

André Hauck

ARQUITETURAS NÔMADES:
caminhos e influências na fotografia contemporânea

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2018**

André Hauck

**ARQUITETURAS NÔMADES:
caminhos e influências na fotografia contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi.

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2018**

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Hauck, André, 1978-

Arquiteturas nômades [manuscrito] : caminhos e influências na fotografia contemporânea / André de Líbero Hauck Ferreira. – 2018.
161 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Fotografia arquitetônica – Séc. XIX – Teses. 2. Fotografia artística – Teses. 3. Becher, Bernd – Teses. 4. Becher, Hilla – Teses I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

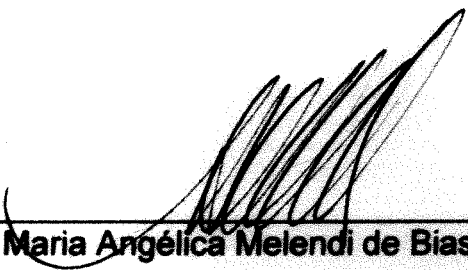
CDD 770.1



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ANDRÉ DE LIBERO HAUCK FERREIRA** Número de Registro **2008701497**.

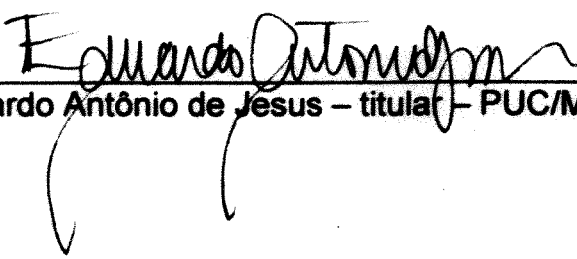
Titulo: **ARQUITETURA NÔMADES: caminhos e influências na fotografia contemporânea**



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Mabe Machado Bethonico – titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – titular – PUC/MG

À Camila Otto.

Aos meus familiares.

À professora Maria Angélica Melendi, Piti.

RESUMO

Esta pesquisa pretende, a partir dos trabalhos dos fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, abordar sua formação e os aspectos metodológicos que fundamentam sua obra. Relacionado com o processo de produção artística dos Bechers, serão tratados temas sobre a fotografia documental, arquitetônica e industrial produzida nos séculos XIX e XX. Posteriormente, será analisado o método de documentação tipológica do casal e como seus trabalhos influenciaram as novas gerações de fotógrafos como Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky e Candida Höfer. Por fim, será mostrada uma série de imagens do trabalho deste autor, que exemplificam como a obra dos fotógrafos estudados modificou a forma do autor de pensar a fotografia no campo das artes visuais.

Palavras-chave: Bernd e Hilla Becher, André Hauck, fotografia documental, fotografia arquitetônica, fotografia industrial, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Cândida Höfer, tipologias.

ABSTRACT

The main objective of this research is assessing the formation and methodological aspects of the work of German photographers Bernd and Hilla Becher. Some of the themes about documental, architectural and industrial photography of the XIX and XX centuries are taken in to consideration, relating them to the process of artistic production of the Bechers. Afterwards, the typological documentation method will be analyzed and how their work influenced other generation of photographers, such as Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky and Candida Höfer. Finally, it will be shown a series of images of the author of the present paper, produced during the period of the master's program, which exemplify how the work of these photographers have changed the author's way of thinking photography as art.

