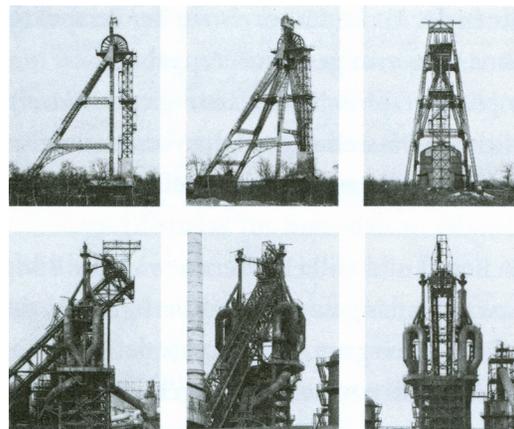
III. BERND E HILLA BECHER
 “Getreidesilos”, Alemanha, e França, 1978-2000
 Fotografias
 Reproduzidas de Typologien

Os Becher, qualquer que seja o método exigido pelo motivo para as fotografias, buscam um vínculo que se refira integralmente à construção, portanto, se o objeto permite um só olhar, este deve ser o mais completo possível. Em se tratando de complexos construtivos, as belezas de cada pedaço podem ser exploradas “frontalmente” e a perspectiva abre as portas para a explicitação do “desenvolvimento da construção”, segundo a lente e o posicionamento escolhidos. Geralmente, nesses casos, a busca se completaria em cerca de oito imagens principais voltadas a desvendar as linhas gerais de uma instalação complexa como uma mina de carvão (em ruínas), por

exemplo. Há de se notar que objetos amplos como as minas, mas mais especificamente, os pavilhões de fábricas ou os armazéns, tinham como posicionamento fotográfico “de ponta de lança” as tomadas chapadas voltadas à captação do ponto principal da fachada (fig. 112). A escolha se dava pela grandeza das construções que, se retratadas em perspectiva, evocariam uma considerável distorção da imagem e um “desfoque” na busca becheriana pela objetividade “límpida”, sem ruídos visuais.

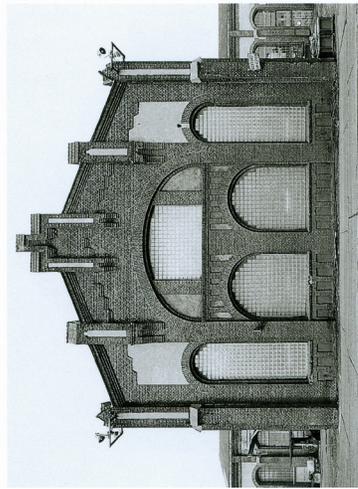
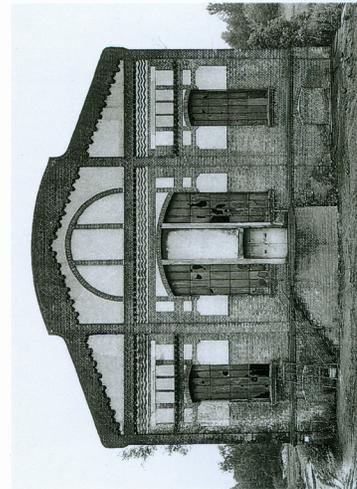
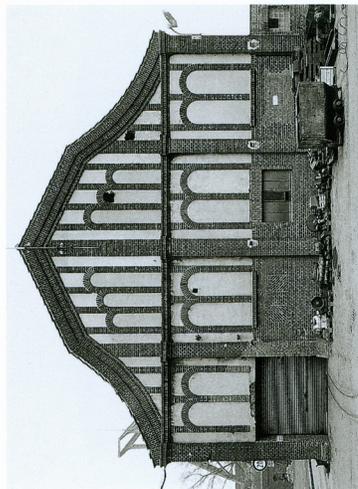
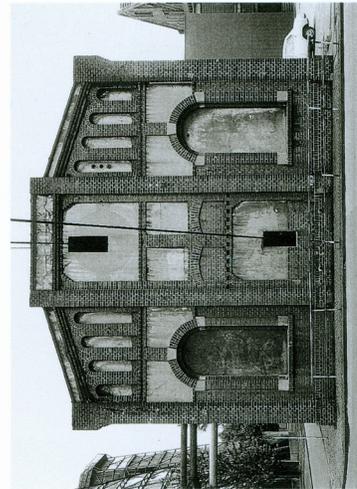
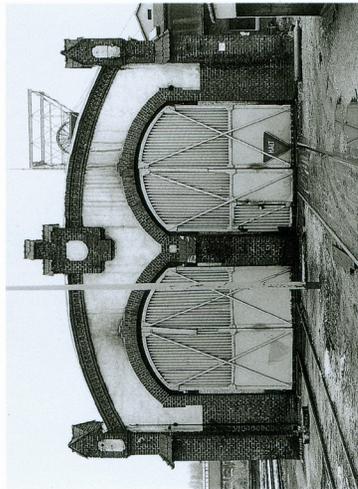
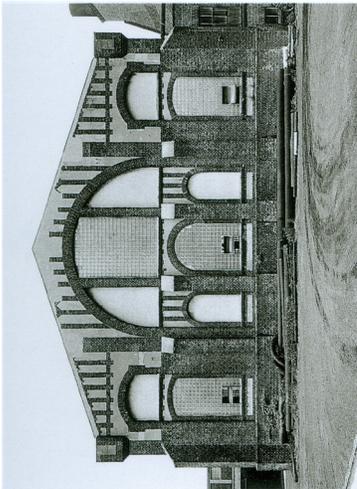
Dessa forma, os Becher foram desenvolvendo uma gramática visual e formal no correr dos anos. Uma determinação formatada, sob o ponto de vista semântico, e facilitadora do desenvolvimento legível da observação e da compreensão estética dessas construções funcionais captadas segundo uma determinação que equiparava as imagens, suas profundidades de campo e formas ideais, a qualquer outro elemento digno de nota plástica. Uma experiência prática de apropriação estética junto àqueles elementos banais. Com o passar dos anos, os Becher fizeram “acareações” para entender a melhor forma de agrupar suas imagens. Uma das tentativas foi a conjunção via material, sem que se levasse em conta a funcionalidade a que se predispuha esse ou aquele objeto.

Outra possibilidade era a confrontação de motivos diferentes (alto-fornos e torres de extração e transporte, por exemplo), fotografados em mais de um plano de tomada e posteriormente comparados quadro-a-quadro, tendo como ponto de intersecção a semelhança no posicionamento da câmera e enquadramento (fig. 113). Havia também composições 3 x 2 que esmiuçavam as diferenças nos detalhes e ou-tras com imagens de objetos, instalações e construções com funções distintas, mas enquadramento sempre frontal e chapado dispostos em ordem 3 x 3. Didáticas, as pranchas eram como copilados dos elementos que se encontravam em um contexto industrial (restrito). Uma forma simples de reforçar o repertório formal de imagens industriais, algumas das quais serão mais firmemente tratadas dentro de “famílias”. Quanto mais os Becher fotografavam, maior era a precisão de suas imagens e mais especializados ficavam em suas pesquisas.



113. BERND E HILLA BECHER
 “Vergleichende Gegenüberstellung,
 Förderturm - Hochöfen”

Fotografias
 Reproduzidas de Bernd and Hilla Becher
 - Life and Work -



112. BERND E HILLA BECHER
"Fabrikhallen", Alemanha, 1978-98
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

3. 1. 2. Famílias de objetos

No final dos anos 1950 iniciavam os Becher sua documentação fotográfica e tomavam como consequência a responsabilidade em preservar algumas questões históricas: a riqueza formal das construções, quando fotograficamente re-gistrada, fazia com que viessem à tona os questionamentos sobre o conhecimento construtivo relativo àqueles objetos industriais. As fotos funcionavam como uma espécie de passaporte àquele patrimônio cultural relativo à indústria e que poderia ser/estar totalmente perdido em pouco tempo. Frente às mudanças estruturais nas minas e siderúrgicas, os Becher compreenderam a necessidade de uma ação sistemática e focada em objetos precisos que, quase sempre, estariam apenas por pouco tempo à disposição. Mesmo que um pouco regido pelo princípio da eventualidade, a apropriação técnica era indispensável. Assim, foi simultânea a busca pelo conhecimento sobre as funções, o detalhamento do objeto industrial e o traçado de um plano de ação fotográfico. Ou seja, “saber sobre” direcionava o olhar e consistia em pré-requisito para o ato de registrar em si. Segundo os próprios fotógrafos:

Inicialmente, o projeto era “alimentado fundamentalmente pelo interesse na análise formal, mas o foco sobre as causas pelas quais as formas surgiram levou à necessidade de descobrir e demonstrar o contexto tecnológico e as diferenças, ordená-los por grupo funcional e aspirar a um certo grau de integridade” (BERND UND HILLA BECHER apud LANGE, 2007, p. 55).¹⁰⁶

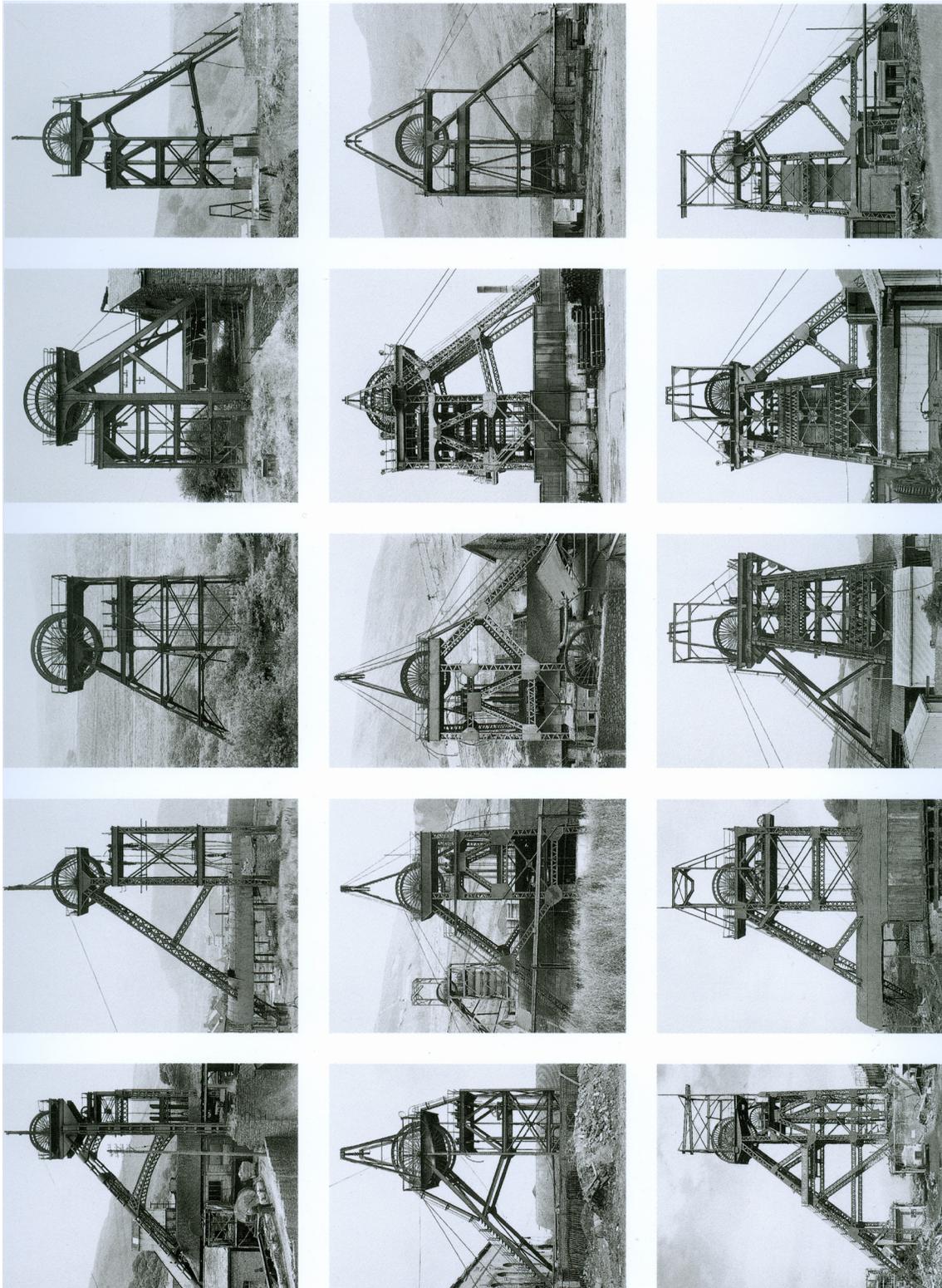
Por isso, Bernd e Hilla Becher detalharam as características de cada grupo de trabalho. Aqui, reproduzirei as determinações dos fotógrafos para compor cada um dos agrupamentos segundo os termos próprios do campo de conhecimento a que cada objeto pertencia, bem como fez Susanne Lange. Tais determinações ilustram as diferenças das resoluções construtivas frente aos processos de desenvolvimento de cada “família” industrial. Com o tempo e o caminhar do trabalho, as anotações dos Becher sobre os tipos de construção ganham em complexidade. É importante salientar que essas notas geraram, além de referências técnicas, um cabedal de informações sobre as novas qualidades estéticas que eram, enfim, observadas nas construções funcionais. Dessa forma, a estética passa a incorporar o contexto em que as imagens estavam sendo feitas e um vocabulário estilístico autônomo sobre a arquitetura funcional começa a se estabelecer com afinco.

Convinha e era justo que as estruturas usadas para a extração da matéria-prima subterrânea nas minas fossem as primeiras a serem conceituadas pelo trabalho becheriano por serem emblemáticas. Essas torres possuíam um vasto espectro de variações formais e uma certa independência quanto à variante comum observada no correr do desenvolvimento das demais construções industriais. Datadas de meados do Medievo, as primeiras estruturas que se configuram como torres de extração usavam sistemas simples de roldanas e manivelas e foi delas que as múltiplas concepções desses transportadores de carga derivaram. Sendo que o maior salto para tal desenvolvimento configurou-se no século 19 com a crescente necessidade de minério e carvão para diferentes fins. Na Inglaterra, os materiais mais utilizados para a composição das torres eram a madeira e a alvenaria, especialmente nas construções pertencentes às fundições. Em 1870, se estabelece a estrutura suportada pelo aço e, em 1920, o concreto passa a ser o material primordial a constituir as torres na Europa. Na segunda publicação exclusivamente sobre essa família industrial, em 1997, os Becher inventariaram diferentes tipos dessas construções e ilustraram as particularidades típicas do grupo.

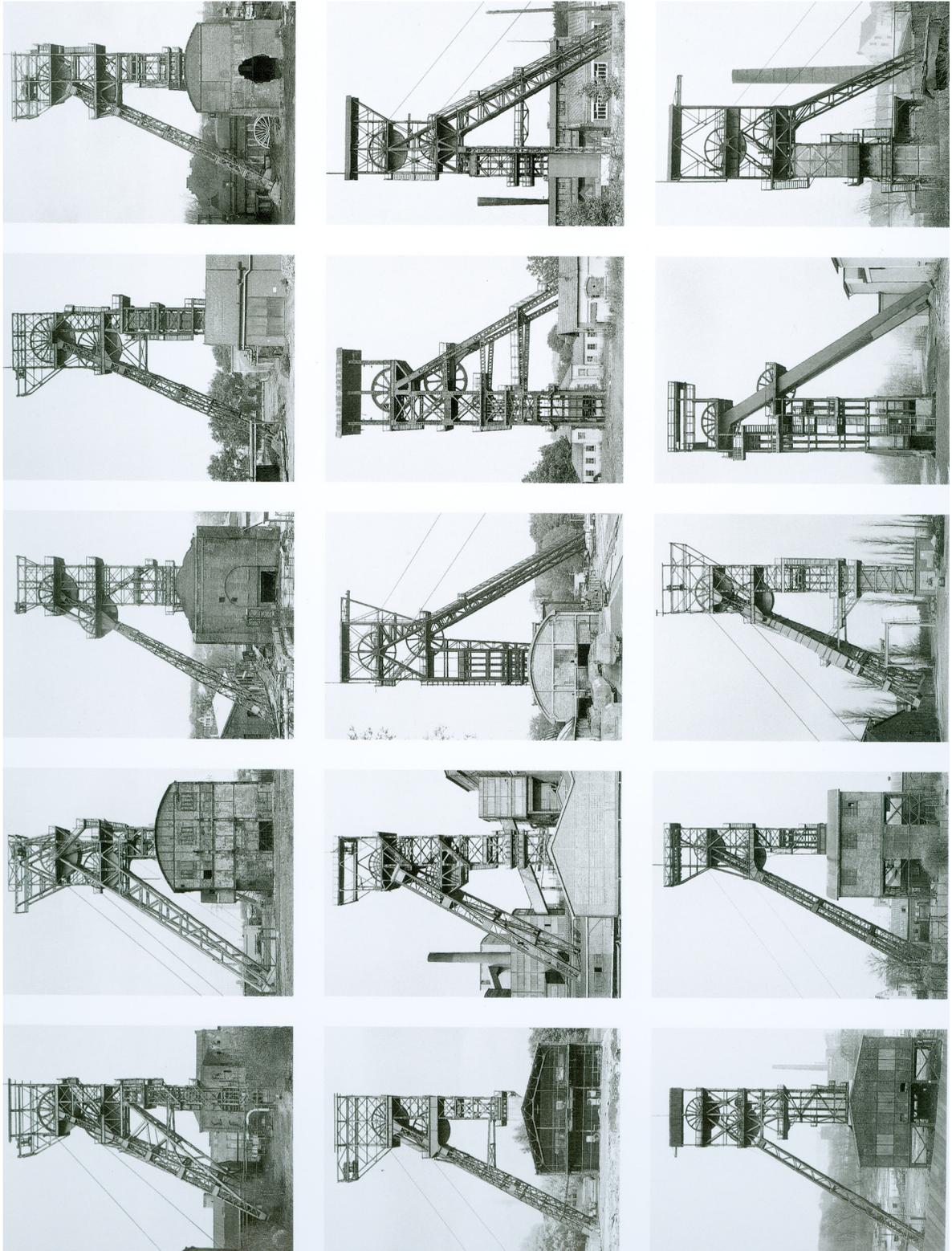
O primeiro tipo – e mais simples na Europa – das torres de extração são as de um andar (fig. 114) cuja estrutura cúbica apóia o braço de trabalho que sustenta um par de rodas paralelas. O cabo está, também, em paralelo com a porção de maior vulto e a casa de máquinas fica em solo. Logo, essa forma pouco complexa seria superada e uma variação (fig. 115), um pouco mais elaborada, ganharia forma: o par de rodas duplicou em sobreposição com uma visível, porém leve, diferença no alinhamento em relação às primeiras. Nessas “segundas” torres, a estrutura cúbica está mais fortemente ligada a uma construção que, em geral, também abriga a casa de máquinas.

No século 19, o “braço de trabalho” tende a duplicar simetricamente. Assim, conseqüentemente, as torres de duplo andar emparelham (fig. 116) opostamente os jogos de rodas e os tanques de escoamento do minério ou carvão e, para a operação do aparato, a casa de máquinas se centraliza possibilitando a ação de cada metade de maneira independente.

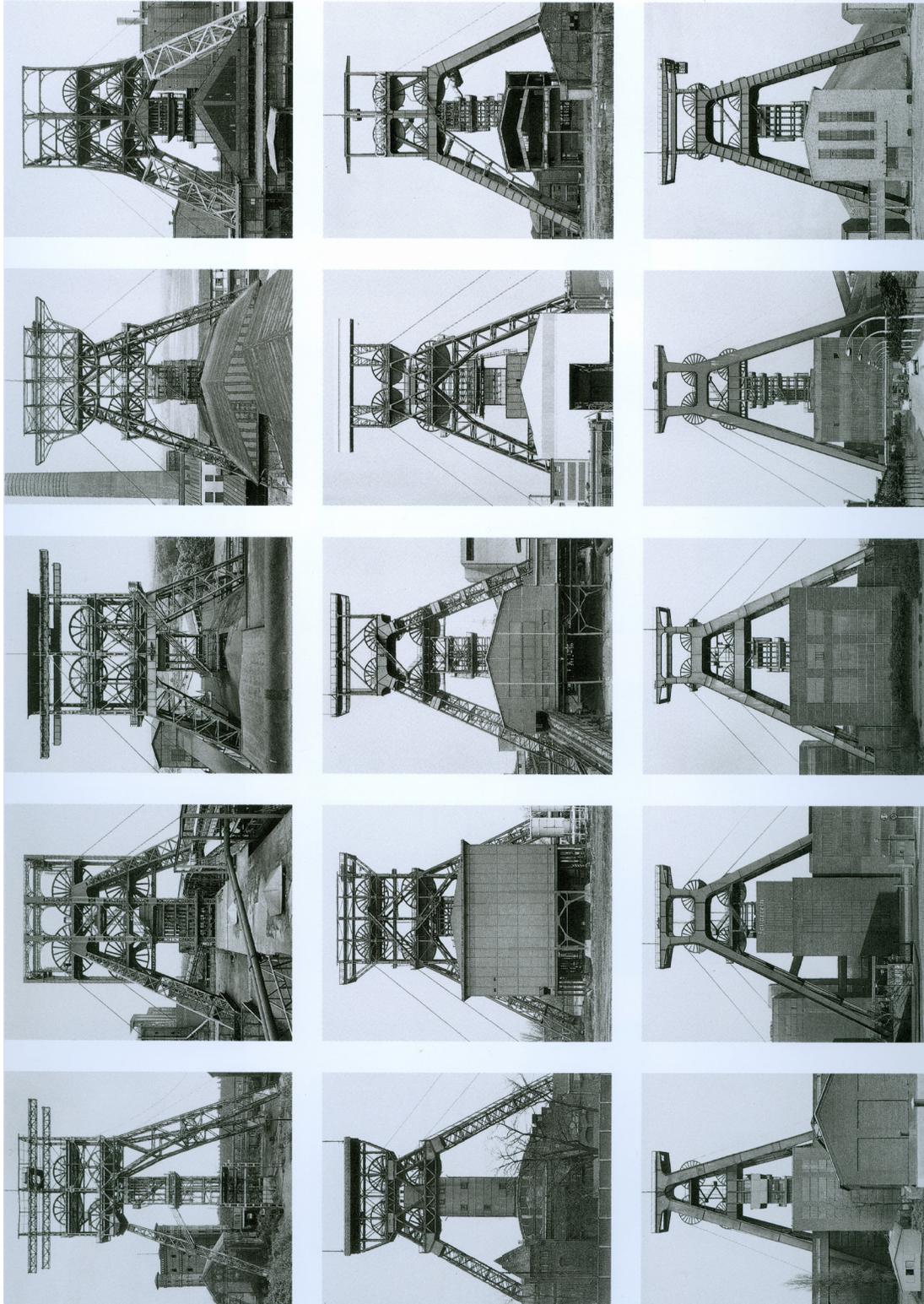
“(…) dois pares de rodas, dois pares de receptáculos de extratos e dois motores e engrenagens independentes que sem enfrentam, em outras palavras, se sustentam em direções opostas. Uma variante da dupla intrincada engrenagem é a disposição das duas operadoras em um ângulo reto, uma contra a outra” (BERND UND HILLA BECHER apud LANGE, 2005, p. 56).¹⁰⁷



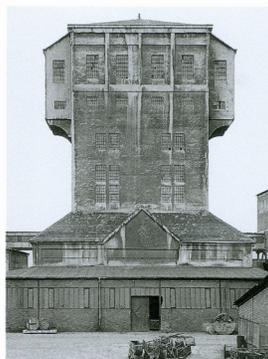
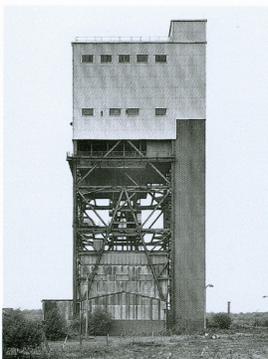
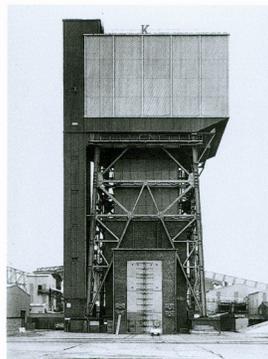
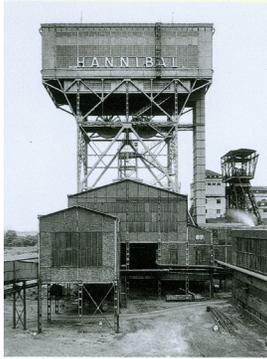
114. BERND E HILLA BECHER
“Fördertürme - Einstöckige”, Inglaterra, 1966-97
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



115. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme - Doppelstöckigen", Alemanha e França, 1965-82
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



116. BERND E HILLA BECHER
“Fördertürme - Doppelstöckigen”, Bélgica, França e Alemanha, 1965-96
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

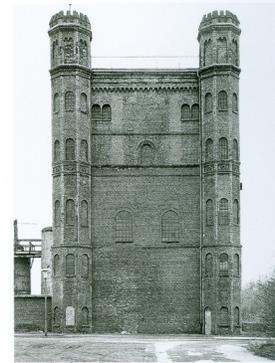


117. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme - Turmförderanlage", Alemanha, Inglaterra e França, 1968-97
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

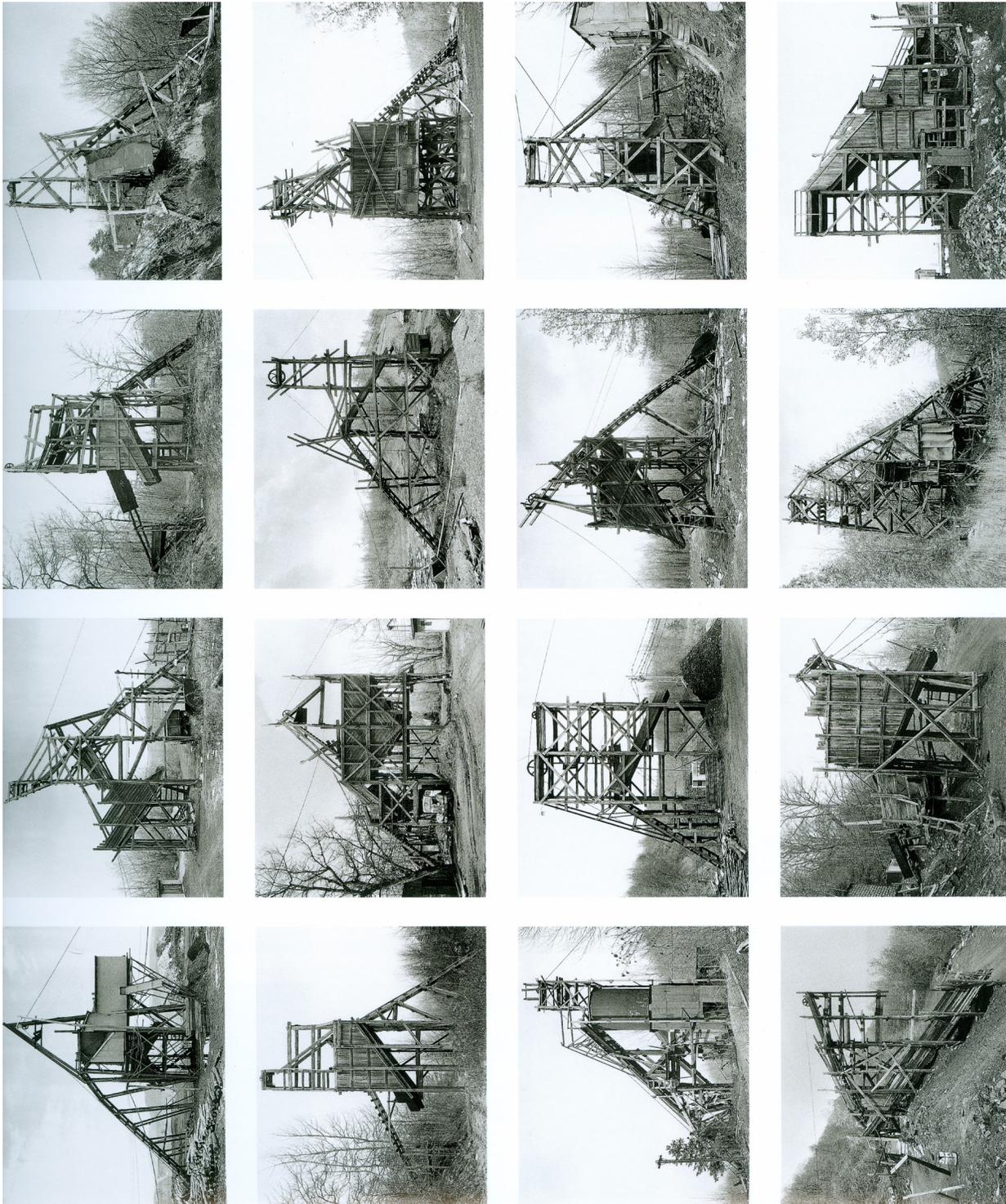
Outro tipo dessa família a ser retratado foi o de eixo traçado simples, mas montado em conjunto – assim como os das mais simples torres de extração – mas, desta vez, com as casas de máquinas “suspensas” (fig. 117). Aparentemente insignificante, a mudança determinou o ganho em tecnologia, pois os motores só saíram do chão ao perder quilos, quando o vapor foi substituído por energia elétrica. Diferenciadas por serem construídas em alvenaria, as chamadas torres *Malakoff* (fig. 118) (em alemão, *Malakow*) eram assim conhecidas por estarem presentes, em especial, na região homônima famosa pela guerra da Criméia. Esse tipo de estrutura era dispendioso e foi utilizado entre os anos de 1860 e 1880 também na região do Ruhr para extrações em grandes profundidades. Logo após esse período, as “*Malakoff*” seriam substituídas por construções em aço. O último grupo expressivo de torres era feito basicamente de madeira (fig. 119) e tinha por finalidade a extração de carvão a pequena profundidade na Pensilvânia, EUA. São as construções mais toscas, mesmo sendo posteriores a grande parte das edificações européias. Essas estruturas do “novo mundo” - em muito rudimentares - aproveitavam a inclinação do terreno e tinham um aspecto improvisado. Tal conformação facilitava não só a extração em si, pela angulação, quanto a descarga de material.

A catalogação de cada tipo de torre possibilitou aos Becher a citação histórica das respectivas formas construtivas, como se verá logo adiante com os demais motivos. Com as torres, os Becher estabeleceram a tipologia que determinaria todo seu trabalho, criando após o reconhecimento primeiro dos tipos, a catalogação das formas combinando-as as suas respectivas funções em pranchas que “rastream” os detalhes por aproximação (fig. 120). Foi criado pelos Becher um protótipo do estudo das características estético-documentais que se fundava na coleção de imagens de locais e países e suas peculiaridades regionais. Previa-se na organização imagética becheriana o que se mantinha e o que era agregado. O que era herança das primeiras construções – derivadas da Revolução Industrial inglesa, por exemplo – e quais elementos surgiam como traço singular e local, como por exemplo era visto nas edificações francesas e seu ar palaciano (fig. 118).

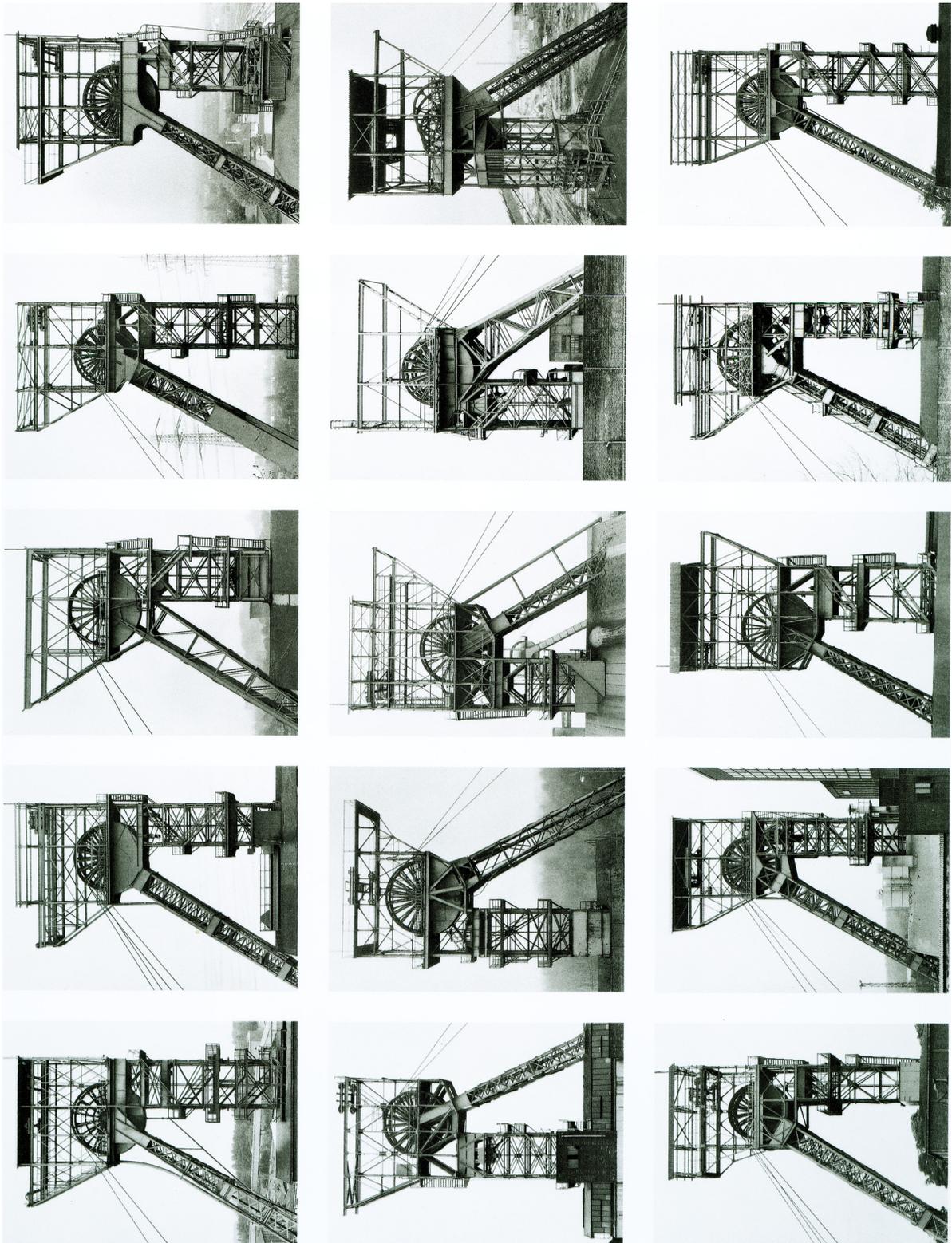
As unidades (ou instalações) de mineração eram tão essenciais às minas quanto o próprio minério. Utilizadas no fomento da usinagem da produção bruta e de aparência que lembrava os galpões das fábricas, as construções se caracterizavam por esteiras rolantes de transporte e elevadores que em geral chegavam ao complexo de diversos andares - e, às vezes, muitas janelas - e que pouco a pouco se tornavam obsoletos, já que novas e grandes máquinas exigiam novos edifícios.



118. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme - Malakow", Alemanha e França, 1967-83
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



119. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme", EUA, 1974-78
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

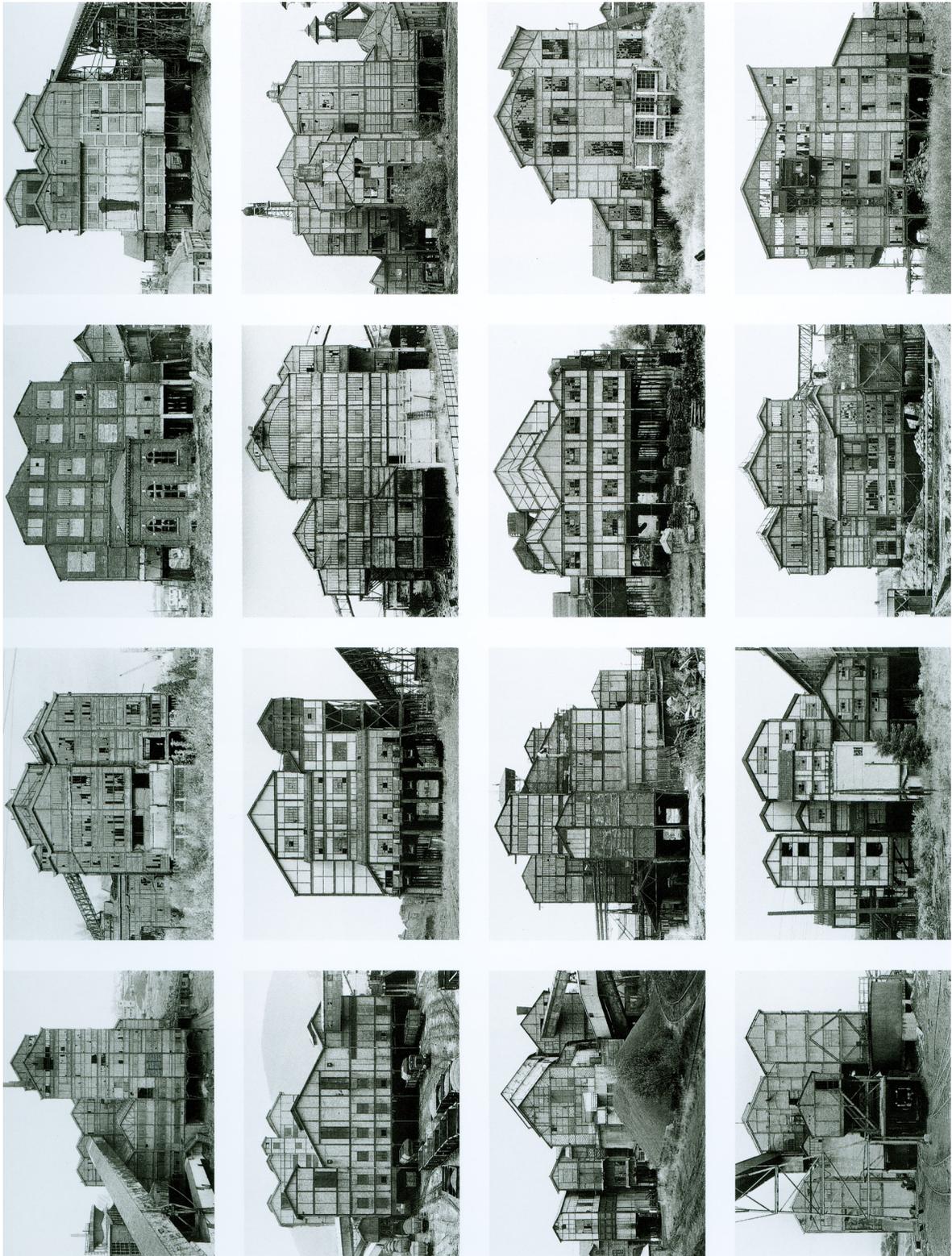


120. BERND E HILLA BECHER
"Fördertürme", Alemanha, 1972-83
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

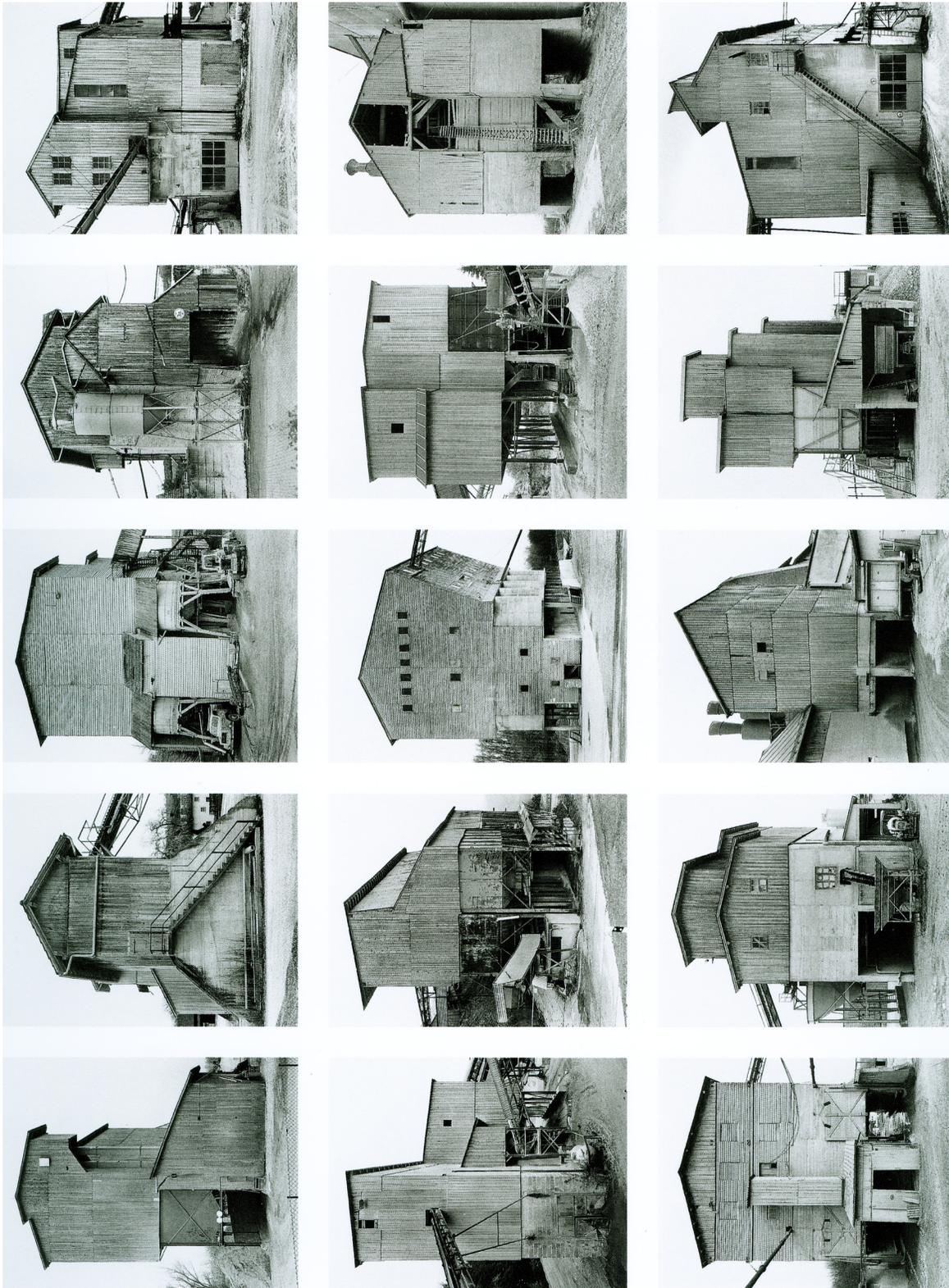
Essa obsolescência é perceptível mesmo pelos exemplos dados por Susanne Lange em seu livro, base declarada desse trabalho. Enquanto caixas d'água e torres de extração ganham cinco ou mais imagens, as unidades de mineração tem apenas duas ilustrações. Esses prédios grandes (fig. 121) com o passar do tempo vão dar lugar a construções mais horizontais e simples. Porém, assim como os demais motivos, nas unidades de mineração também é possível observar diferenciações por região. Na área de Siegen, por exemplo, as treliças dominam as porções frontais das fachadas, enquanto para o processamento de cascalho em parte da Alemanha e Suécia, tinham janelas diminutas e paredes estruturadas com madeira ordenada de modo vertical (fig. 122).