Keywords: Bernd and Hilla Becher, documental photography, architectonical photography, industrial photography, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höfer, typologies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: FRANK THIEL <i>Stadt 2/41 (Berlin)</i> , 1999	10
Figura 2: Michael Wesely, Potsdamer Platz, 1997-99	11
Figura 3: Richard Wentworth, Stockholm, 1984	11
Figura 4: Andreas Gursky, 99 cent II	12
Figura 5: Thomas Ruff, W.H.S. 05.	13
Figura 6: André Hauck, Sem Título (série desertos urbanos).	15
Figura 7: André Hauck, AC 008 (série <i>Arquiteturas em Declínio</i>)	16
Figura 8: André Hauck, série Limítrofe.	18
Figura 9: André Hauck, série <i>Arquiteturas em Declínio</i> .	19
Figura 10: André Hauck, CHRO 004.	20
Figura 11: André Hauck, série Limitrofe	21
Figura 12: André Hauck, CHRO 003	22
Figura 13: Bernd and Hilla Becher, <i>Untitled (Watertower)</i> , 1983	24
Figura 14: Robert Adams, New Housing, Longmont, Colorado, 1973	25
Figura 15: Ansel Adams	26
Figura 16: Robert Adams. "From Lookout Mountain, at Buffalo Bill's Grave.	27
Figura 17: Lewis Baltz, Park City 31, 1979	28
Figura 18: Bernd e Hilla Becher, Silos de Grão	32
Figura 19: Bernd e Hilla Becher	33
Figura 20: Bernd and Hilla Becher, <i>sem título</i> , 1983	34
Figura 21: Eugene Atget, Rue Lhomond et del la rue Rataud, 1913, Paris, 1905.	42
Figura 22: Walker Evans, Roadside Stand, Vicinity of Birmingham, Alabama, 1936.	43
Figura 23: Crossroads Store and Post Office - Sprott, Alabama (1935 or 1936).	44
Figura 24: Margaret Bourke-White, Capa da primeira Life Magazine, 1936	46
Figura 25: Charles Sheeler, Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors, 1927	47
Figura 26: Albert Renger-Patzsch, <i>fordergerus</i> , 1939	48
Figura 27: Karl Blossfeldt, "Wundergarten der Nature". 1928	49
Figura 28: August Sander, <i>Pastrycook</i> , Gelatin silver print, 1928	51
Figura 29: August Sander - Ret Bearbeitet 1927	52
Figura 30: Richard Gessner, Shell-Haim Bau óleo sobre madeira, 1930	55
Figura 31: Carl Grossberg, óleo sobre tela, 1933	55
Figura 32: Disdéri: Pauline Viardot und Pierre-Jules Michot in "Alceste", Pariser Oper, um 1860	57
Figura 33: Estudo de Alphonse Bertillon, 1892	59
Figura 34: Alphonse Bertillon, Taubleu synoptique des traits Physionomiques, 1885	60
Figura 35: Duchenne de Boulogne 1862	61
Figura 36: Duchenne de Boulogne, 1862	62
Figura 37: Fotografia de Louis-Emille Durandelle, Torre Eiffel, 1887	64
Figura 38: DELAMOTTE, Philippe Henri, Crystal Palace, Colonnade surplombant le jardin, 1853	65
Figura 39: Fotografia de Edouard Baldus, Imperial Library of the Louvre, 1856–57	66
Figura 40: Carles Marville, Paris, Notre-Dame.	67
Figura 41: Tomas Annan, Close No. 101 High Street, Glasgow 1868 – 1871	68
Figura 42: Primeira câmera Kodak de filme de rolo flexível, 1880.	69
Figura 43: Palácio de Cristal, 1852, fotografado por de Benjamin Brecknell Turner em 1982	71
Figura 44: Peter Behren, Fábrica de Turbinas AEG , Berlim. 1910	71
Figura 45: Bernd and Hilla Becher, Lime Kilns (fornos de explosão)	73
Figura 46: Bernd e Hilla Becher, Winding tower, Grenay, Mine No. 1	74
Figura 47: Bernd e Hilla Becher, <i>Hochöfenwerk Belval Esch-Alzette, Luxembourg</i> , 1997	75