As casas no estilo enxaimel, comuns no medievo, foram recuperadas pelos industriais da região do Reno/Ruhr por uma questão financeira. A madeira abundante, barateava a construção enxaimel ou meio-enxaimel e seu frontão triangular. O grupo fotográfico becheriano das casas de trabalhadores cresceu à partir dos anos 1960, com a documentação da região do Ruhr. As imagens eram realizadas de modo a “desvendar” as particularidades de casa em 360°, sempre em seis ou oito imagens. Porém, a foto mais emblemática a ser feita era, sem dúvida, a que trazia o frontão. Além das imagens das unidades de moradia, eram realizadas outras do plano geral das construções ao longo das ruas e, se possível, no contexto da indústria – o casario geralmente estavam próximas aos “parques” industriais. As divisões tipológicas que povoariam as publicações posteriores, bem como exposições seriam basicamente feitas em relação ao posicionamento da câmera e às particularidades construtivas em si. Sobre o primeiro aspecto as variações são: frente (ou verso) frontal e perspectiva. Quanto às variabilidades arquitetônicas, em geral, se organizavam subdivisões em enxaimel completo; enxaimel com empena de alvenaria e meio-enxaimel (frontal ou lateral) (fig. 1323, 124 e 125).

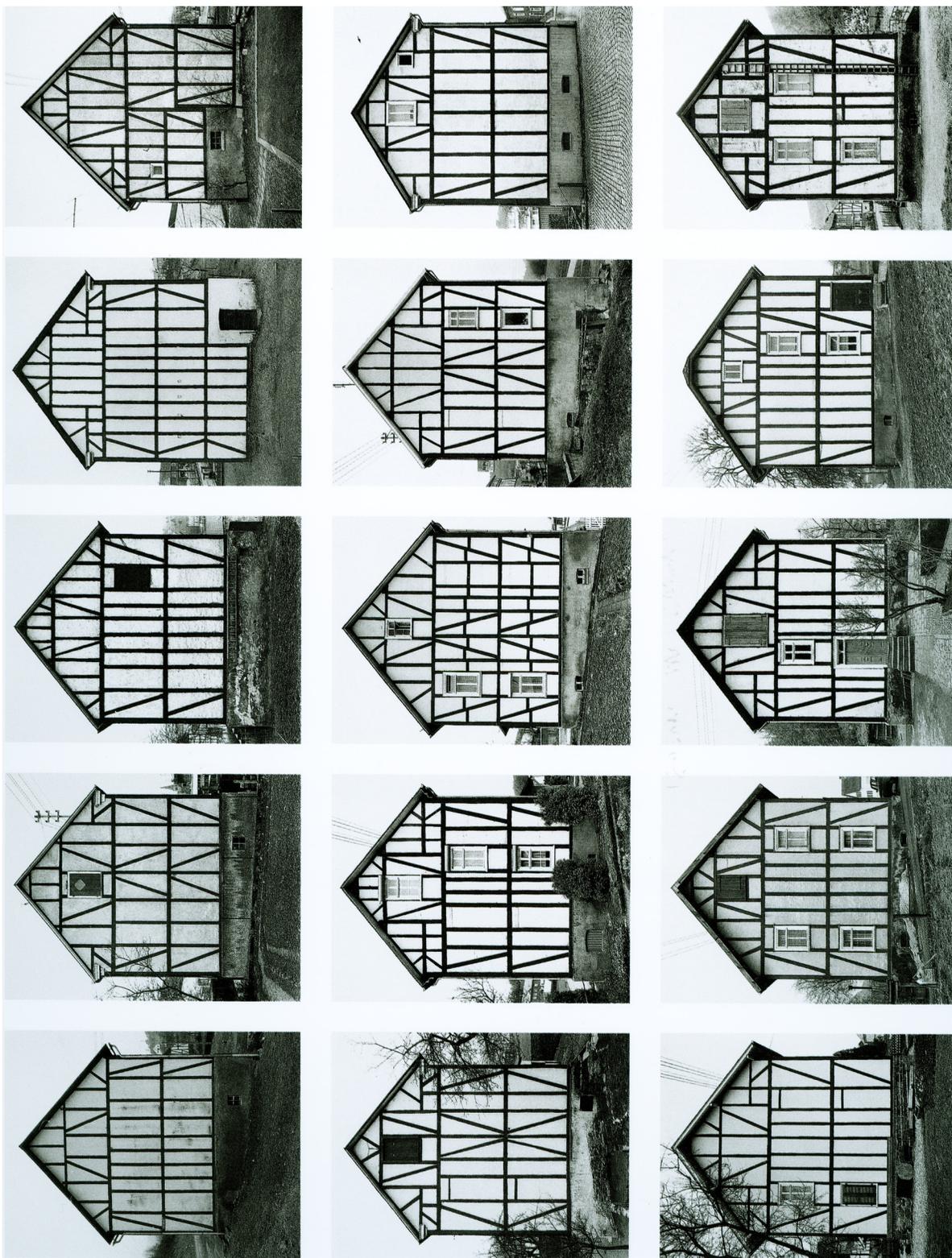
Diferentemente dos alto-fornos ou das torres de extração – ou mesmo das casas -, os pavilhões fabris não deixam transparecer quais são suas funções práticas de maneira óbvia. Mais próximos da escala humana e das construções cotidianas, podiam ser completamente comuns e “limpos”, construídos como galpões de telhado em duas águas e janelas de linhas retas e modestas, como receber ornamentações que se resumiam aos legados românicos ou góticos. Essa família de objetos não despertou o interesse primário dos Becher, por ser uma construção típica que gradualmente incorporou – de uma forma mais natural – as novas premissas da arquitetura aplicada. As fotos feitas frontalmente, porém, se alinham pelo material despendido à fachada; o formato e a disposição geral das janelas e portas, bem como dos ornamentos utilizados, quando utilizados (fig. 126 e 127).



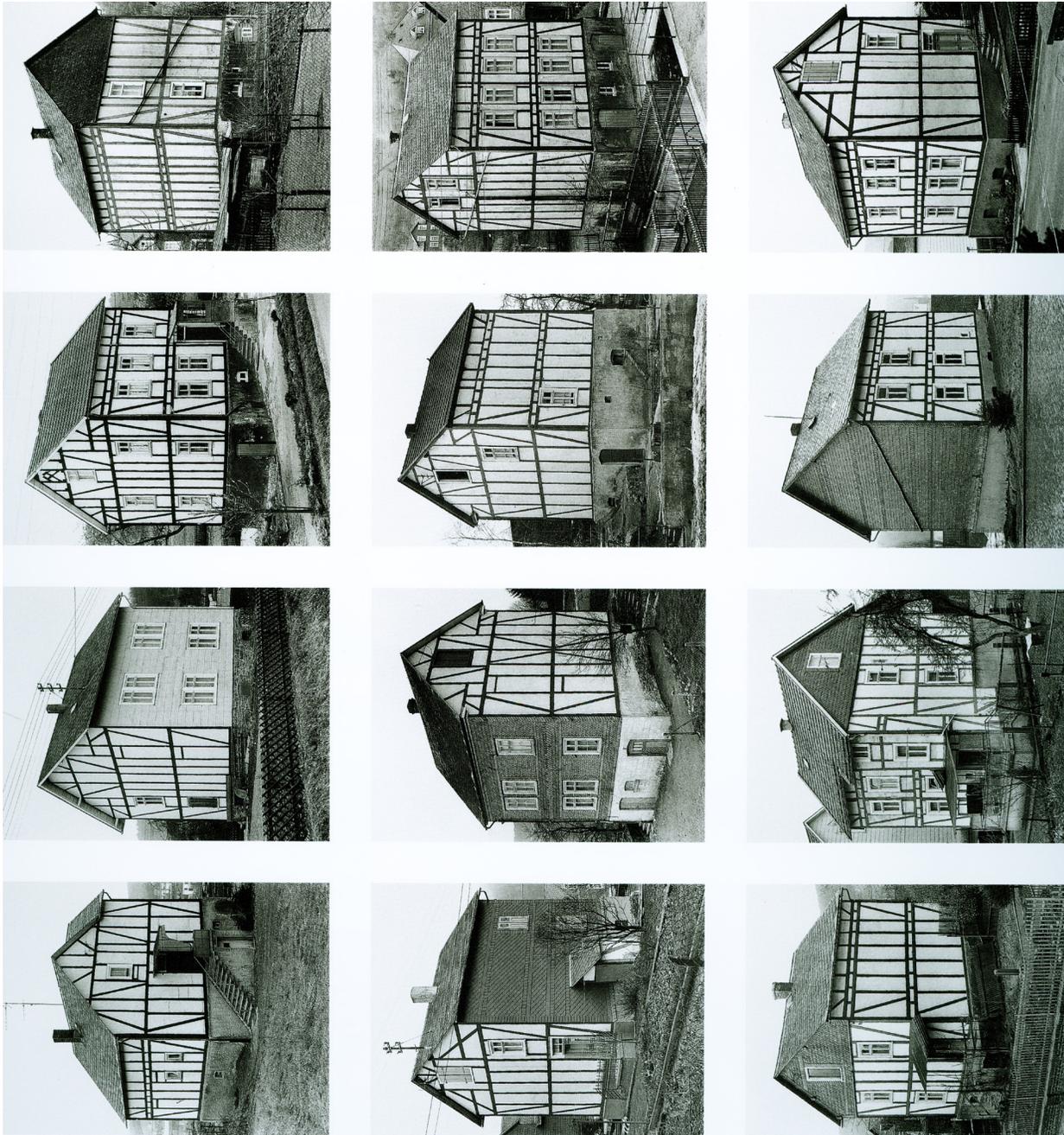
121. BERND E HILLA BECHER
"Aufbereitungsanlagen", Bélgica, Inglaterra e França, 1966-77
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



122. BERND E HILLA BECHER
"Kies und Schotterwerke", Alemanha e Suíça, 1988-2001
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



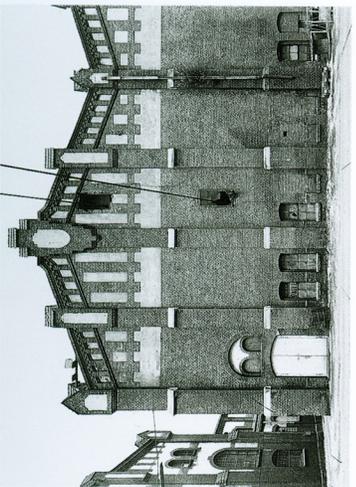
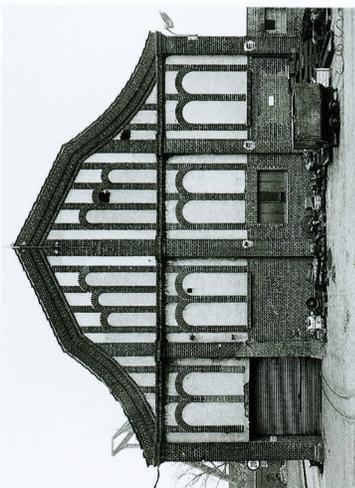
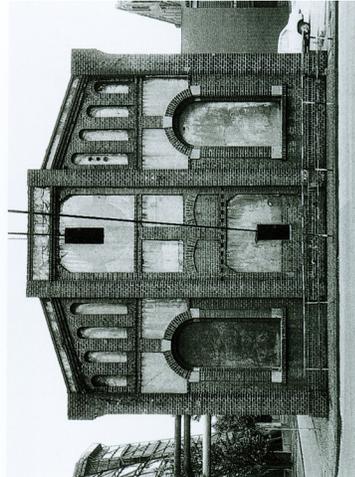
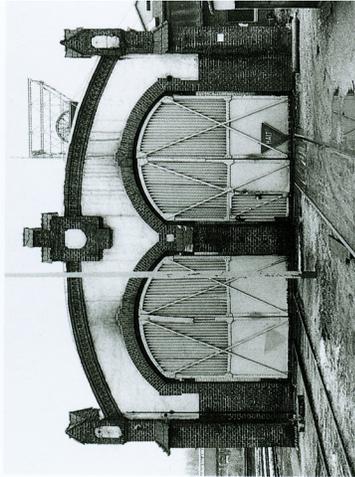
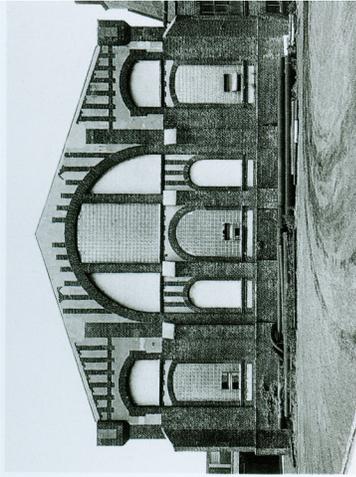
123. BERND E HILLA BECHER
"Fachwerkhäuser", Siegener Industriegebiet, Alemanha, 1959-73
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



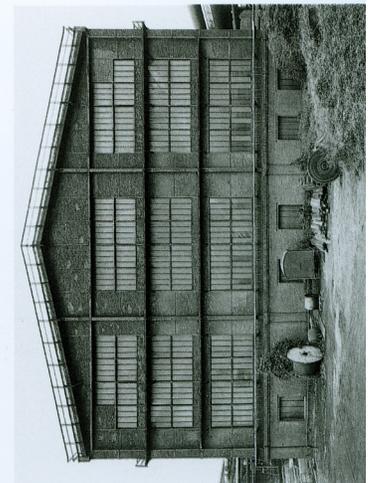
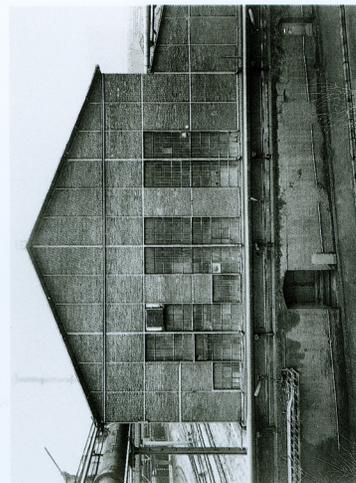
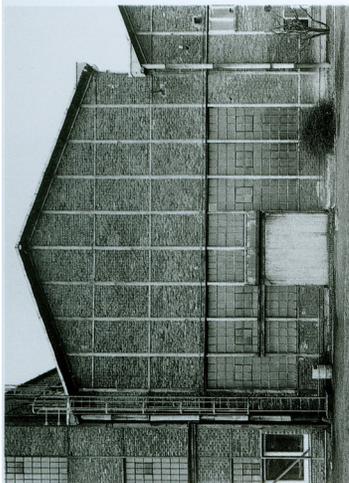
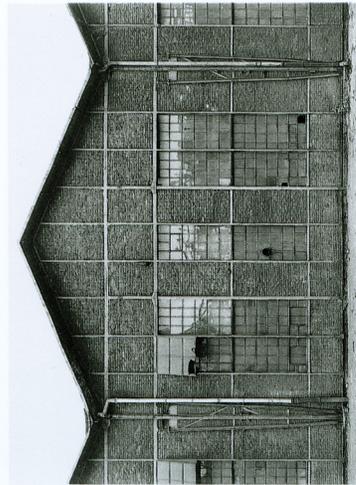
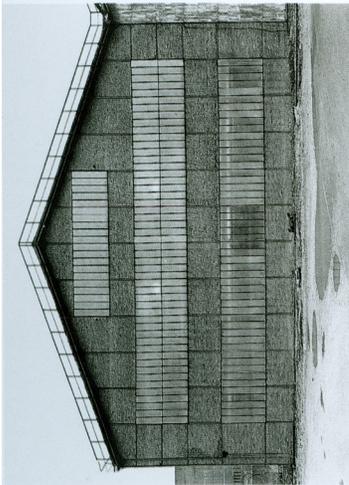
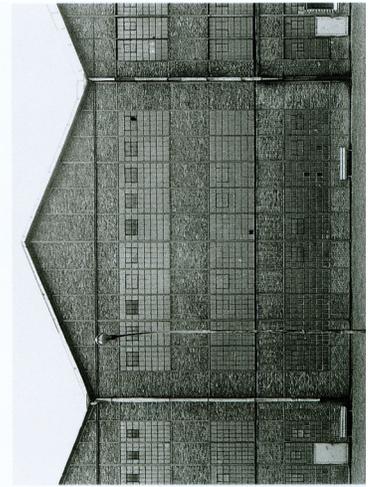
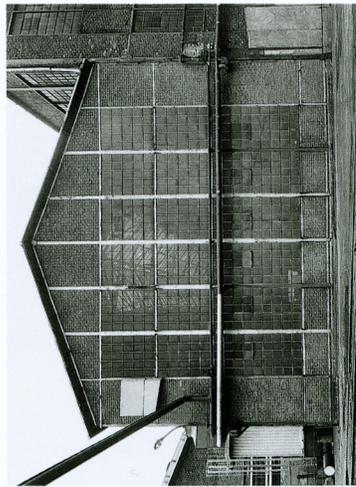
124. BERND E HILLA BECHER
"Fachwerkhäuser", Siegener Industriegebiet, Alemanha, 1959-76
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



125. BERND E HILLA BECHER
"Fachwerkhäuser", Siegener Industriegebiet, Alemanha, 1961-73
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



126. BERND E HILLA BECHER
"Fabrikhallen", Alemanha, 1978-98
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



127. BERND E HILLA BECHER
"Fabrikhallen", Alemanha, 1978-95
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

Silos servem para armazenagem de material à granel como carvão, minério, cereal e forragem. Eles consistem em um ou mais recipientes de madeira, concreto ou aço transportados por um dispositivo que abastece ou esvazia. Dependendo da utilização específica, tem esses objetos, além disso, uma organização para classificar, misturar e preparar (...) (BECHER apud LANGE, 2005, p. 59).¹⁰⁸

Grande parte das fotos dos silos se originou das viagens aos Estados Unidos entre 1970 e 80 e os motivos variaram dos pequenos coletores e armazéns de madeira aos monumentais conjuntos cilíndricos de armazenagem feitos de concreto, do qual busca-se a imagem em perspectiva e que crie um escalonamento. As pranchas, no caso dos silos, geralmente reúnem mais de nove fotos, alinhadas e perfiladas, assim se pode dizer. Em relação às diferenças funcionais os silos de cereais cilíndricos representam os EUA, enquanto na Europa a família se resume basicamente a elevadores de grãos e de carvão (fig. 128 e 129).

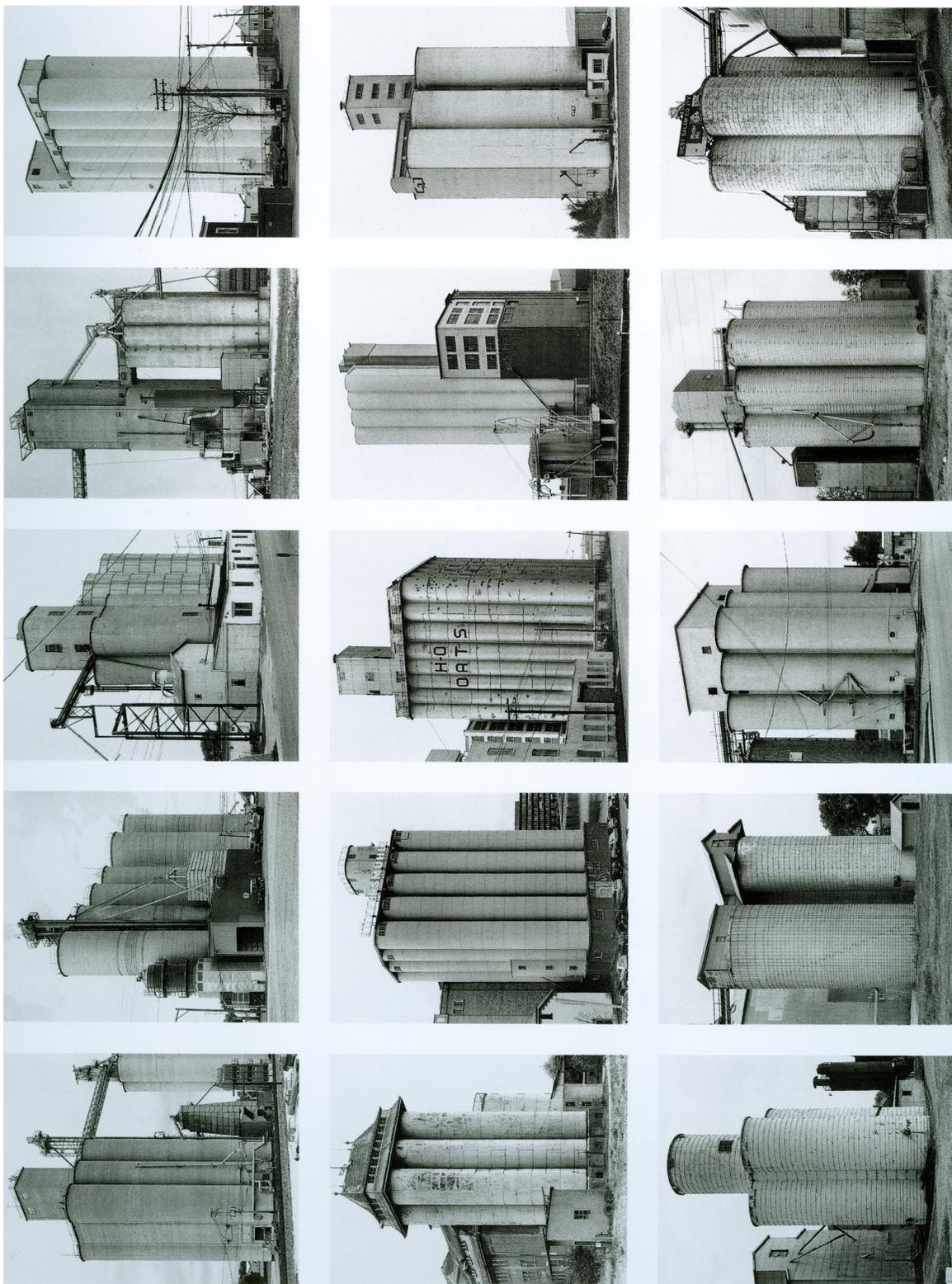
Se os silos são tipicamente norte-americanos, talvez possa-se dizer que os alto-fornos - estruturas peculiares e particulares – sejam o reflexo da Europa industrial. Cercados por tubulações intrincadas, constituídos por estruturas cilíndricas em conjunto, ordenados e organizados pelo posicionamento dos dutos de grande calibre, esses são os mais elaborados motivos e o mais intrigantes já fotografados pelos Becher. É como se nenhum alto-forno fosse igual ao outro. Essas construções eram interpretadas diretamente por seus princípios funcionais, e seus meandros composicionais são concentradores de toda a atenção como labirintos, chegando a ser comparados aos corpos descarnados: “*anatomicamente observa-se a correspondência do alto-forno a um corpo sem pele. Os órgãos internos, as veias, o esqueleto resultam em sua forma*” (BERND e HILLA BECHER apud LANGE, 2005, p. 60).¹⁰⁹ Por sua complexidade, além dos planos abertos, era necessário fazer detalhes das peças. Quando comparados os alto-fornos europeus e norte-americanos, é possível observar que os primeiros são estruturados em “andaimes”, enquanto dos outros parecem “menos” apoiados. Porém, essa impressão também pode ser sentida dependendo do uso específico do forno. Alguns são mais “emaranhados”, outros se aproximam pelo calibre do tubo principal e sua conformação, por exemplo, em “Y” ascendente ou descendente. Por sua vez, as unidades constituídas por conjuntos tubulares, se aproximam dos silos de cereais da América. Nestes casos em específico, a tomada era preferencialmente feita em perspectiva ou utilizando um elemento que oferecesse esse efeito “não-chapado” (fig. 130, 131 e 132).

Se os alto-fornos eram peculiares e se adaptavam à função, os fornos de cal eram tradicionais e históricos. Construções monolíticas, isoladas e de pequeno porte, esses fornos (quase sempre) se assemelham a funis colocados de cabeça para baixo e organizados lado-a-lado ou circularmente o que determinava a quase nula diferença entre posicionar a câmera em perspectiva ou frontalmente. Os fornos de cal, mais exatamente, uma das imagens feitas entre 1963 e 98, estampa a primeira edição de “Esculturas Anônimas”, livro dos Becher lançado em 1970 (fig. 133).

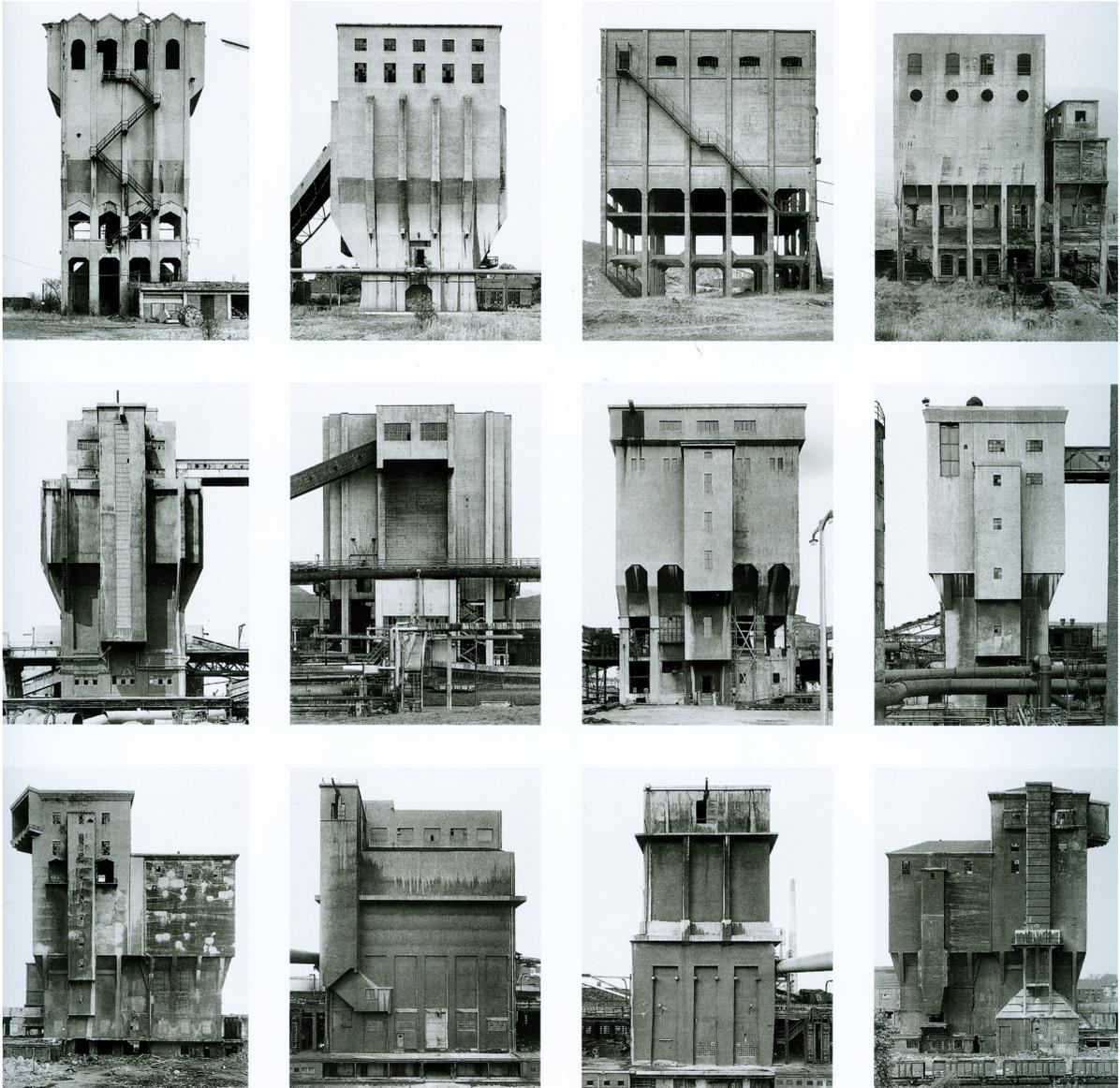
Por sua vez, as torres de resfriamento (fig. 134) que, em verdade, balanceavam a temperatura da água para que pudesse ser distribuída e utilizada nas siderúrgicas, são construções de peso histórico. As primeiras estruturas surgiram no século 19, mas seu desenvolvimento foi curto em relação às formas construtivas e materiais empregados. Homogêneas como os gasômetros e caixas d’água circulares, a maior parte das torres de resfriamento demandava apenas uma tomada. Porém, essa primária simplicidade demandou um desvio padrão na coleção becheriana: a primeira tipologia que Bernd e Hilla montaram sobre o tema, abrangia imagens feitas na Bélgica, Alemanha, Inglaterra e França entre 1963 e 70 e reunia 30 imagens – algo incomum na organização dos fotógrafos – de torres de resfriamentos compostas de materiais diversos e formas plurais (fig. 134).

Se a água passa pela torre de resfriamento, é na caixa d’água (fig. 135 e 136) que ela é armazenada e pressurizada – quando necessário. Cotidianamente mais próximos à maioria das pessoas, esses reservatórios se apresentam em diversos materiais e ordenações construtivas. Algumas são “antiquadas” outras terrivelmente modernas. Madeira concreto armado e aço são alguns de seus possíveis componentes sustentados por bases maciças de alvenaria ou fluidos pilotis. Em muitos casos circular, determinava uma tomada única que abrangia o “lado” mais completo em componentes e informações. Tão comuns e numerosas, as integrantes dessa família eram majoritariamente organizadas por semelhança construtiva e de material que, claramente, transpareciam o estilo construtivo da região e sua evolução histórica e influências.

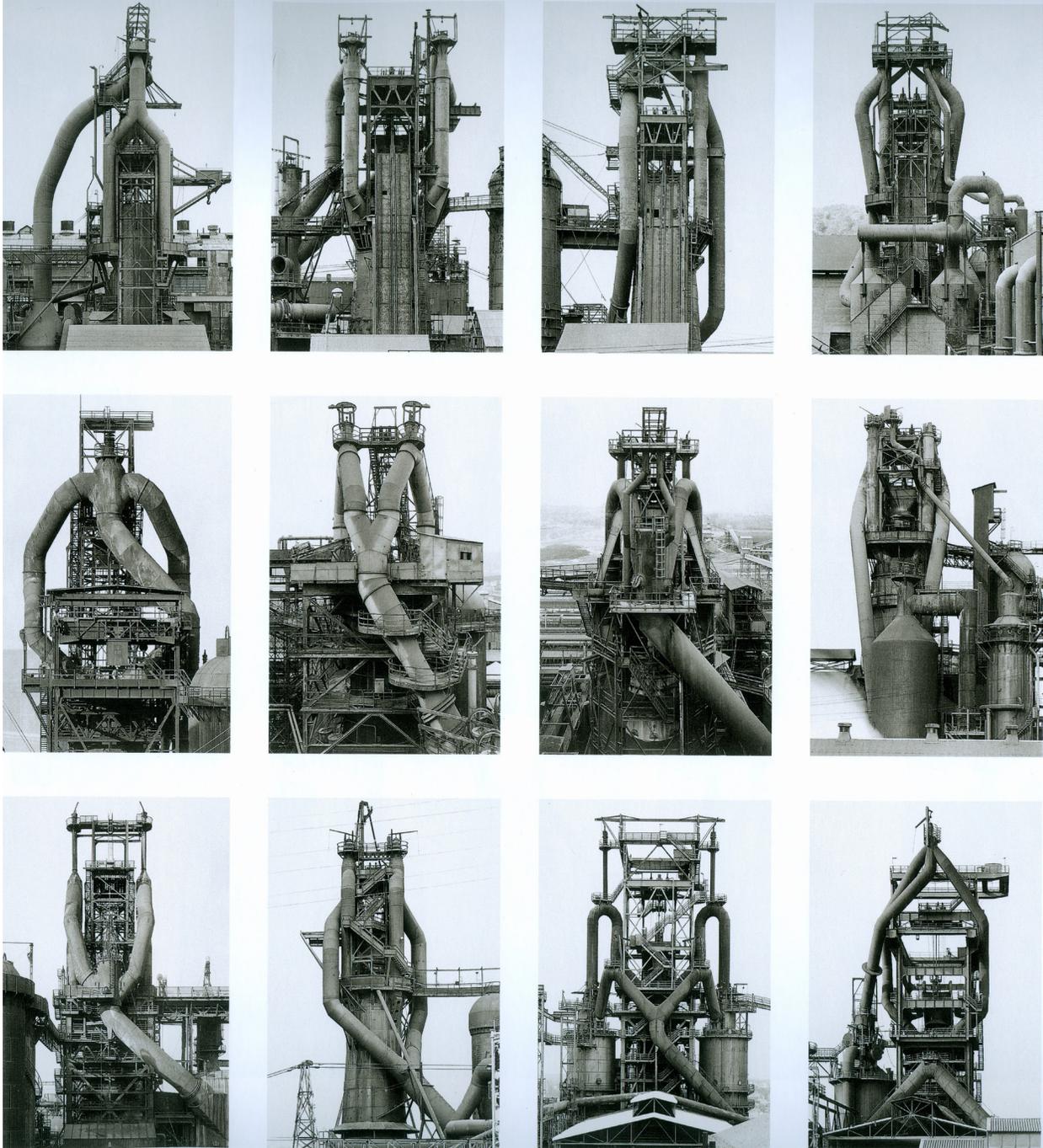
Por fim, os gasômetros cilíndricos ou esféricos (fig. 137) se diferenciavam e agrupavam por detalhes, como por exemplo o material e o desenhos do envoltório dos tanques, bem como seu diâmetro. Assim como no caso das caixas d’água circulares, os gasômetros determinam tomadas únicas e centralizadas. Imagens certeiras e que buscavam abranger de maneira sucinta as características da instalação.



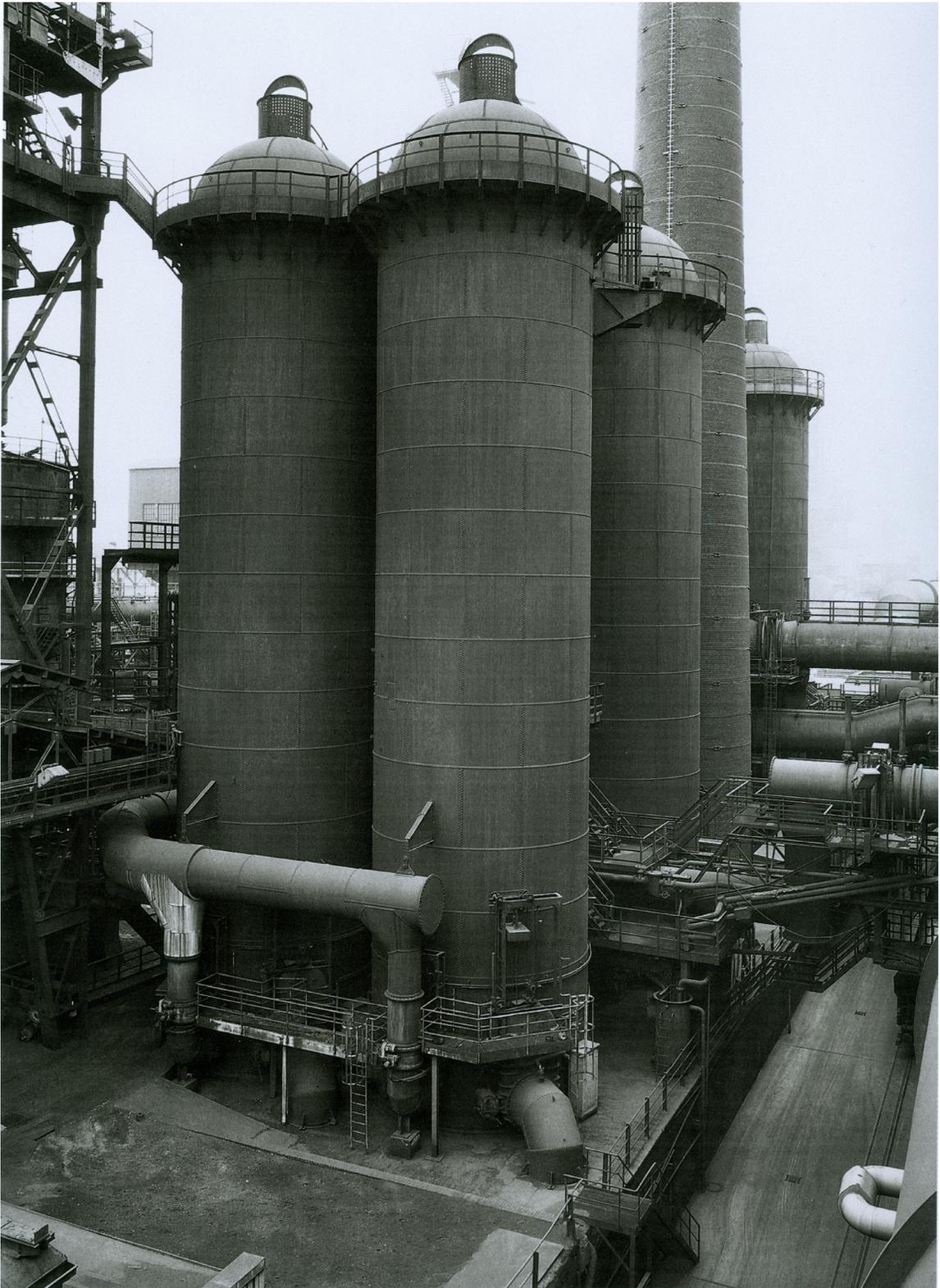
128. BERND E HILLA BECHER
"Getreidesilos", Alemanha e EUA, 1982-2002
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



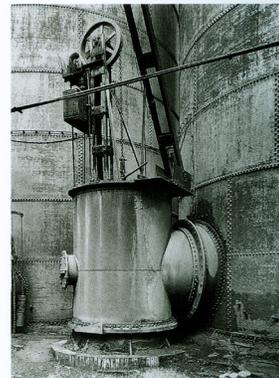
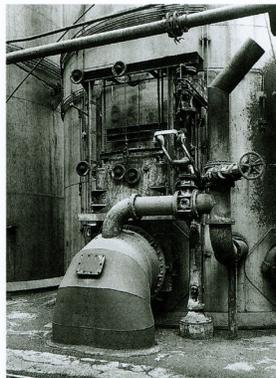
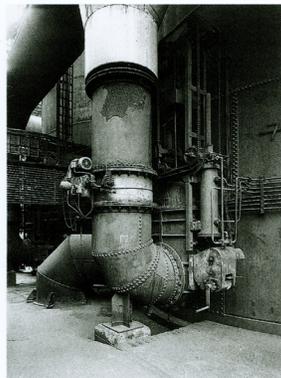
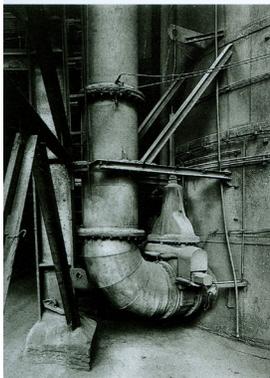
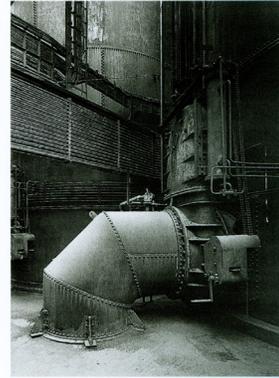
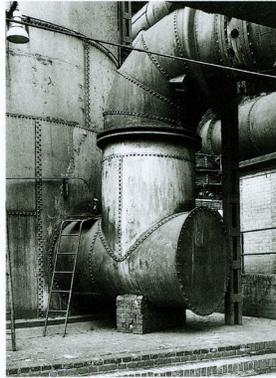
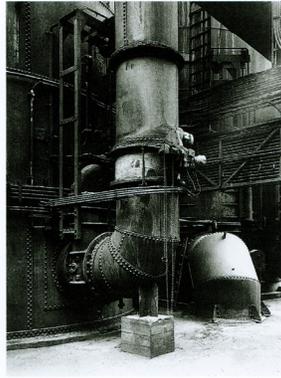
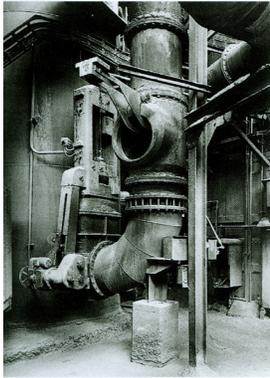
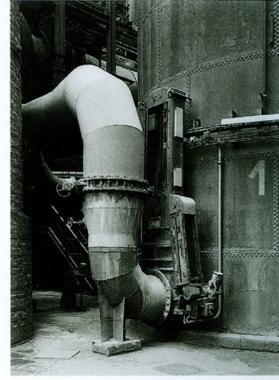
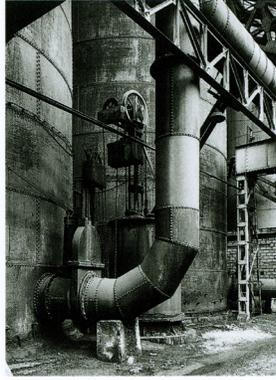
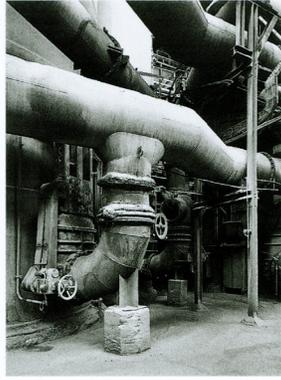
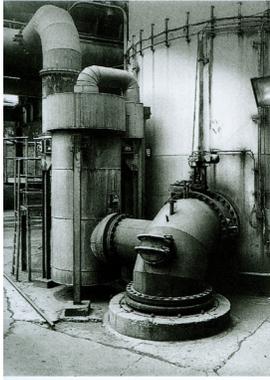
129. BERND E HILLA BECHER
"Kohlebunker", Alemanha e Inglaterra, 1965-1999
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



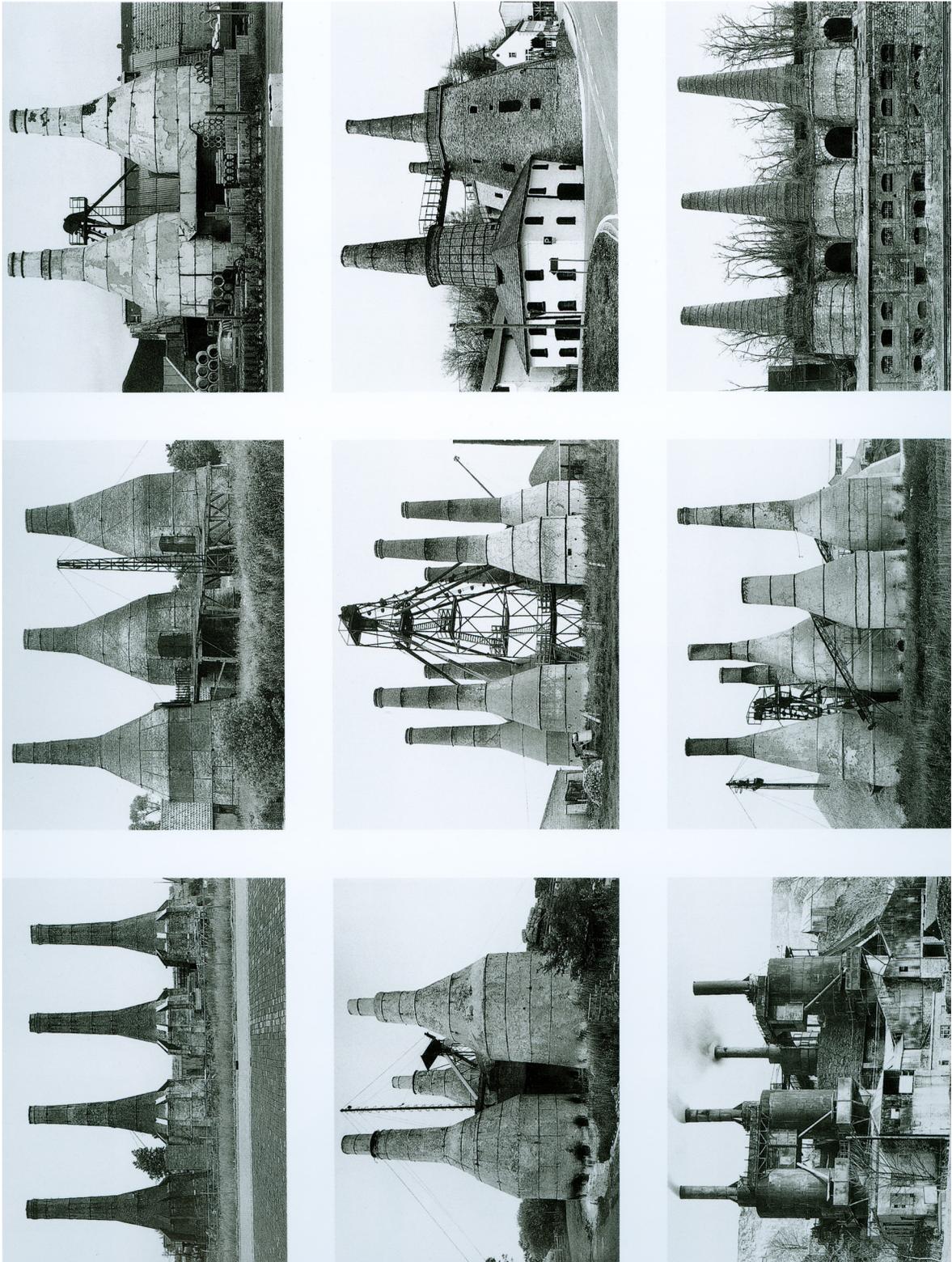
130. BERND E HILLA BECHER
"Hochöfen", Alemanha, Luxemburgo e EUA, 1970-1984
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