Figura 48: Bernd e Hilla Becher, Hannover Mine 1/2/5, Ruhr, Alemanha.	76
Figura 49: Bernd e Hilla Becher, Gasômetros, Alemanha, 1983-1992	77
Figura 50: Bernd e Hilla Becher, Lime Kilns, Alemanha, Inglaterra, 1963-1998	78
Figura 51: Câmera Plaubel 1960	80
Figura 52: Bernd e Hilla Becher, Hot-blast stove, steelworks, Alemanha, 1995.	81
Figura 53: Bernd e Hilla Becher, Host-blast stoves, Bélgica, Alemanha, França, Luchemburgo, 1982-1995	82
Figura 54: Bernd e Hilla Becher, Blast furnace, Alemanha, 1961	84
Figura 55: Bernd e Hilla Becher, Gasômetro, Estados Unidos, 1981	86
Figura 56: Bernd e Hilla Becher, Gasômetro, Bélgica, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, 1965-1992	87
Figura 57: Bernd e Hilla Becher, Torres de caixas de água.	89
Figura 58: Friedrich der Grosse Mine, região de Ruhr, 1978	90
Figura 59: Torre de caixa d'água, Alemanha, 1965	91
Figura 60: Lime Kilns (fornos de explosão), Alemanha, 1963-1997	92
Figura 61: Thomas Struth Pergamon Museum 3, 2001,	96
Figura 62: <i>Thomas Struth. Water Street, New York</i>	97
Figura 63: Thomas Struth <u>Leipziger Strasse Essen</u> , 1998	98
Figura 64: Thomas Struth Plaza Elguera Lima / Peru, 2003	99
Figura 65: Thomas Struth ,The Consolandi Family Milan, 1996	100
Figura 66: Thomas Struth The Lingwood & Hamlyn Family London, 2001	101
Figura 67: Thomas Struth Art Institute of Chicago II	103
Figura 68: Thomas Struth Louvre 4 Paris, 1989	104
Figura 69: Thomas Struth Museo Del Prado 8-3 Madrid, 2005	104
Figura 70: Thomas Struth Paradise 1 (Pilgrim Sands), 1998	106
Figura 71: Thomas Struth, Paradise 32, Peru, 2005	107
Figura 72: Thomas Ruff, Interior 1 ^a , 1979	109
Figura 73: Thomas Ruff, Interieur 3B, 1980	110
Figura 74: Thomas Ruff, Portrait (R. Huber), 1988.	111
Figura 75: Thomas Huff, Portrait (A. Kachold), 1987	112
Figura 76: Thomas Huff, House Number 7, 1983	113
Figura 77: Thomas Ruff, Nacht 19 II, 1995	114
Figura 78: Thomas Ruff, Nacht 5 III, 1992	115
Figura 79: Thomas Ruff, LMV77, w.h.s.08 185x245cm	116
Figura 80: Thomas Ruff, Nudes wh 20, 2001	117
Figura 81: Thomas Ruff, Nudes or15, 2006	118
Figura 82: Thomas Ruff, Substrat 10 III, 2003	119
Figura 83: Thomas Ruff, ma.r.s 10, 2010	121
Figura 84: May Day V, 2006	123
Figura 85: NHA Trang, 2004	124
Figura 86: <i>"Hong Kong Island" 1994</i>	125
Figura 87: <i>Rhein</i> , 1996	126
Figura 88: Andreas Gursky, Prada, 1996	126
Figura 89: Prada II, 1997	127
Figura 90: Shanghai, 2000	128
Figura 91: <i>May Day</i> (1997)	129
Figura 92: May Day IV, 2000	129
Figura 93: Andreas Gursky, Chicago Board of Trade II	130
Figura 94: Copan, 2002	131
Figura 95: Montparnasse, 1993	132
Figura 96: Bundestag, 1998	133
Figura 97: Candida Höfer Salone di Castel Capuano, detto anche "Salone dei Busti"	135
Figura 98: <i>Spiegelkantine Hamburg IV 2000</i> , 2000. C-print, 60 x 60 inches	136
Figura 99: Opera Garnier de Paris, 2005	137
Figura 100: Musée du Louvre XVI, 2005	139