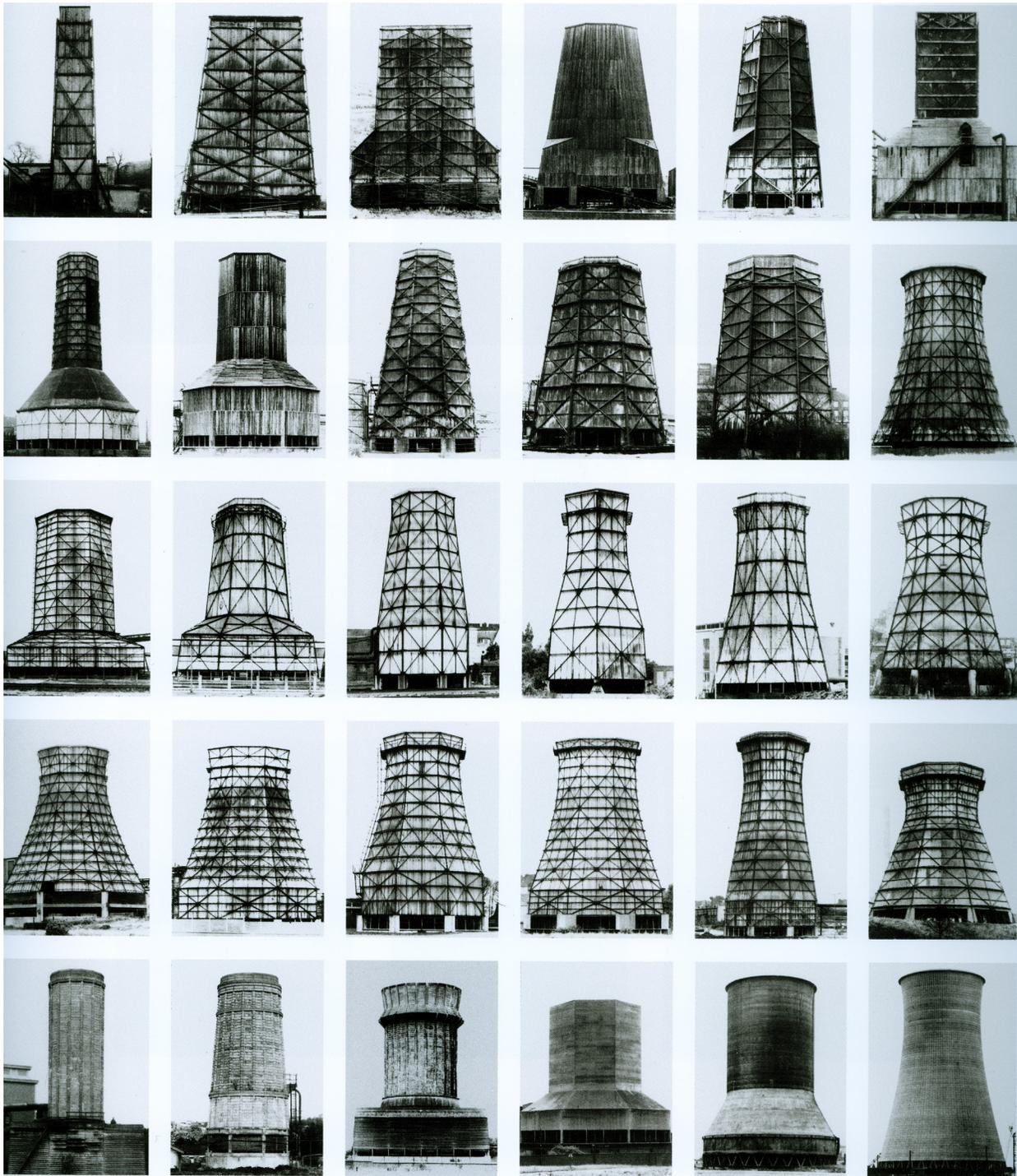
131. BERND E HILLA BECHER
"Winderhitzer - Hüttenwerk", Duisburg-Bruckhausen, Alemanha, 1995
Fotografias
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



132. BERND E HILLA BECHER
"Hochöfendetails", Alemanha, Luxemburgo e Bélgica, 1983-1995
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



133. BERND E HILLA BECHER
"Kalköfen", Alemanha, Inglaterra e Holanda, 1933-1998
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



134. BERND E HILLA BECHER
"Kühltürme", Alemanha, França, Inglaterra e Bélgica, 1963-1970
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



135. BERND E HILLA BECHER

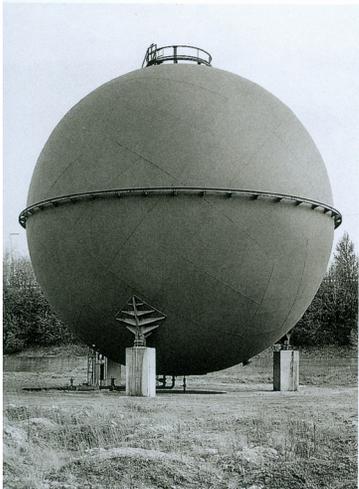
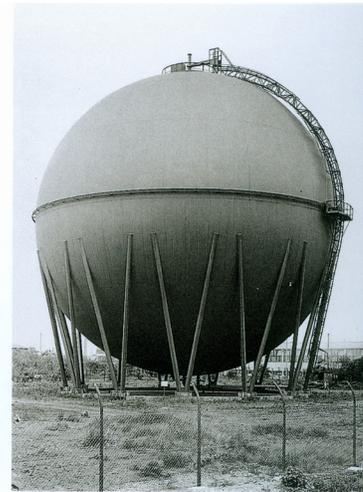
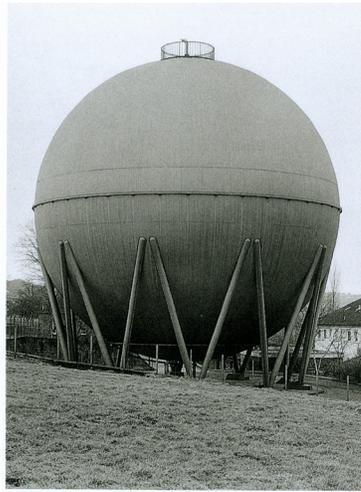
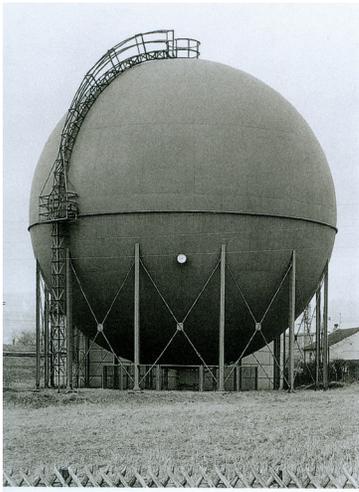
"Wasserturm", Dortmund-Dorstfeld, Alemanha, 1965

Fotografias

Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - Life and Work -



136. BERND E HILLA BECHER
"Wassertürme", Alemanha, 1965-82
Fotografias
Reproduzidas de Typologien



137. BERND E HILLA BECHER
"Gasbehälter", Alemanha, 1963-92
Fotografias
Reproduzidas de Typologien

3. 2. Quebra-cabeça

A recriação de um corpo tangível e escultórico, apesar de bidimensional partia de três fotos (perfil, frente e verso), que evolui para seis imagens e congrega até oito tomadas de cada motivo único. As pranchas tipológicas comparativas, por sua vez, detinham um número variável de quadros sendo 6 – para formas básicas, como a das casas, que podiam conter apenas um motivo -; 9 - considerado o número ideal (fig. 136) - e podendo reunir até 15 ou 24 elementos, como se vê no caso das caixas d'água. As tipologias costumavam conter três variações básicas: vistas semelhantes de objetos semelhantes; vistas semelhantes de objetos diferentes; e vistas diferentes de um mesmo objeto – ou, não raro – a combinação dessas três abordagens.

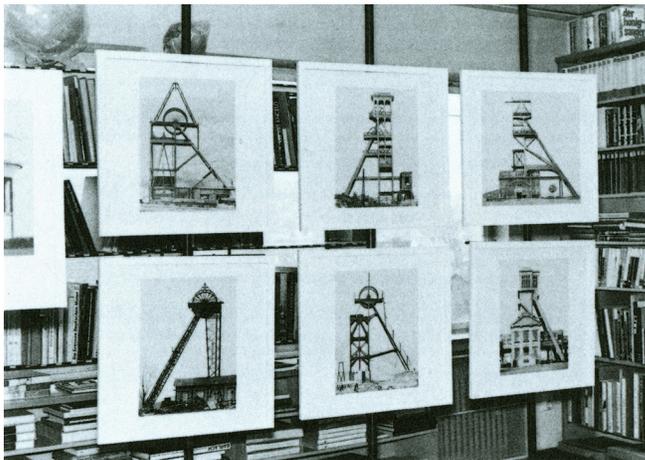
Organizada a tipologia segundo uma lógica visual morfológica no sentido estrito do termo – os Becher se inspiraram em Ernst Haeckel e seu “Formas artísticas da natureza” e outras fontes do século 19 –, sua estruturação não foi construída, porém, da noite para o dia. Os fotógrafos fizeram experimentações que buscavam uma melhor leitura de suas imagens. As organizações longitudinais, por exemplo, foram abandonadas por sugerirem ruas e determinarem uma forma quase exclusiva de ler. O quadrado com 16 imagens, quatro horizontais e quatro verticais facilitava a leitura, mas não era tão bom quanto o que se resumia às nove fotos.

O quadrado mágico, por exemplo, foi uma descoberta importante. Ele se compões de nove casas, e a soma de cada fileira – na vertical, na horizontal e na diagonal – dá o mesmo número. É uma harmonia matemática. É isso que se pode transpor para as imagens, inclusive para as gradações de preto e branco e certas tensões resultantes. [...] Foi assim que estabelecemos como meta para cada tipologia ter no mínimo nove de cada, para então compor esse grupo de nove a outros grupos de nove (HILLA e BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 174).

A sistemática se fixou plenamente à partir dessa resolução: quadros com nove imagens. As molduras de papelão, usadas pelo casal, eram baratas, neutras e refletiam a uniformidade que os fotógrafos desejavam pós-1965, quando as fotos passam realmente a ser reunidas de maneira simétrica, ou seja, mantendo padrões de similitude. Podemos dizer que a sistematização assinala a maturidade das tipologias e, através das exposições solo,¹¹⁰ é possível traçar um foco metodológico sobre a obra becheriana.

A primeira mostra, em 1963 na galeria Ruth Nohl (fig. 138) – Siegen – reunia

fotos regionais das fábricas, minas e casas enxaimel em grupos organizados em termos de compatibilidade. A segunda, na galeria *Pro*, em Bad Godesberg, na então capital Bonn (1965), já se expandia para as famílias, formatando seus primeiros grupos fotográficos concisos: caixas d'água, gasômetros, casas, torres de extração, fábricas, torres de resfriamento, alto-fornos e fornos de cal. Para essa mostra escolheram o nome “*Anonyme Architektur*” (Arquitetura Anônima), do qual, em 1968, derivaria o termo “*Anonyme Skulpturen*” (Esculturas Anônimas) que caracterizaria precisamente a instância artística da obra becheriana no contexto da arte contemporânea.



138.--
Instalação da exposição na
Galeria Ruth Nohl, Siegen, 1968

Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -

Em 1963, na mesma galeria a forma expositiva dos Becher já começaria a tomar forma.

É ainda um mundo todo de superfície, desprovido de consciência humana, que emana das grandes séries de castelos de água, armazéns, alto-fornos, gasômetros, etc. que os artistas alemães Bernd e Hilla Becher fotografam como outros tantos símbolos de uma época industrial que expira. Embora seu primeiro livro, significativamente intitulado *Sculptures anonymes. Une typologie des bâtiments industriels*, apareça em 1970, foi somente uma década mais tarde que sua postura artística foi reconhecida. Eles próprios se colocavam no cruzamento da série, da neutralidade, de uma ‘maneira direta’ de fotografar ‘sem composição’, bem como de abolir qualquer ‘expressão em si’, qualquer sentimento. ‘O princípio de catalogação das ciências naturais é, para nós um princípio artístico’, aponta Hilla Becher. Por sua sistematização, essa obra (que justapõe séries e imagens organizadas por ‘famílias de objetos’) reflete-se nos livros-inventários de Edward Ruscha (*Ereby Building on the Sunset Strip*, 1966), de Hans-Peter Feldmann (*Bilder von Feldmann*, 1968-71) ou de Sol LeWitt (*Photogirls*, 1978). (ROUILLÉ, 2009, p. 367).

Na primeira exibição em museu, em 1967, as 220 imagens que compuseram a seleção para o *Neue Sammlung* (fig. 139) de Munique foram apresentadas sob o título “*Industriebauten 1830-1930*” (Construções Industriais 1830-1930) e organizadas segundo dez áreas temáticas, nas quais, uma foto era impressa em tamanho maior para

representar o tema. Nesta mostra, o curador Wend Fischer não dá importância à divisão temática em si, mas atenta para a abordagem becheriana que minimiza a subjetivação do ponto-de-vista em suas tomadas e disposições: “*nós consideramos exatos esses registros fotográficos dos fatos: aqui... a realidade tem sido reconhecida e fixada com determinação e intensidade de interesse*” (FISCHER apud LANGE, 2007, p. 65).¹¹¹



139.--
Instalação da exposição no
Neue Sammlung, Munique, 1967
Fotografia
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher
- Life and Work -

Em 1968, na primeira exposição solo nos EUA, na *University of Southern California*, são exibidas 22 séries com foco na comparação das estruturas tecnológica e em 1972, no *Zentrum für aktuelle Kunst*, em Aachen, os grupos são apresentados em variações que partem de seis e chegam a 24 fotos. Nesse período o trabalho dos Becher começa, também no museu e na galeria, a ser linkado ao Minimalismo e à Arte Conceitual, em 1969, em Leverkusen, a mostra “*Konzeption*” (Concepção) e em 1970, no MoMA com “*Information*” (Informação) os trabalhos do casal são relacionados com nomes como o de Sol LeWitt. O mesmo ocorre em 1971, na 2ª Bienal de Artes de Nuremberg, quando as imagens becherianas são expostas ao lado de obras de Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Gilbert & Georg, Sol LeWitt e Robert Smithson.¹¹²

Em 1972, o minimalista Carl Andre escreve na revista *Artforum* sobre a discussão inaugurada pela fotografia becheriana no panorama artístico contemporâneo e, no mesmo ano, na primeira exibição solo em Nova York (*Sonnenabend Gallery*), os Becher organizam a mostra em família funcionais e pranchas de nove fotos - a composição ideal -, além de combinações com três grupos de três fotos de equipamentos distintos e de uma terceira organização onde objetos de mesma função eram somente justapostos.

Em 1981, uma retrospectiva em Eindhoven salientava as linhas mestras do trabalho e se tornaria uma das mais significativas mostras sobre a obra dos Becher já realizada. Em 1989-91, com imagens exibidas individualmente, o *Dia Center* de Nova York separaria as fotos em salas temáticas. O início dos anos 1990, aliás, marca o definitivo reconhecimento internacional da obra becheriana. Os artistas vão representar a Alemanha na 64ª Bienal de Veneza e, lá, são homenageados com prêmio de escultura. A honraria se justificava pelos objetos terem sido fotografados em seu contexto histórico-cultural e transformados pela câmera de algo puramente funcional em qualitativamente escultural. Através de suas imagens, os Becher – que tiveram em 1970, também, seu trabalho considerado arqueológico –, impulsionam a discussão sobre a mudança no significado da arquitetura industrial, bem como promovem uma discussão sobre a estética artística no século 20.

Depois de laureados em Veneza, em 1994, os Becher vencem o prêmio “*Kaiserring*” só oferecido até então a pintores ou escultores e, oito anos depois, o “*Erasmus*” oferecido a pessoas ou instituições que contribuíram significativamente para a cultura européia. Em meados dos anos 1990, os trabalhos dos Becher, de August Sander, Karl Bloosfedt e Albert Renger-Patzsch seriam justapostos em uma exposição chamada “*Comparative Collections*” (Coleções Comparativas), em Colônia.

Os Becher, assim como diz o fotógrafo francês Charles Nègre (1820–1880), “[...] após ter feito a parte do arquiteto, pensei[ram] que deveria[m] fazer a parte do escultor reproduzindo em uma escala, a maior possível, os detalhes mais interessantes da escultura” (NÈGRE apud ROUILLÉ, 2009, p. 83); e dessa forma transformaram seus temas em arte. As imagens dos Becher sobre as “arquiteturas” e como “esculturas” se apresentam espacialmente e trazem implícita a natureza da experiência temporal. As arquiteturas aparecem completas e simultâneas, como escultura, porém, trazem arraigada a história do período. São esculturas, enunciados, fotodocumentos, além de manifestações artísticas e da memória.

A fotografia do ordinário é uma necessidade de nosso tempo, exacerbada pela saturação imagética e, em parte, antecipada por artistas como Bernd e Hilla Becher. “*Recusar temas e formas extraordinários, representar ordinariamente o ordinário: esse programa, que não se reduz ao grau zero da escritura nem a um aquém da arte, opõe-se à ingênua sofisticação das fotografias ‘de arte’ tanto quanto ao trivial imaginário das mídias*” (ROUILLÉ, 2009, p. 415).

Observando cada uma das famílias funcionais, a acuidade e a rigidez formal das imagens e a fundamentação das tipologias é possível apontar que as imagens dos Becher criam intrincados jogos geométricos através de complexidades espaciais de estruturas diferentes, compostas por materiais diferentes, porém, de uso comum. Em sua maioria, as imagens não trazem informações contextuais elaboradas, pois os objetos tomam quase todo o quadro, estabelecendo-se na foto com um dimensionamento hercúleo.

Assim, os locais para os Becher, são considerados apenas (n)a primeira etapa da identificação, no qual, os objetos traçam por si só um padrão claro de época e local, mais facilmente identificável quando essas imagens contemporâneas e conterrâneas são justapostas. Bem como, através do estabelecimento de comparações entre motivos com as mesmas obrigações funcionais, é possível estabelecer grandes diferenças de estilo construtivo entre as regiões, países e continentes. As particularidades, porém, nem sempre são gritantes é preciso observar com cuidado.

Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e grupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente (LES-SING apud KRAUSS, 2001, p. 6).

Local tido, tempo – ou melhor – sua passagem capturado(s) em uma ordem fílmica e organizada em tipologias, a fotografia becheriana se faz escultura respondendo bourdianamente à sua época e manifestações artísticas em paralelo, bem como aos seus influenciadores e influenciados.

Notas

⁹⁹ *“Methodologically speaking, when seeking to photographically record individual objects by shooting them from various angles, the Bechers create sets. Depending on the type of structure and the local conditions, Bernd and Hilla produce sets of three, four, six or eight different views of the same object.. When later arranging the sequence of the series, as if the individual shots were linked to form a film, the motif remains tangible as a three-dimensional body, even though it was been transposed into the two-dimensional medium of photography.”*

¹⁰⁰ A imagem foi usada no primeiro capítulo (fig. 17) e é aqui repetida, e não apenas citada, para facilitar a leitura. (Esse recurso foi usado em outra situação, mas se reservou às imagens de pequeno porte, mais dificilmente buscáveis).

¹⁰¹ *“(…) die wiederum auf dem Prinzip der Abwicklung basieren und in einer sternförmigen Anordnung von sechs Photographien gewissermaßen als Kondensat einer photographischen Beschreibung zu betrachten sind.”*

¹⁰² *“Structural patterns and their transformation as well as basic forms derived from shared functional principles and deviations can be proved to exist in the case of such relatively exhaustive comparative series.”*

¹⁰³ *“In the art-historical sense, we can hardly pinpoint clear stylistic buildings by region, but similar geographical and economic conditions lead to similar structures. [...] The economic structure of region, the way the minerals are deposited, and the kind of mineral involved, as well as the working conditions that result from this all culminate in the ‘style’ of the structure.”*

¹⁰⁴ Manfred Lurker (1928-90) estudioso da simbologia, escreveu “Dicionário de Simbologia”.

*** A hermenêutica é a ciência que estabelece os princípios, leis e métodos de interpretação. Em sua abrangência trata da teoria da interpretação de sinais, símbolos de uma cultura e leis.

¹⁰⁵ No caso específico de elementos esféricos ou circulares não havia a necessidade de fotografar o objeto a cada 45°. Porém, isso não impedia que essas fotos - em uma primeira instância feitas isoladamente e apresentadas unitariamente - pudessem ser combinadas em pranchas com outras fotos aproximáveis por uma mesma “atitude funcional” e/ou pela conjunção formal como o visto, respectivamente, nas imagens 01 e 117.

¹⁰⁶ *“fueled primarily by an interest in formal analysis, but the focus on the reason why the forms had arisen led to the need to find out and demonstrate the technological context and differences, order them by functional group, and aspire to a certain degree of completeness.”*

¹⁰⁷ *„zwei Räderpaare, zwei Förderbehälterpaare und zwei eiander gegenüberliegende Antriebsmaschinen und ist in zwei Richtungen abgesteuert. Eine Variante der Doppelförderung ist die Anordnung der zwei Fördermaschinen im rechten Winkel zueinander.”*

¹⁰⁸ *„Silos dienen zur Speicherung von Schüttgütern wie Kohle, Erz, Getreide und Futtermitteln. Sie “bestehen aus einem oder mehreren Behältern aus Holz, Beton oder Stahl und sind mit Vorrichtungen zum Füllen und Entleeren versehen. Je nach dem speziellen Verwendungszweck haben sie außerdem Einrichtungen zum Sortieren, Mischen und Aufbereiten. (...)”*

¹⁰⁹ *„Anatomisch betrachtet entspricht der Hochofen deshalb einem Körper ohne Haut. Die inneren Organe, die Adern, das Skelett, ergeben seine Form.”*

¹¹⁰ Ver mais na cronologia, anexo II.

¹¹¹ “(...) we consider these exact photographic records of facts: here... reality has been recognized and fixed with the determination and intensity of interest.”

¹¹² Marcel Broodthaers (1924-76) poeta, cineasta e artista plástico belga; Hanne Darboven (1941-2009) artista conceitual alemã que trabalho com o serialismo; Gilbert & George - Gilbert Proesch (1943) e George Passmore (1942) - artistas britânicos vinculados à Arte Conceitual, Body Art e performances.

Conclusão

Bernd e Hilla Becher são fotógrafos, agentes da memória, artistas. Não são ingênuos ou simplistamente (e não simplesmente) apaixonados. Foram, durante mais de 40 anos, obstinados por um ideal, uma responsabilidade ou, simplesmente, um trabalho e uma linguagem artística. Influenciaram toda uma geração de novos fotógrafos e souberam aproveitar as oportunidades que a história e a sociedade lhes ofereceram: o tema e o “lugar-histórico” certos.

Sua postura esteve coerentemente relacionada ao novo posicionamento da fotografia junto às vanguardas artísticas dos anos 1960-70, seu intento aproveitou-se da cultura da modernidade que explorava a indústria como tema da arte. Pacientes e convictos, trabalharam em concordância com esses dois fatores fazendo uma sociologia do período histórico que registravam - através das fotos em si - e do momento em que viviam através da linguagem e do suporte adotados.

Por outro lado, teriam os Becher sido reconhecidos como artistas se tivessem se bastado aos vales do Ruhr e do Reno na Alemanha? Possivelmente, não. Todavia, talvez a “expansão” territorial tenha apenas garantido o aumento da força “institucional” da arte que o duo fazia. Em suma, as características primordiais da fotografia becheriana continuariam a existir, pois ela evoluiu organizacionalmente - por assim dizer - com o passar dos anos, mas não estilisticamente.

Os Becher, assim como Evans ou os fotógrafos da Nova Objetividade e mais a frente os artistas pós-modernistas, se voltaram à estética do ordinário, regis-

trando os objetos enquanto tais. Com um olhar voltado ao científico, ajudaram também a consolidar o fazer fotográfico no âmbito acadêmico e - seja pelo caminho da universidade ou da prática - viveram como seus contemporâneos a fotografia como possibilidade artística, questionadora da função estética da arte. Reagindo ao subjetivismo, se aproximando do Minimalismo e seu serialismo, criaram um contraponto à ditadura do “instante decisivo” e deixaram como legado aos seus alunos, a convicção de que os objetos deveriam - quaisquer que fossem - ser registrados em termos de conteúdo e estética, porém, isentos de significados impostos. Encararam a fotografia, dessa forma, como algo totalmente equivalente em mérito à pintura e, paulatinamente, acabaram por refletir em sua acuidade fotográfica - as fotos em pranchas e perscrutadoras dos 360° do motivo - o tempo percorrido da escultura. Em 2D, refletiram as minúcias volumétricas dos objetos industriais, construções de engenheiro para as quais ninguém olhava.

Das fotos becherianas: que isolam o assunto, que são tomadas com clareza e nitidez, que enfatizam com cuidado o material; os significados emanam dos objetos enquanto tais, porque - acreditam -, não há melhor material para a arte que a realidade. As fotos becherianas são imanentes e trabalham com a efemeridade, se opondo à transcendência e ao “eterno” das Belas Artes. Descolando e reformulando a indústria, os Becher apontaram o potencial plástico das construções funcionais, transfigurando-os do lugar-comum a significantes de amplo espectro histórico, do-tando-as de seu sentido único e próprio, sem ideologias, autonomamente.

Para Bernd e Hilla, a documentação era intrínseca ao processo e, a partir dela, a fotografia que faziam tornou-se “consciente” da forma. Nas pranchas, sistematizantes e imprescindíveis, a estetização do banal ganhou enlevo, assim como a condição de escultura e, assim, as fotos reuniram filmicamente os termos que as definem: esculturas, enunciados, fotodocumentos, memória e arte.

Anexo [I]

Primeiros projetos de documentação e a fotografia de arquitetura e industrial

A fotografia ajudou a propagar o interesse pela documentação dos processos e estruturas industriais a partir de meados do século 19. As imagens fotográficas, “recém-nascidas”, eram usadas como ilustrações nos papéis timbrados e publicidades das fábricas, em um primeiro momento.

Depois, mesmo que modestamente, as fotos começam a ocupar as revistas e enciclopédias ilustradas em lugar de gravuras e outros métodos. Porém, apesar do processo fotográfico garantir a reprodução fiel dos motivos industriais, as fotografias feitas nos anos 1800 ainda estavam sob a influência direta dos cânones da pintura.

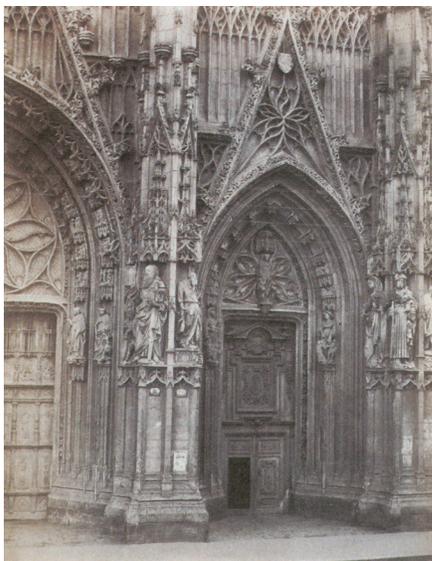
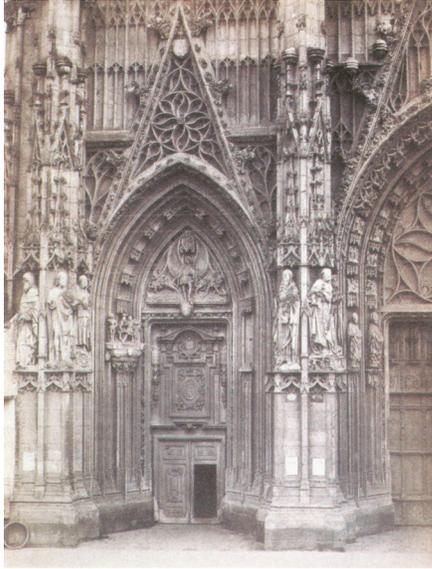
Os movimentos que buscaram a documentação histórica não foram uma exclusividade alemã. Na França, a *Commission des Monuments Historiques*, em 1837, iniciou um extenso projeto que buscava preparar um dossiê sobre as condições dos edifícios e que, entre outras coisas, visava uma posterior conservação e restauro de monumentos. A *Commission* originou, em 1851, a *Mission Héliographique*, pioneira no registro e catalogação fotográfica de construções sagradas e profanas por toda a França.

Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq^(fig. 140), e Auguste Mestral eram os fotógrafos que compunham a *Mission*. Cada um tomou uma rota a ser percorrida em alguns meses de 1851, nas quais, estavam algumas construções e monumentos a serem fotografados. O resultado – decepcionante, na época, - foi um compendio de 258 imagens, hoje parte do acervo do *Musée d’Orsay*, Paris.



140. HENRI LE SECQ
"Cathédrale Notre-Dame", 1852
Fotografia (35,1x25,5 cm)
Mission Héliographique
Imagem reproduzida do site: www.nationalgalleries.org

Também em Paris, os irmãos Louis-Auguste (1814-1876) e Auguste-Rosalie Bisson (1826-1900) traçavam um ambicioso projeto que previa a documentação de objetos arquitetônicos e esculturais da Antiguidade à Renascença através da Europa (fig. 141, 142 e 143), com viagens extensas à Itália, Espanha e Alemanha entre os anos de 1853 e 1862. Os irmãos, foram considerados intérpretes da arquitetura do século 19, além de



141, 142 e 143. LOUIS-AUGUSTE
e AUGUSTE-ROSALIE BISSON
“Portals, West Facade, Church of Saint-Vulfran, Abbeville”, 1859
Fotografias
Centre Canadien d’Archetecture, Montreal
Reproduzidas de Bernd and Hila Becher - Life andWork -

se destacar na captação de outros motivos fotográficos.

Por sua vez, Charles Marville^(fig. 144) (1816-1879) tornou-se o primeiro fotógrafo oficial da cidade de Paris (1862), documentando a arquitetura do centro da capital a partir da década de 1850: suas ruas, parques, construções. Marville constituiu um grande arquivo “*l’Album du Vieux-Paris*”, do qual pôde extrair dados e firmar comparações conseguindo assim avaliações sistemáticas sobre as mudanças sofridas pela cidade ao longo dos anos.



144. CHARLES MARVILLE
“Rue de Constantine, Paris”, 1865
Fotografia - Reproduzida de en.wikipedia.org

Na Escócia, Thomas Annan^(fig. 145) (1829-1887) seguiu os mesmos passos de Marville, tornando-se responsável, nos idos de 1860, pelo registro fotográfico do centro de Glasgow, iniciado com a retratação das áreas pobres de cortiços que seriam demolidos ou reestruturados. Sendo que algumas de suas imagens, com bondes e edifícios ganharam reconhecimento mundial.



145. THOMAS ANNAN
“Close, No. 18, Saltmarket, Old Glasgow”,
1868-71

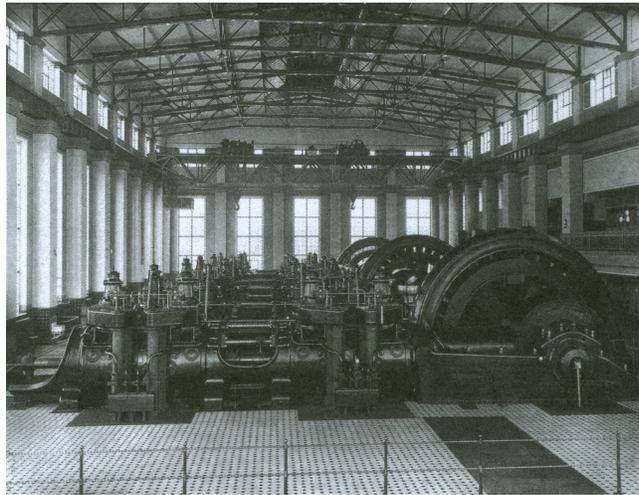
Fotografia (28,4x22.6 cm)
Reproduzida de bintphotobooks.blogspot.com

Engana-se, porém, quem acreditar que a vida de tais homens era fácil na primavera da fotografia. Os equipamentos e materiais eram desengonçados e dispendiosos e o custo e o tempo de produção, altos, mas ainda assim mais convidativos que os das outras artes figurativas.

Em paralelo, a rápida mudança no modo de vida e na economia e o desenvolvimento industrial aumentava a demanda documental e reservava um vasto meio gráfico para a fotografia, popularizando-a. Assim as fotos proporcionavam a documentação interpretativa de exemplares dos conceitos materiais das construções, determinados pelas formas técnicas da engenharia.

A fotografia tornar-se-ia então adequada à crescente necessidade de documentação desses motivos construtivos, tendo suas características refinadas. Por exemplo, as câmeras planas que usavam gelatinas e chapas de vidro foram substituídas, no final do século 19, por novos e flexíveis filmes de rolo mais ágeis e fáceis de transportar. Essas inovações ajudaram a alcançar, portanto, um maior grau de objetividade no registro.

Depois do fim da 1ª Guerra Mundial, houve uma sensível mudança na importância e no significado dados à fotografia de documentação da indústria (fig. 146). Houve não só mais inovações na técnica fotográfica, como no modo de produção das indústrias e na demanda de interesse das publicações para tais fotos. Esses fatores geraram uma espécie de norma de qualidade para as fotografias determinada, em parte, pelo editor Urs Stahel e que perduraram como influenciadores das imagens do Becher.



146 --
“Drei Zwillingen-Tandem-Gasmachinen”, 1914
Fotografia
Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv zu Köln
Reproduzida de Bernd and Hilla Becher - *Life and Work* -

Assim como tudo o que fotografou, a fotografia industrial impôs a ele, talvez como em nenhum outro campo dessa arte, certas regras rigorosas a obedecer: A película devia ser fina, a imagem como um todo precisava ter tons equilibrados, a nitidez deveria ser possível em todo o plano e os objetos deveriam ser reproduzidos sem possíveis distorções! Esses quatro elementos tornaram-se o credo internacional dos fotógrafos da indústria (LANGE, 2005, p. 24).¹¹³

Stahels, em suas imagens e suas premissas, apresentava requisitos fotográficos próximos aos observáveis nas fotos de Bernd e Hilla Becher anos depois. Ambos espelhavam no objeto uma necessidade de revelar certa identidade fotográfica que se ativesse obrigatoriamente à representação industrial. Afirmção que pode ser endossada pela forma de registrar que privilegiava, entre outros aspectos, o fundo neutro e o recorte objetivo.

Nota

¹¹³ „Was immer er auch photographierte, der Industriephotograph hatte sich, wie vielleicht in keinem anderen Feld der Photographie, strikte an ganz bestimmte Richtlinien zu halten: feinkörnig sollte es sein, ausgeglichene Tonwerte im ganzen Bild aufweisen, Schärfe möglichst auf der ganzen Bildebene, alle Objekte möglichst unverzerrt wiedergeben! Diese vier Elemente wurden zum internationalen Credo des Industrie-photographen.“

Anexo [II]

Bernd e Hilla Becher – Biografia/ Exposições (cronologia resumida)

Hilla Becher

1934 – Nasce em Potsdam Hilla Wobeser;

1951-54 – Formação em fotografia; Início do trabalho autônomo em Hamburg e Düsseldorf;

1958-61 – Estudo acadêmico e abertura de turmas de fotografia na Academia Estatal de Artes de Düsseldorf;

1972 – Ensina como professora convidada na Escola Superior de Artes de Hamburgo;

Bernd Becher

1931 – Nasce em Siegen;

1947-50 – Ensina como pintor de ornamentação (Dekorationsmaler)// Pintor de decoração/restauro;

1953-56 – Formação acadêmica na Academia de Artes de Stuttgart;

1957-61 – Formação acadêmica em Tipologia na Academia Estatal de Artes de Düsseldorf;

1959 – Início do trabalho conjunto de Bernd e Hilla Becher;

1961 – Casam-se Bernd e Hilla// Ambos artistas trabalham e vivem em Düsseldorf;

1976 – Torna-se catedrático da Academia Estatal de Belas Artes de Düsseldorf;

2007 – Morre em Rostock.

Exposições Individuais

1963 – Galeria Ruth Nohl, Siegen;

1965 – Anonyme Architektur, Galerie Pro, Bad Godsberg;

1967 – Industriebauten 1830-1930, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für ange-

wandte Kunst (de arte aplicada) – Munique;

1968 – Bouwen voor de Industrie, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven;
 Industrial Buildings 1830-1930, Fisher Gallery, Universidade do Sul da Califórnia, Los Angeles;

1969 – Anonyme Skulpturen, Formvergleiche industrieller Bauten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf;

1970 – Form genom function, Moderna Museet, Estocolmo;
 Vergleiche technischer Konstruktionen, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf;

1972 – Sonnabend Gallery, Nova York;
 Bernd and Hilla Becher. Morphologies and Anonymous Sculptures, International Museum of Photography and Film at George Eastman House, Rochester, Nova York;

1974 – Sonnabend Gallery, Nova York;
 La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Califórnia;

1975 – Fotografien 1957 bis 1975, Rheinisches Landesmuseum; Bonn

1975/76 – Projects: Bernhard and Hilla Becher, Museum of Modern Art, Nova York;

1976 – Gutehoffnungshütte, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf;

1977 – Fines Arts Center; Universidade de Rhode Island, Kingston, Rhode Island;
 Preparations Plants, Sonnabend Gallery, Nova York;

1978 – Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin;

1979 – Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes, Kunstraum, Munique;

1980 – Zeche Hannibal, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf;

1981 – Bernd und Hilla Becher: Arbeiten 1957 – 1981, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven;

1983 – Winding Tower, Freedman Gallery, Reading, Pensilvânia;

1985 – Fördertürme, Museum Folkwang, Essen;
 American Industrial Buildings, Sonnabend Gallery, Nova York;

1986 – Bernd und Hilla Becher: Bergwerke, Architekturmuseum, Basel;

1988 – Sonnabend Gallery, Nova York;
 Wassertürme, Kunstverein, Munique;

1989/91 – Dia Art Foundation, Nova York;

1990 – Sonnabend Gallery, Nova York;
 Typologien, Kölner Kunstverein, Colônia;

1993 – Fraenkel Gallery, São Francisco;
 Distanz uns Nähe, Neue Nationalgalerie, Berlin;

1994 – Typologies. Bernd and Hilla Becher, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto;
 Kaiserringträger der Stadt Goslar 1994, Mönchehaus-Museum für Modern Kunst,

Goslar;

Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition, Acervo de arte da Universidade Ruhr, Bochum;

1994/5 – Hilla und Bernd Becher – Typologien, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster;

1995 – Bernd und Hilla Becher. Works 1963-1995, IVAM Centre Julio González, Valencia;

1995/96 – Industrial Facades, Irish Museum of Modern Art, Dublin;

1998 – Kalkwerke, Lhoist Group, Limelette, Belgica;

1999 – Bernd und Hilla Becher. Bergwerke, Objekt und Beschreibung, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur; Colônia;

2001 – Bernd und Hilla Becher: Häuser, Centre de la Photographie, Genf;

2002 – Industriële Structuren/ Industrial Structures, Stedelijk Museum, Amsterdam;

2003 – Industrial landscapes: Bernd and Hilla Becher, Fraenkel Gallery, São Francisco;

Typologien industrieller Bauten, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen im Ständehaus, Düsseldorf.