Figura 101: <i>British Library London I 1994</i> , 1994. C-print, 15 x 22 1/2 inches (38 x 57cm). © 2004 Candida Höfer / Artists Rights Society (ARS).	140
Figura 102: <i>Biblioteca dei Girolamini Napoli I</i> by Candida Höfer, 2009, C-print.	141
Figura 103: Candida Höfer, <i>BNF Paris XIII</i> 1998.	142
Figura 104: Candida Höfer, <i>Stiftsbibliothek St. Gallen I</i> , 2001	143
Figura 105: Candida Höfer, <i>Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar</i> , 2004.	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 BERND E HILLA BECHER	31
2.1 Formação	36
2.2 Referências	40
2.2.1 <i>Eugene Atget</i>	41
2.2.2 <i>Walker Evans</i>	43
2.2.3 <i>Margaret Bourke-White e Charles Sheeler</i>	45
2.2.4 <i>Albert Renger-Patzsch</i>	47
2.2.5 <i>Karl Blossfeldt</i>	49
2.2.6 <i>Auguste Sander</i>	50
3 A FOTOGRAFIA INDUSTRIAL, ARQUITETÔNICA E CIENTIFICA DO SÉCULO XIX	54
3.1 Desenvolvimento da arquitetura industrial	70
4 SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DOS BECHERS	74
5 ESCOLA BECHER: A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE FOTOGRÁFICA	94
5.1 Thomas Struth	95
5.2 Thomas Ruff	108
5.3 Andreas Gursky	122
5.4 Candida Hofër	134
6 CONCLUSÕES FINAIS E TRABALHOS REALIZADOS	146
REFERÊNCIAS	156

1 INTRODUÇÃO

Ao ingressar na graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, já vinha desenvolvendo projetos na área de pintura. De forma intuitiva, trabalhava com imagens gráficas e ilustrativas vinculadas a revistas em quadrinho experimentais. Já na universidade comecei a ter aulas de fotografia e me interessei bastante pelo meio. Com o tempo, comecei a sentir que a pintura não estava mais atendendo aos meus objetivos e introduzi a fotografia em meus projetos artísticos.

Ao visitar a 25ª Bienal de São Paulo em 2002, fiquei completamente impressionado com toda aquela intensidade urbana e cultural, totalmente diferente de Belo Horizonte. Por coincidência, o tema da Bienal era sobre a influência da cidade em nossa concepção de mundo. Além da Bienal, estava acontecendo o *arte/cidade 2*, um projeto muito interessante, que também propunha uma reflexão sobre a cidade, em que vários locais de São Paulo foram ocupados com instalações que intervinham diretamente no espaço. Muitos dos *sites* expositivos eram em áreas desoladas e abandonadas na região industrial. Além das obras expostas, o deslocamento para esses locais também ficou marcado na minha memória: a pé ou de metrô, percorri vários pontos da cidade aos quais nunca teria a iniciativa de ir.

Já na Bienal, tive um intenso contato com trabalhos de proporções que nunca tinha visto antes, como as grandes pinturas de Jeff Koons e instalações que desafiavam a nossa compreensão. Mas o que me chamou mais a atenção foram as fotografias impressas em formatos extremamente grandes.

Essa mostra foi a primeira a apresentar a nova geração de fotógrafos que estavam trabalhando no campo das artes visuais. Os alemães Andreas Gursky, Michael Weseley, Frank Thiel e Thomas Ruff mostraram impressionantes fotografias da paisagem urbana com uma complexidade de detalhes e grandes formatos de impressão, que chegavam a 200x350cm. Outro fotógrafo muito interessante que participou da exposição foi Richard Wentworth, que produzia imagens em formatos menores do cotidiano ordinário da cidade.

As fotografias apresentadas por Frank Thiel, lembram as formas geométricas de pinturas construtivistas, além de proporcionarem uma reflexão a respeito da substituição das questões ideológicas e estruturais da Alemanha na

época da Guerra Fria, pela sua reconstrução impulsionada através do capitalismo após a queda do muro de Berlim (FIG. 1).



Figura 1: FRANK THIEL *Stadt 2/41 (Berlin)*, 1999

Fonte: <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/FRANK-THIEL/UK040210/81/7/1/12/detail.aspx>

Michael Wesely, empregando uma câmera de grande formato, projetada para obter um tempo de exposição de dois anos, capturou a construção em tempo real da Praça de Potsdam na Alemanha (FIG. 2). Essas fotografias em preto e branco de grande formato condensam a passagem do tempo de um dos maiores canteiros de obra da Europa.

Já as fotografias de Richard Wentworth são uma espécie de cartografia da cidade. O artista concentrou sua atividade em um local específico de Londres, a *Caledonia Road*. Wentworth se interessa por motivos aparentemente banais como lixo e lojas de coisas usadas, ele afirma que os lugares mais exóticos estão quase sempre diante da nossa própria casa (FIG. 3).



Figura 2: Michael Wesely, Potsdamer Platz, 1997-99

Fonte: <http://cairn.com/pocketpan/doku.php?id=syllabus:week01:openshutter>



Figura 3: Richard Wentworth, Stockholm, 1984

Fonte: <http://www.abliss.co.uk/projects/RichardWentworth.html>

Outro artista importante a mencionar é o alemão Andreas Gursky, que expôs fotografias mostrando as relações entre o ser humano e a arquitetura, bem

como a urbanização e a tecnologia. Ele apresentou imagens de tamanhos grandes onde o fluxo de experiências coletivas é concentrado de forma intensa nas imagens (FIG. 4).



Figura 4: Andreas Gursky, 99 cent II
Fonte: <http://tanguillosmarineros.blogspot.com/>

Thomas Ruff apresentou imagens da sua série *I.m.v.d.r.*, uma homenagem ao celebre arquiteto Ludwig Mies van der Rohe. As imagens retratam os edifícios construídos entre 1910 e 1938. Ruff, desde o início de sua carreira, sempre evitou fotografar prédios de importância histórica, concentrando seu interesse na arquitetura vernacular. No final da década de 90, ele foi solicitado a produzir uma mostra com fotografias para a reabertura das casas de Mies van der Rohe, projetadas em Krefeld. Ele aceitou o desafio, mas para dar uma nova perspectiva a essas obras extremamente historicizadas, Ruff optou não só por registrá-las, apropriando-se das fotografias do arquivo de Mies van der Rohe do *Museum of Modern Art*, mas também subvertendo as imagens pela manipulação digital (FIG. 5).



Figura 5: Thomas Ruff, W.H.S. 05.

Fonte: http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=425046479&which=&aid=14677&wid=425832017&source=inventory&rta=http://www.artnet.com

O contato com estas obras fez com que eu direcionasse meu trabalho para a utilização da fotografia no campo das artes visuais e as questões urbanas. Naquele momento estava muito interessado nos aspectos arquitetônicos que remetiam a algum tipo de funcionalidade, mas que não eram considerados esteticamente importantes, como detalhes de portas e janelas de vidro *blindex*, sistemas de ar condicionado e áreas estruturais de prédios e casas.

Como reflexo do que tinha visto nesta Bienal comecei a perceber e valorizar os aspectos corriqueiros de objetos anônimos. Naquele momento ainda não conhecia a obra de Bernd e Hilla Becher, mas já estava interessado no formalismo da fotografia alemã, por causa das imagens que tinha visto de Frank Thiel, Andreas Gursky e Thomas Ruff.

Pela influência desses artistas, procurava produzir imagens limpas, com aspectos minimalistas, o que me causou um grande conflito. Como estava no Brasil, havia muita dificuldade em encontrar estruturas e objetos arquitetônicos que não estivessem deteriorados pelo tempo. Nós não temos uma tradição de preservar os espaços urbanos. O que é comumente visto por aqui é a construção ou reconstrução de prédios, ruas e praças que não são posteriormente cuidados.