Exposições
- Exposições individuais

1963

Galerie Ruth Nohl, Siegen

1965

“Anonyme Architektur”, Galerie Pro, Bad Godsberg – Bonn

1966

Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf

1967

“Industriebauten 1830-1930”, Die Neue Sammlung – Staatliches Museum für angewandte Kunst, München (itinerante: Technische Hochschule, Karlsruhe; Deutsches Bergbau-Museum, Bochum; Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart; Copenhagen Kunstakademie)

1968

“Bouwen voor de Industrie”, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

“Industrial Buildings 1830-1930”, Ficher Gallery, University of Southern California, Los Angeles (itinerante: “Industrial Archeology: Industriebauten 1830 – 1930), Goethe Center, San Francisco)

Galerie Ruth Nohl, Siegen

“Industriebauten des 19. und 20. Jahrhunderts”, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

1969

“Anonyme Skulpturen: Formvergleiche industrieller Bauten”, Städtisches Kunsthalle Düsseldorf

1970

“Anonyme Skulpturen”, Städtisches Museum, Ulm

“Form genom funktion”, Moderna Museet, Stockholm

“Vergleich technischer Konstruktionen”, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

1971

Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

“Vergleiche technischer Konstruktionen”, Gegenverkehr e. V. Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen

“Anonyme Erchtetur”, Staatliches Hochschule für bildende Künste, Hamburg

1972

Sonnabend Gallery, New York

Bennington College, Bennington, Vermont

“Bernd and Hilla Becher: Morphologies and Anonymous Sculptures”, International Museum of Photography and Film at George Eastman House, Rochester, New York

Nigen Greenwood Gallery, London

1973

Galerie Sonnabend, Paris

Galleria Forma, Genoa

Galerie D, Brussels

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Galleria Lucio Armelio, Naples

1974

Sonnabend Gallery, New York

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California (itinerante: Contemporary Arts Center, Cincinnati)

Zeche Zollern 2, Dortmund-Bövinghausen

National gallery of Canada, Ottawa

Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

Galleria Alessandra Castelli, Milan

1974/75

Arts Council of Great Britain, London

1975

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Galerie Sonnabend, Paris

“Fotografie 1957 bis 1975”, Rheinisches Landesmuseum”, Bonn

Daniel Weinberg Gallery, San Francisco

1975/76

“projects: Bernhard and Hilla Becher”, Museum of Modern Art, New York

1976

“Fotografie 1957 bis 1975”, Kunsthalle, Tübingen

Galerie Preisig, Basel

“Gutehoffnungshütte”, galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

1977

Fine Arts Center, University of Rhode Island, Kingston, Rhode Island

“Preparation Plants”, Sonnabend Gallery, New York

Galeria Massimo Valsecchi, Milan

Galerie Tanit, München

1978

“Gutehoffnungshütte”, InK, Halle für internationale neue Kunst, Zurich

Milwaukee Art Center, Milwaukee

Sonnabend Gallery, New York

1979

Galerie Sonnabend, Paris

“Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes”, Kunstraum, München (itinerante: Kunst-und-Museumverein, Wuppertal; in the Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Kunstverein Siegen in the Villa Waldrich, Siegen)

“Fördertürme”, Gaerie & Edition Jürgen Schweinebraden, Prenzlauer Berg, Berlin

Kunstabibliothek Tranegarden, Copenhagen

Galeria Massimo Valsecchi, Milan

1980

“Ingenieur-Architektur: Fotografien und Druckgrafik”, Fachhochschule, hamburg, and Hochschule für bildende Künste, Hamburg

“Zeche Hannibal”, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

1980/81

Galerie Vega, Plaineveaux, Liège

1981

Sonnabend Gallery, New York

“Bernd und Hilla Becher: Arbeiten 1951-1981”, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

“Fotografien aus Westfalen und dem Ruhrgebiet”, St. Mary's School, Warendorf

1982

Carol Taylor Gallery, Dallas, Texas

1983

“Typologies”, Sonnabend Gallery, New York

“Winding Towers”, Freedman Gallery, Reading, Pennsylvania

1985

“Fördertürme”, Museum Folkwang Essen (itinerante: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, Castelo di Rivoli, Turin; Musée d’Art moderne, Liège)

“Chateaux d’eau – Hauts Fourneaux”, Galerie Vega, Plaineveaux, Liège

“American Industrial Buildings”, Sonnabend Gallery, New York

1986

“Hilla and Bernd Becher: American Industrial Structures”, Carnegie Mellon University Gallery, Pittsburg

Kamkura Gallery, Tokyo

“Bernd und Hilla Becher: Bergwerke”, Architekturmuseum, Basel

1987

“Industriebauten – Fotografien 1957-1987”, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn

1988

“Häuser”, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Sonnabend Gallery, New York

“Wassertürme”, Kunstverein, München (itinerante: Magasin, Centre National d’Art Contemporain, Grenoble; Palais des Beaux-Arts, Brussels)

1989

Galerie Vega, Plaineveaux, Liège

Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

“American Buildings and Others”, Galere Urbi et Orbi, Paris

1989/91

Dia Art Foundation, New York

1990

Sonnabend Gallery, New York

Galerie Achenbach, Frankfurt/Main

“Typologien”, Kölnischer Kunstverein, Köln (itinerante: “Bernd and Hilla Becher: Typologies”, Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge Massachusetts; Cleveland Center of the Contemporary Art, Cleveland, Ohio)

Galerie Vega, Plaineveaux, Liège

Gallery 360, Tokyo

“Hochöfen”, Hoesch Museum, Dortmund

1991

“Kies, Sand, Basalt”, Galerie Max Hetzler, Köln

Primo Piano, Associazione culturale, Rome

Galerie Ascan Crone, Hamburg

Fraenkel Gallery, San Francisco

Gallery 360, Tokyo

Galerie Pierre Huber, Geneva

1992

Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

Kamakura Gallery, Tokyo

1993

Sonnabend Gallery, New York

Fraenkel Gallery, San Francisco

1994

Forum, Tarragona

“Typologies: Bernd and Hilla Becher”, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto

“Kaiserringträger der Stadt Goslar 1994”, Mönchehaus-Museum für Modern Kunst, Goslar

“Industriephotographie: Im Spiegel der Tradition”, Kunstsammlung der Ruhr-Universität, Bochum

Olga Korper Gallery, Toronto

Centre d'Art Contemporain, Fribourg

1994/95

“Hilla und Bernd Becher – Typologien”, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

1995

“Industrial Facades”, Sonnabend Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher: Works 1963-1995”, IVAM Centre Julio González, Valencia

TransArt Exhibitions, Köln

Grimaldis Gallery, Baltimore

1995/96

“Industrial Facades”, Irish Museum of Modern Art, Dublin

1996

“The House Transformed”, Barbara Mathes Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher: Fabrikhallen”, Hoesch Museum, Dortmund

“Bernd & Hilla Becher: A Survey”, Fraenkel Gallery in collaboration with the Daniel Weinberg Gallery, San Francisco

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

1998

“Kalkwerke”, Lhoist Group, Limelette, Belgium

“Kalköfen”, Schirmer/Mosel-Showroom, München

1999

Sonnabend Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher: Bergwerke, Objekt und Beschreibung”, Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur, Köln (itinerante: Huis Marseille, Amsterdam)

2000

“Fachwerkhäuser”, Schirmer/Mosel-Showroom, München

2001

“Bernd & Hilla Becher photographs from the 1960s and 70s”, Zwirner and Wirth Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher: Häuser”, Centre de la photographie, Geneva

2002

Sonnabend Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher, facades, photographed after 1970”, Huis Marseille, Amsterdam

“De bloeiperiode van het Nederlandse bedrijfsfotoboek”, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

“Industriële Structuren/Industrial Structures”, Stedelijk Museum, Amsterdam

2002/03

“Fotografische Positionen – Bernd und Hilla Becher”, Neue Sammlung, München

“Industriellandschaften”, Schirmer/Mosel-Showroom, München

2003

“Industrial Landscapes: Bernd & Hilla Becher”, Fraenkel Gallery, San Francisco

“Bernd und Hilla Becher – Zeche Zollern 2”, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

2003/04

“Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten”, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in the Ständehaus, Düsseldorf (itinerante: Haus der Kunst, München; Centre Pompidou, Paris; Hamburger Bahnhof, Berlin)

2004/05

Hasselblad Center/Göteborg (itinerante: National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo)

- Exposições coletivas

1969

“Konzeption – conception”, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich

“Prospect’69”, Städtische Kunsthalle Düsseldorf

1970

“Information”, Museum of Modern Art, New York

“Strategy: Get Arts”, Edinburgh International Festival, Edinburgh

1971

“Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht”, 2nd Biennale, Kunsthalle Nuremberg

“Düsseldorf – Stadt der Künstler”, Neue Messe, Düsseldorf-Stockum

“Prospect’71”, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

1972

“420 West Broadway at Spoleto Festival: 33 Artists shown by Leo Castelli”, San Nicoló, Spoleto

“documenta 5”, Kassel

“Szene Rhein-Ruhr’72”, Museum Folkwang, Essen

“Amsterdam – Paris – Düsseldorf”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

“13 Artists Chosen for Documents”, Sonnabend Gallery, New York

1973

“between 7: Yes Sir, that’s my baby”, Gallery attached to the Goethe-Institut, London

Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen

“Festival d’Automne à Paris”, Paris

“Contemporanea”, Parcheggio di Villa Borghese, Rome

Galerie D, Brussels

Yale University School of Art, New Haven, Connecticut

1974

“Fotografie als Kunst”, Galerie Wilde, Köln

“Demonstrative Fotografie”, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg

“Idea and Image in Recent Art”, Art Institut of Chicago

“1 & 1”, The Students Cultural Center Gallery, Belgrade

“Image and Idea in Recent Art”, photokina, Köln

Galerie La Bertesca, Düsseldorf

“Aspekte der Düsseldorfer Kunstszene”, Neue Galerie der Stadt Linz (itinerante: Secession, Vienna)

1975

“New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape”, International Museum of Photography and Film at George Eastman House, Rochester, New York

“(photo) (phoro)2... (photo)n: Sequenced Photographs”, University of Maryland Art Gallery, Baltimore

“Ögon-Blickar/New Media 1”, Malmö Konsthall

“Modern Typologies”, George Eastman House, Rochester, New York

“Painting, Drawing and Sculpture of the 60’s and the 70’s from the Dorothy and Herbert Vogel Collection”, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia

“Locate/Order/Measure”, University of Colorado, Boulder

1975/76

Suzanne Hilberry Gallery, Birmingham, Michigan

1976

“Recent Works”, Johnson Gallery, Middlebury College Museum of Art, Middlebury, Vermont

“Photography for Collectors”, Museum of Modern Art, New York

“Identité/Identifications”, Centre d’arts plastiques contemporains, Bourdeaux

“The Artist and the Photograph”, Israel Museum, Jerusalem

“New York – Downtown Manhattan: SoHo”, Akademie der Künste, Berlin Festival

1977

“Illusion and Reality”, Australian National Gallery, Canberra (itinerante: Western Australian Art Gallery, Perth; Queensland Art Gallery, Brisbane; Art Gallery of New South Wales, Sydney; Art Gallery of South Australia, Adelaide; Gallery of Victoria, Melbourne; Tasmanian Museum and Art Gallery, Hobart)

“dopo e forse metafora”, Galleria Civica, Modena

Sonderschau Bundesrepublik Deutschland during the Art’77, Basel

“documenta 6”, Kassel

“Phoography as an Art Form”, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida

“Summer Light”, Light Gallery, New York

14th Bienal International de Artes de São Paulo, Brasil

“Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art”, Art Institut of Chicago (itinerante: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Fort Worth Art Museum, Fort Worth; Contemporary Arts Center, Cincinnati)

“Photography Not by Photographers: A Group Show”, Visual Arts Museum, New York

“Works from the Collection of Dorothy and Herbert Vogel”, University of Michigan, Museum of Art, Ann Arbor

“Tendenzen der Kunst in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945”, Spépművészeti Múzeum, Budapest

Giuli Gallery, Lecco

Galleria Civica, Modena

“Summer Drawing Show”, Art Association of Newport, Rhode Island

“Sequential’77”, Harkness House, New York

1977/78

“Kunst und Architecktur”, Galerie Magers, Bonn

1978

“Künstlerehen”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe

“Works from the Crex Collection”, Lenbachhaus, München (itinerante: Louisiana Museum, Humlebæk; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven)

“Grids: Format and Image in Twentieth-Century Art”, Pace Gallery, New York (itinerante: Akron Art Institute, Akron, Ohio)

“Summer Group Shoe”, Sonnabend Gallery, New York

“Tusen och en bild”, Moderna Museet, Stockholm

1979

“The Industrial Sights”, Whitney Museum, New York

“Concept, Narrative, Document: Recent Photographic Works form the Morton Neumann Family Collection”, Museum of Contemporary Art, Chicago

“The Third Biennale of Sydney”, Art Gallery of New South Wales, Australia

“Views over America”, Museum of Modern Art, Penthouse Gallery, New York

“Deutsche Fotografie nach 1945”, Kasseler Kunstverein, Kassel

“5 mal 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen: 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1928 bis 1979”, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

“A fotografia como arte”, Centro de Arte Contemporânea, Porto (itinerante: Edifício Chiado, Coimbra; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa)

“Photographie 1839-1979”, Galerie Rudolf Kichen, Köln

“Photographies”, Galerie Sonnabend, Paris

1980

“Yesterday and After”, Montréal Museum of Fine Arts, Montréal

“Explorations in the 70's”, Pittsburgh Plan for Art, Pittsburgh

“Aus Schacht und Hütte: Ein Jahrhundert Industriearbeit im Bild 1830-1930”, Städtische Kunsthalle Recklinghausen

“Europe 1980”, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon

“Artist and Camera”, Mappin Art Gallery, Sheffield

“August Sander – Bernhard und Hilla Becher”, exhibition in the Permanent Representative Office of the Federal Republic of Germany, East Berlin

“Inaugural Group Show”, David Bellman Gallery, Toronto

“Die Photographie”, Salzburger Kunstverein, Salzburg

“The Photograph Transformed”, Touchstone Gallery, New York

“Situation Imagery”, Fine Arts Gallery, University of California, Irvine

1980/81

“Absage an das Eizelbild: Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre”, Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen

1981

“Land/Urban Scapes”, Islip Town Arts Center and Gallery, Islip, New York

“Patrimoine Industrielle: Gustave Marissiaux, Paul Donnay, Bern et Hilla Becher”, Eglise St. André, Liège

“La Photographie: Tendances Récentes”, centre national de documentation pédagogique, Paris

“Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection”, University Gallery, University of Massachusetts, Amherst, Massachusetts (itinerante: Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont, Burlington, Vermont; David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island)

“No Title: The Collection of Sol LeWitt”, Davidson Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut

1982

“Façons de peindre”, Musée Rath, Geneva (itinerante: Musée Savoisien, Chambéry)

“96 Künstler aus Westfalen”, Westfälischer Landesmuseum für Kunst – und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster

“30. Jahressausstellung des Deutschen Künstlerbundes”, Kunstpalast Düsseldorf

“Counterparts: Form and Emotion in Photography”, Metropolitan Museum of Art, New York

“documenta 7”, Kassel

“Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Crex”, Kunsthalle, Basel

David Winton Bell gallery, Brown University, Providence, Rhode Island

“Visual Cataloguing and Mapping: Photographs, Installations, and Artist’s Books”, Visual Studies Workshop, Rochester, New York

1983

ARS 83, Art Museum of the Ateneum, Helsinki

“The Architectural Impulse”, TWEED – The Gallery, Plainfield, New Jersey

“COAL: Britishing Mining in Art”, Science Museum, London

“Artists Use Photographs”, Marianne Deson Gallery, Chicago

“RSM – Selections from a Contemporary Collection”, Herron Gallery, Indianapolis, Indiana

“Radical Space/Rational Time: Idea Networks in Photography”, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle

“Big Pictures by Contemporary Photographers”, Museum of Modern Art, New York

“Kunst mit Photographie: Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss”, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (itinerante: Kölnischer Kunstverein, Köln; Münchner Stadtmuseum, München; Kunsthalle zu Kiel)

“L’Architecture: Sujet, Objet ou Prétexte? Photographies contemporaines”, Musée des Beaux-Arts, Agen (itinerante: Musée Bonnat, Bayonne; Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux)

“Contemporary Photographers”, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan

“Photography in Contemporary Art”, National Museum of Modern Art, Tokyo (itinerante: National Museum of Modern Art, Kyoto)

“Recent European Painting”, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

1984

“Summer Group Show”, Sonnabend Gallery, New York

“Artistic Collaborations in the Twentieth Century”, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

“Deux Regions en France: L’Art International d’Aujourd’hui”, Palais des Beaux-Arts, Charleroi

“Von hier aus”, Messegelände, Düsseldorf

1985

“Künstlerische Fotografie des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Lothar Schirmer”, Marburg Universitätsmuseum für bildene Kunst, Marburg

“1945-1985: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland”, Nationalgalerie Berlin

“Kunst und Architektur”, Bahnhof Eller, Düsseldorf

“Collections – œuvres du Frac Rhône-Alpes”, Centre d’échanges de Perrache, Lyon

“Ressemblances-Dissenblances”, Musée d’Art moderne, Liège

“Signs of the Times: Some Recurring Motifs in Twentieth-Century Photography”, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

1986

“Les Objets Industriels”, Centre d’Action Culturelle, Saint-Avold

Bernd & Hilla Becher, Günther Förg, Reinhard Mucha”, Luhring Augustine & Hodes Gallery, New York

“New Visions in Contemporary Art: The RSM Company Collection”, Cincinnati Art Museum, Cincinnati

1986/87

“Industrial Image: British Industrial Photography 1843 to 1986”, Photographers’Gallery, London (itinerante: Nottingham Castle Museum,; Industrial Museum, Bradford; Art Gallery, Billingham; Science Museum, London)

1987

“This is Not a Photograph: 20 Years of Large-Scale Photography, 1966-1986”, John and Mable Ringling Museum, Sarasota, Florida (itinerante: Akron Art Museum, Akron, London)

“Troisième Triennale internationale de la Photographie”, Musée de la Photographie, Charleroi

Wolff Gallery, New York

“Typologies”, Thomas Segal Gallery, Boston

“Beyond the Images”, First Street Forum/St. Louis, Michigan

“Selections from X71-11”, Damon Brandt Gallery, New York

1988

“Sammlung Sonnabend”, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (itinerante: capcMusée d’art contemporain, Bordeaux; Art Köln, Köln; Hamburger Bahnhof, Berlin; Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rome; Museo d’Arte Moderna e Contemporanea, Trento; Musée Rath, Geneva; Sezon Museum of Art, Tokyo; Miyagi Museum of Art, Sendai; Fukuyama Museum of Art, Hiroshima; National Museum of Modern Art, Kyoto; Deichtorhallen, Hamburg; Hypo-Kulturstiftung, München)

“Kunstraum Lünen”, Forum Kunst, Kunstverein Lünen

“Another Objectivity”, Institute of Contemporary Arts, London

“Zwischen Schwarz & Weiß”, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

“Das Licht von der anderen Seite. II Photographie”, Galerie Monika Sprüth, Köln (itinerante: PPS Galerie, F.C. Gundlach, Hamburg)

1989

“Abstraktion und Figuration”, Galerie Neher, Essen

“Conspicuous Display”, Stedman Art Gallery, Rutgers University, Camden, New Jersey

“Photography Until Now”, Museum of Modern, New York (itinerante: Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio)

“Repetition”, Hirschl & Adler Modern, New York

“Une autre objectivité/Another Objectivity”, Centre National des Arts Plastiques, Paris (itinerante: Centro de l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato)

“Collecting/Organizing/Transposing”, Maryland Art Place, Baltimore (itinerante: Anderson gallery, Virginia Commonwealth University; Newhouse Gallery of Contemporary Art, Snug Harbor Cultural Center)

“Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkanstöße zu geben”(Collection F.C. Gundlach), Kunstverein, Hamburg

“Künstler verwenden Fotografie”, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart (travelling exhibition)

“Durchsicht: 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland und der Deutsche Künstlerbund”, Kunsthalle zu Kiel
Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960”, Museum Ludwig in the Rheinhal-
len at the Cologne Trade Fair ground, Köln

Artists of the 80's: Selected Works from the Maslow Collection”, Sordoni Art Gallery, Wilkes University,
Wilkes-Barre, Pennsylvania

“Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of
the Canadian Centre for Architecture”, Canadian Centre for Architecture, Montréal (itinerante: Dallas Mu-
seum of Art, Dallas, Texas; Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris)

“On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography”, National Gallery of Art,
Washington (itinerante: Art Institute of Chicago; Los Angeles County Museum of Art)

“The Big Picture”, Rena Bransten Gallery, San Francisco

“New York by Gallery Artists”, Sonnabend Gallery, New York

“Invention and Continuity in Contemporary Photographs”, Metropolitan Museum of Art, New York

“Zeitzeichen: Stationen der Bildenden Kunst in Nordrhein-Westfalen”, Ministerium für Bundesangelegen-
heiten des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn (itinerante: Museum der bildenden Künste und Galerie der
Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg)

“Blickpunkte I”, Musée d'Art Contemporain, Montreal

“Ausbeute: Bergbau und Bergarbeit in der Fotografie”, Ruhrlandmuseum, Essen

“Sei Artisti Tedeschi”, Castello di Rivara, Turin

“Buena Vista”, John Gibson Gallery, New York

“Departures: Photography 1924-1989”, Hirschl & Adler Modern, New York

“Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert”, Rheinisches Landesmuseum, Bonn

“Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren”, Staatsgalerie, Stuttgart

1989/90

“Transgression – The Borderlands of Photography”, Galerie Awangarda, Breslau

1990

“65-75”, Castello di Rivara, Turin

“Assembled”, University Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio

64th Venice Biennial

“Signs of Life: Process and Materials 1960-1990”, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia

“Fotografie 1987-1989”, Galerie Max Hetzler, Köln

“The Past and the Present in Photography” National Museum of Modern Art, Tokyo (itinerante: National Museum of Modern Art, Tokyo)

“Art Conceptuel Formes Conceptuelles/Conceptual Art Conceptual Forms”, Galerie 1900-2000, Paris

“German Photography: Documentation and Introspection”, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

“Perspectives on Place: Attitudes toward the Built Environment”, San Diego State University, University Art Gallery, San Diego

1991

“Team Spirit”, Cleveland Center of Contemporary Art, Cleveland, Ohio (itinerante: Vancouver Art Hallery, Vancouver; Art Museum of Florida, International University; Spirit Square Center for the Arts, Charlotte; Davenport Art Museum, Davenport; Laumeier Sculpture Park, St. Louis)

“Contemporary Art from the Collection of Jason Rubell”, Duke University Museum of Art, Durham, North Carolina

“La Revanche de l’Image, Part I”, Galerie Pierre Huber, Geneva

“Typologies: Nine Contemporary Photographers”, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California (itinerante: Akrom Art Museum, Akrom, Ohio; Concoran Gallery, Washington)

“Metropolis”, Martin-Gropius-Bau, Berlin

“Zustände – States: Beispiele deutscher Graphik nach 1960”, Kunstverein Wolfsburg

“Visions/Revisions”, Denver Art Museum, Denver

“Oikos”, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris

“Brennpunkt 2 – Düsseldorf 1970-1991: Die Siebziger Jahre – Entwürfe – Joseph Beuys zum 70. Geburtstag”, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf

“Foto – Projekt München”, Installations around the city and exhibitions in the Orangerie, München

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main (opening exhibition)

“Bergbau and Eisen in der Kunst: 19.-20. Jahrhundert: Malerei-Grafik-Fotokunst”, Rathaus Aalen, Aalen

“Aus der Distanz: Photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth und Petra Wunderlich”, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

“Site Work: Architecture in Photography since early Modernism”, Photographers’Gallery, London (itinerante: Impressions Gallery, York; Ikon Gallery, Birmingham; Cambridge Darkroom and the Eastern Region Centre for Architecture Gallery, Cambridge)

“Consorts”, Pence Gallery, Santa Monica, California

“Fall & Winter: 1991-1992”, Daniel Weinberg Gallery, Santa Monica, California

“Photography: 1980-1990”, Ginny Williams Gallery, Denver

“Departures: Photography 1923-1990”, Iris & B. Gerald Center Art Gallery, College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts (itinerante: Denver Art Museum, Denver; Joslyn Art Museum, Omaha; Pittsburgh Center of the Arts, Pittsburgh; Goldie Paley at Morre College of Art and Design, Philadelphia; Telfair Academy of Arts and Science Inc., Savannah)

“The Conceptual Eye”, Barbara Mathes Gallery, New York

“Bernd & Hilla Becher, Jeff Wall, James Welling”, Stuart Regen Gallery, Los Angeles

“Opus 13: Düsseldorf’91”, Museum Moderner Kunst, Bolzano

1991/92

“Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum: Eine Auswahl von 150 Fotografien aus der Sammlung”, Münchner Stadtmuseum, München

1992

“Collection ‘L’esprit de l’Industrie: Bernd et Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano”, cap’Musée d’art contemporain, Bordeaux

La colección del IVAM: Adquisiciones 1985-1992, IVAM Centre Julio González, Valencia

“Photography in Contemporary German Art: 1960 to the Present”, Walker Art Center, Minneapolis (itinerante: Dallas Museum of Art, Dallas/Modern Art Museum of Fort Worth, Texas; Guggenheim Museum SoHo, New York; Lannan Foundation, Los Angeles; Museum Ludwig, Köln)

“Teamwork”, One Dag Hammarskjold Plaza, New York

“Becher, Mapplethorpe, Sherman”, Museo de Monterrey, Monterrey, Mexico

“Fotografie aus Nordrhein-Westfalen”, permanent exhibition by the Ministry of Culture in the former Imperial Abbey in Kornelimünster, Aachen

“Pantheon der Photographie im XX. Jahrhundert”, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

“40 Jahre Konrad-von-Soest-Preis”, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kusturgeschichte, Münster

“Schwerpunkt Skulptur”, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

“Specil Collections: The Photographic Order from Pop to Now”, Inetrnational Centre of Photography Midtown, New York

“Einsamkeit: Un sentimiento alemán: Bernd & Hilla Becher, Jochen Gerz, Thoams Ruff, Roland Fischer, Frank Thiel”, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, Madrid (itinerante: Sala Catalunya de la Fundació “la Caixa”, Barcelona)

“El Mundo Imaginado: Obras sobre papel del arte contemporáneo alemán”, Goethe-Institut, Madrid

“New Jersey Collects: Photography”, New Jersey Center of Visual Arts, Summit, New Jersey

“System of Vision”, Ehlers Caudill Gallery, Chicago

1993

“Out of Sight – Out of Mind”, Lisson Gallery, London

“Denk’ ich an Deutschland... Künstler für Toleranz: Künstler gegen Gewalt”, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Fraenkel Gallery, San Francisco

“Photoplay: Works from the Chase Manhattan Collection”, Center of the Fine Arts, Miami, Florida (itinerante: Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Mexico; Centro Cultural Consolidado, Caracas; MASP/ Museu de Arte de São Paulo, São Paulo; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago)

“Distanz unde Nähe: Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich”, Neue Nationalgalerie Berlin (itinerante: numerosos locais de exibição)

“Contemporary German Photographs”, Hirschl & Adler Modern, New York

1994

“Photographie in der deutschen Gegenwartskunst”, Museum für Gegenwartskunst, Basel

“1969”, Jablonka Galerie, Köln

“Primavera Fotogràfica”, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona

“Paul Strand and Bernd and Hilla Becher”, Gerald Peters Gallery, Santa Fe

“From Minimal to Conceptual Art: Works from the Dorothy and Herbert Vogel Collection”, National Gallery of Art, Washington

“Même si c’est la nuit”, Musée d’art contemporain, Bordeaux

“Spectrum Photogalerie 1972-1991: Ein Rückblick: Ausgewählte Fotografien”, Sprengel Museum, Hannover

“The Epic & The Everyday: Contemporary Photographic Art, Hayward Galley, London

“In the Field: Landscape in Recent Photography”, Margo Leavin Gallery, Los Angeles

“Arca de Noé/Noah’s Ark: Works from the collections of the capcMusée of Bordeaux and the fracAquitaine”,
Fundação de Serralves, Porto

Sonnabend Gallery, New York

“Aspekte deutscher Fotografie nach 45”, Fotogalerie Wien, Vienna

1994/95

“After Art: Rethinking 150 Years of Photography: Selctions from the Joseph and Elaine Monsen Collection”,
Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Washington (itinetante: Ansel Adams Center, San
Francisco; Portland Art Museum, Portland, Maine)

1995

“Doubles and Multiples – Photographs from the Collection”, Israel Museum, Jerusalem

“L’immagine riflessa: Una selezione di fotografia contemporanea dalla Collezione LAC, Svizzera”, Museu
Pecci, Prato

“Seeing Things”, Fraenkel Gallery, San Francisco (itinerante: Palacio de los Condes de Gabia, Granada)

“Bernd und Hilla Becher, Candida Höfer”, Galerie Rüdiger Schöttle, München

“Arquitectures plurales: Obres de les col.lections del capcMusée des Bordeus i del fracAquitaine’, Centre
de Cultura ‘Sa Nostra’, Palma de Mallorca

“Die Künstler der Einbrunger Mühle”, Museum Kaiserswerth

“Bernd and Hilla Becher , Sol LeWitt, Eadweard Muybridge, August Sander”, Off Shore Gallery, East
Hampton, , New York

“répétition général/ensayo general”, Banco de la República, , Biblioteca Luis-Àngel Arango, Casa de Ex-
posiciones, Bogotá

“Kunst in Deutschland : Werke zeitgenössischer Künstler aus de Sammlung des Bundes”, Kund- und Aus-
stellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

“Album: The photographic collection of Museum Boymans-van Beuningen”, Rotterdam

“Becher und Becher-Schüler”, Galerie Conrads, Düsseldorf

“The Insistent Subject: Photographing Time and Again”, Museum of Contemporary Photography, Chicago

“Reconsidering the Object of Art 1965-1975”, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

“From Icon to Irony: German and American Industrial Photography”, University Art Gallery, Boston

1996

“Bernd und Hilla Becher und Schüler”, North-Rhine Westphalia Representative Office at the EU in Brussels

“Spaced out”, Kunstverein München, München

“Fotografia nell’arte tedesca contemporanea”, Arte Contemporanea, Milan

“Conceptual Tools: Selected Works from the LeWitt Collection”, Central Connecticut State University, Berridge, Connecticut

“Höhepunkt zeitgebössischer Kunst aus der Sammlung Garnatz”, Städtische Galerie Karlsruhe, im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe

Kamakura Gallery, Tokyo

“German Photographers”, John Gibson Gallery, New York

1996/97

“Ruhm: Werke von Künstlerinnen in nordrhein-westfälischen Museen anlässlich des 50. Geburtstages des Landes Nordrhein-Westfalen”, Frauen Museum, Bonn

“Fotografia nell’arte tedesca contemporanea”, Foro Boario, Modena

1997

“Der vorbehaltlose Blick: Fotografien, Bilder und Handschriften aus einer privaten Sammlung”, Westfälischer Kunstverein, Münster (itinerante: Kunstverein für Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf)

“Have a good drawing! Die Sammlung Michael Loulakis” Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main

Deutscher Künstlerbund, Zeughaus Wismar

“Deutsche Fotografie” Macht eines Mediums 1870-1970”, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

“August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher: Vergleichende Konzeptionen”, opening exhibition of the Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (itinerante: International Center of Photography, New York; Center of Creative Photography, Tucson)

“Landscape: The Pastoral to the Urban”, Center for Curatorial Studies Museum, Main Gallery, Bard College, Annondale-on-Hudson, New York

Gallery Ram, San Francisco

Sonnabend Gallery, New York

“Deep Storages/Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst”, Haus der Kunst, München Nationalgalerie SMPK, Berlin (itinerante: Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle; P.S. 1, Long Island City, New York)

“Die Photosammlung des Wilhelm Lehmbruck Museums”, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

Galeri K, Oslo

“Land marks”, John Weber Gallery, New York

1997/98

“Szenenwechsel XII”, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main

“Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945”, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau, Berlin

“In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science and the Everyday”, Museum of Modern Art Oxford (itinerante: Inverleith House, The Royal Botanic Garden, Edinburgh)

“On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection”, Museum of Modern Art, New York

1998

“Someone else with my Fingerprints – Die Nerven enden an den Fingerspitzen”, David Zwirner Gallery, New York (itinerante: Galerie Hauser & Wirth, Zürich; Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln; KUNstverein München, München; Kunsthaus Hamburg)

“Die Rache der Veronika: Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie, Die Fotosammlung Lambert”, Deichtorhallen Hamburg

“Signaturen des Sichtbaren: Ein Jahrhundert der Fotografie in Deutschland”, Galerie am Fischmarkt, Erfurt

“Bernd und Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth u.a.”, Villa Haiss, Museum für zeitgenössische Kunst, Zell a.H.

“Degrees of Stillness: Photographien aus der Sammlung Manfred Heiting”, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

“Anselmo, Baldessari, Becher, Huebler, Kosuth, LeWitt, Weiner”, Galerie Rüdiger Schöttle, München

“Art Today”, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana

“100 Years of Sculpture: From the Pedestal to the Pixel”, Walker Art Center, Minneapolis

“le cercle, le ring”, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé maison Levanneur”, Chatou

“Under Construction”, Olga Korper Gallery, Toronto

1998/99

“Global Fun: Kunst und Design von Mondrian, Gehry, Versace and Friends”, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich

“Das Versprechen der Fotografie: Die Sammlung der DG Bank”, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (itinerante: Kestner Gesellschaft, Hannover; Centre Nationale de la Photographie, Paris; Akademie der Künste, Berlin; Schirn Kunsthalle, Frankfurt)

1999

“Tomorrow for ever: Architektur, Zeit, Photographie”, Kunsthalle, Krems

“Thinking aloud”, Camden Arts Centre, London

“Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography”, Architectural Association School of Architecture, London

“Kunst setzt Zeichen: Landmarken-Kunst”, Ludwig Galerie Schloss Oberhausen

“An Eclectic Focus: Photographs from the Vernon Collection”, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barba-

ra, California (itinerante: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln; Israel Museum, Tel Aviv)

“Serien und Konzepte in der Photokunst”, Museum Ludwig, Köln

“Mechanismus und Ausdruck: Die Sammlung Ann and Jüngen Wilde: Fotografien aus dem 20. Jahrhundert”, Sprengel Museum, Hannover

“20twenty”, Fraenkel Gallery, San Francisco

“Von Beuys bis Cindy Sherman: Sammlung Lothar Schirmer”, Kunsthalle Bremen (itinerante: Lenbachhaus, München)

“Les modernites!”, Recontres Internationales de la photographie, Arles

“Zwischen Abbildung und Experiment: Fotokunst 1950-1990 aus der Sammlung Garnatz”, Städtische Galerie, Karlsruhe

“Views from the Edge of the World”, Marlborough Gallery, New York

1999/2000

“Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland”, Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin

“Construction and Reality”, Kunstmuseum, Lillehammer

2000

“Hiroshi Sigimoto, Lawrence Beck and Bernd & Hilla Becher”, Serge Ziegler Gallery, Zurich

“Fotofokus: Fotosammlung Jeane von Oppenheim im Norton Museum of Art”, Museum für Angewandte Kunst, Köln (itinerante: Norton Museum of Art, West Palm Beach; The Memphis Brooks Museum of Art; Columbus Museum of Art; Frye Art Museum, Seattle)

“Tenth Anniversary Exhibition: 100 Drawings and Photographs”, Matthew Marks Gallery, New York

“Schwarzweiße und Farbe: das Ruhrgebiet in der Fotografie”, an exhibition by the Ruhrlandmuseums at the Zollverein Colliery, Essen

“Der Hang zur Beharrlichkeit”, Kunstraum, Innsbruck

“HausSchau: Das Haus in der Kunst”, Deichtorhallen, Hamburg

“How You Look at It: Fotografien des 20. Jahrhunderts”, Sprengel Museum, Hannover (itinerante: Städtisches Kunstinstitut and Städtische Galerie, Frankfurt/Main)

“Voilà, le monde dans la tête”, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris

2000/01

“Der fotografische Blick: Ludwig Galerie Schloss Oberhausen (itinerante: Museum Haus Ludwig für Kunstausstellung, Saarlouis; Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz)

“Abstrakte Fotografie”, Kunsthalle Bielefeld

2001

“Double Vision: Photographs from the Strauss Collection”, University Art Museum, College to the Arts,

California State University, Long Beach (itinerante: Museum of Photographic Arts, San Diego)

“Künstlerpaare: Kunst als Teamwork, Werke aus der Sammlung Deutsche Bank”, Kunst- und Antiquitätenmesse Hannover (itinerante: Kunsthaus Kaufbeuren)

“Intermediale – Dialog der Medien”, Museum für Gegenwartskunst, Siegen (opening exhibition)

“Wenn Berlin Biarritz wäre... Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung in Museum Folkwang”, Museum Folkwang, Essen

“Pathos der Sachlichkeit: Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur: Meisterwerke der Fotografie von: Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Chargesheimer, Bernd und Hilla Becher”, Ludwig Galerie Schloss, Oberhausen

“Image au Centre_01: Photographie contemporaine: Architecture et paysages”, Centre des monuments nationaux, Monum

“100 Drawings and Photographs”, Matthew Marks Gallery, New York

2001/02

“Monets Vermächtnis: Serie, Ordnung und Obsession”, Hamburger Kunsthalle

“Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson: Field Trips”, Museo de Arte Contemporânea de Serralves, Porto

“Strei-Lust: For Argument's Shake: Die Kunst der letzten Jahre und die Sammlung Ludwig”, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

2002

“In Szene gesetzt: Architektur in der Fotografie der Gegenwart”, Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe

“Augenblick – Foto/Kunst”, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg

“heute bis jetzt: zeitgenössische Fotografie aus Düsseldorf”(part.1), Museum Kunst Palast, Düsseldorf

“The Image Regained: Painting and Photography from the Eighties to Today”, Museo Cantonale d'Arte, Lugano

Galerie Fahnenmann, Berlin

“Die zweite Schöpfung: Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart”, an exhibition by the Deutsches Historisches Museum in the Martin-Gropius-Bau, Berlin

“Vues d'architectures: Photographies des XIX et XX siècles”, Musée de Grenoble

“documenta 11”, Kassel

“From Pop to Now: Selections from the Sonnabend Collection”, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art gallery at Skidmore College, Saratoga Spring, New York (itinerante: Wexner Center of the Arts at Ohio State University, Columbus, Ohio; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin)

“Werk van der fotografen, geselecteerd voor de masterclass met Hilla Becher”, Fotografiemuseum, Amsterdam

2002/03

“Stadtkapital”, K21 – Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf

“Ansichtssachen: Bilder von Essen”, Ruhrlandmuseum, Essen

“Zwarte rook: Fotografie en steenkool in de twintigste eeuw”, Nederlands Foto Instituut, Rotterdam

“ars photographica: Fotografie und Künstlerbücher”, Neues Museum Weserburg, Bremen

“Utopie quotidiane: L’uomo e i suoi sogni nell’arte dal 1960 a oggi”, PAC-Padigione d’Arte Contemporanea, Milan

“The Image Regained: Painting and Photography from Eighties to Today”, Museo Cantonale, Lugano

“Museum unserer Wünsche”, Museum Ludwig, Köln

2003

“Yet untitled: Sammlung Bernd F. Künne, Städtische Galerie, Wolfsburg

“Jasper Johns to Jeff Koons: four decades of art from the Broad Collections”, Guggenheim, Bilbao

“The Becher School”, Galerie Wouter van Leeuwen, Amsterdam

“Looking in – looking out: Positionen zeitgenössischer Fotografie”, Kunstmuseum, Basel

“Affinities... Now and Then”, Kansas City Art Institut, Kansas City, Missouri

“Objective Spaces: Photographers from Germany”, Waddington Galleries, London

“Unreal Estate Opportunities”, PKM Gallery, Seoul

“Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photography”, Tate Modern, London (itinerante: Museum Ludwig, Köln)

“Je rêvais d’un autre monde: architectures et arts plastiques”, Palais du Rhin, Strasbourg

“Von Zille bis Aders – die Fotosammlung des Von der Heydt-Museums”, Kunsthalle, Barmen

2003/04

“Private/Corporate II – ein Dialog der Sammlungen”, Daimler Chrysler Contemporary, Berlin

“Berlin-Moskau, Moskau-Berlin, 1950-2000”, Martin-Gropius-Bau, Berlin (itinerante: Tretjakow Galerie, Moscow)

“The last picture show: Artists using photography, 1960-1982”, Walker Art Center, Minneapolis (itinerante: UCLA Hammer Museum, Los Angeles; Fotomuseum, Winterthur)

“German Art Now”, Saint Louis Art Museum, St. Louis

“Mouvements de fonds – acquisitions 2002 du Fonds national d’art contemporain”, Centre de la Vieille Charité, Marseille

“Sammlung Rheingold im Museum Abteiberg”, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

“Von Körpern und anderen Dingen – Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert”, Deutsches Historisches

Museum, Berlin

“Jede Fotografie – ein Bild: die Siemens sammlung”, Pinakothek der Moderne, München

2004

“Best of – Blick in die Sammlung”, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

“l’ombre du temps”, Jeu de paume, Paris

Bibliografia

ATKINS, Robert. *Petit lexique de l'art moderne: 1848-1945*. Paris: Abbeville, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (Mikhailovitch). *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70. 2009.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David. *Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BEIL, Ralf (Mathildenhöhe Darmstadt Institut). *Andreas Gursky – Architektur*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BECHER, Bernd & Hilla. *Typologien*. München: Schimer/Mosel, 2003.

_____. *Zeche Concordia*. Köln: Die Photographische Sammlung/SK

Stiftung Kultur, 2006.

BOUDIEU, Pierre.; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C.. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DRAGUET, Michel. *Chronologie de l'art du XX^e siècle*. Paris: Flammarion, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FISCHER, Wend. "Anonyme Industriebauten – Fotografische Dokumentation von Hilla und Bernd Becher"; in: Deutsche Bauzeitung, no 11, 1967, s. 868.

FONTCUBERTA, Joan. (ed.) *Estética fotográfica: uma selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FRANK, Mitchell Benjamin. *German romantic painting redefined: nazarene tradition and the narratives of romanticism*. Londres: Ashgate Publishing, 2001.

FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. França: Larousse, 1994.

GOSSMAN, Lionel. "Unwilling moderns: the nazarene painters of the nineteenth century", in: nineteenth century art worldwide. vol. 2. issue 3. London: Autumn, 2003.

GRONERT, Stefan. *The Düsseldorf School of Photography*. New York: Aperture Foundation, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANGE, Susanne. *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen... – Bernd und Hilla Becher: Eine Einführung in Leben und Werk*. München: Schirmer/Mosel, 2005.

_____. *Bernd and Hilla Becher – Life and Work*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

_____; CONRATH-SCHOLL, Gabriele. “August Sander: Hommes du XX^e Siècle – un concept en évolution”, in: *Hommes du XX^e Siècle – Analyse de l’œuvre*. Paris: La Martinière, 2002.

LEONI, Giovanni. *Mies van der Rohe*. São Paulo: Folha da Manhã S./A., 2011.

MICHALSKI, Sergius. *New Objectivity – Neue Sachlichkeit – painting in Germany in the 1920s*. Köln: Taschen, 2003.

MIßELBECK, Reinold (konz.). *Photographie des 20. Jahrhunderts – Museum Ludwig – Köln*. Köln: Taschen, 2008.

MOHOLY-NAGY, Lázlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MÜLLER, Mary Stella; CORNELSEN, *Julce Mary*. *Normas e padrões para teses, dissertações e monografias*. Londrina: Eduel, 2003.

ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d’Água, 2003.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

SANTE, Luc. *Walker Evans 55*. London: Phaidon Press Limited, 2001.

SAUSSURE, Fernand de. *Writings in General Linguistics*, Oxford: Oxford University Press. 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Ed. Papyrus, São Paulo, Brasil, 1996.

SOWERBY, A. L. M.. *Dictionary of photography A L M Sowerby*. Ed. 8. London: Iliffe & Sons, 1957.

Taschenwörterbuch Portugiesisch. Berlin und München: Langenscheidt Verlag, 2001.

WOOD, Paul. *Movimentos da Arte Moderna: Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Sites

<http://www.bonner-kunstverein.de/> - acessado em: 05 de setembro de 2008.

<http://camaraobscura.fot.br> - acessado em: 12 de novembro de 2011.

<http://www.designboom.com/history/becher.html> - acessado em: 22 de julho de 2006.

http://deutsche-boerse.com/dbag/dispatch/en/kir/dgb_navigation/about_us/30_Art_Collection/40_artists/07_bechers - acessado em: 26 de setembro de 2006.

http://www.diabeacon.org/exhibs_b/becher/index.html - acessado em 26 de setembro de 2006.

http://www.dw-world.de/dw/article/0,02144,2186162_page_2,00.html - acessado em: 03 de janeiro de 2011.

<http://www.kritik-der-fotografie.at/download/24-Moderne.pdf> - acessado em: 03 de dezembro de 2011.

<http://mulher.uol.com.br/casa-e-decoracao/noticias/deutsche-welle/2011/06/27/unesco-eleva-florestas-alemas-e-predio-de-gropius-a-patrimonio-mundial.htm> - acessado em: 30 de abril de 2012.

<http://www.phogra.de/> - acessado em: 20 abril de 2011.

<http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/24539/7/1#texttitel> - acessado em: 14 março de 2011. (versão em inglês: www.estt.ipt.pt/download/.../2635_Hilla%20Becher%20Interview.pdf acessado em 20 de julho de 2011; ultima versão válida em inglês: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/suche/0/10/hilla%20becher/> ou http://jm-colberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/)

Revistas

“*A Escultura no Campo Ampliado*”, Rosalind Krauss, in Revista da Gávea, nº 1, Rio de Janeiro, 1984, p. 87-93.

“*Caçadores de um tempo em extinção*”, Werner Spies, in Humboldt 96 – Trópicos Adentro. Bonn, Goethe Institut. Saarwellingen: Saarländische Druckerei und Verlag GmbH, 2008, p. 74 e 75.

“*O Lexico Industrial de Bernd e Hilla Becher*”, Ulf Erdmann Ziegler, in Revista Zum, nº 1, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2011, p. 155-179.