Esse aspecto me confundiu bastante, uma vez que eu queria realizar um trabalho de fotografia arquitetônica limpa e minimalista em um país que, a primeira

vista, não comportava esse tipo de procedimento. Esse conflito e a minha pouca maturidade fizeram com que eu abandonasse a fotografia por um tempo.

Outro aspecto que me levou a parar de fotografar foi a precariedade da tecnologia digital naquela época, em Belo Horizonte. A intenção era fotografar com câmeras analógicas, digitalizar o filme em um scanner e, posteriormente, ampliar as imagens através de uma impressora de formato grande. Isso era extremamente difícil e caro e, mesmo assim, a qualidade das imagens das impressoras era muito ruim.

Durante esse intervalo de tempo em que parei de fotografar, dediquei-me à escultura e à criação de projetos de instalações e vídeo. Apesar de gostar até hoje dessas mídias não consegui produzir trabalhos que considerasse consistentes.

Foi em 2007 que me interessei novamente pela fotografia. Com um novo olhar para a cidade procurei me apropriar dos aspectos decadentes da arquitetura urbana. De forma radical, as imagens adquiriram um corpo denso e expressivo com alta saturação e contraste. Conheci de forma mais aprofundada a obra de Miguel Rio Branco e me fascinei com as cores intensas do seu trabalho. Fiquei embevecido com a possibilidade de produzir fotografias daquela forma.

Esta influencia é claramente vista na série realizada no Mercado Novo em Belo Horizonte. Este grande prédio comercial foi construído na década de 70 para substituir o antigo Mercado Central da cidade. Apesar das tentativas, o edifício nunca foi completamente ocupado e tampouco assumiu o seu papel como substituto do antigo mercado. Com uma arquitetura funcional e modernista o prédio estava em franca decadência. O último piso era completamente desocupado, com exceção de três lojas que trabalhavam com metal. Imensos corredores totalmente vazios criavam um labirinto, em que a presença humana só era percebida pelas marcas deixadas pelo tempo nas paredes. (FIG. 6)



Figura 6: André Hauck, Sem Título (série desertos urbanos), 2008

Realizei uma série de imagens desses corredores. No momento do registro a luz envolvia os volumes arquitetônicos, criando bolsões de claros e escuros e as colunas de sustentação se sobrepunham de forma progressiva. Para essas imagens optei por uma composição centralizada. A relação com a pintura barroca era inevitável, a simetria e as nuances de luz criavam uma densidade ambígua, em que o objeto registrado não se mostrava de forma clara. Naquele momento estava interessado em questionar sobre a história da cultura globalizada, que evita qualquer relação com esse tipo de espaço.

A abarrotada iconografia urbana e arquitetônica apareceu no meu trabalho de forma saturada e silenciada, pelo distanciamento das imagens e pela ausência de pessoas nos espaços (FIG. 7).



Figura 7: André Hauck, AC 008 (série *Arquiteturas em Declínio*), 2008

Apesar de estar trabalhando com imagens carregadas, mantinha certo rigor na composição das fotografias com planos frontais, centralizados e diagonais sem distorções na perspectiva, preservando ainda as referências que tinha adquirido na 25ª Bienal de São Paulo. Tratava-se de apresentar o real de forma direta e em detalhes, mas propiciando certa invisibilidade, proporcionada pelas sombras e também pela saturação e pelo contraste.

O não reconhecimento de certas áreas da imagem nos desequilibra, criando incertezas sobre o que é realmente visto. “O Poder de contaminação levado pelas amplas zonas de sombra, ainda que se firme na “clareza” das linhas e planos compositivos, faz predominar mesmo uma aridez, uma interdição do olhar, um

velamento...”¹ O rigor do plano compositivo é abalado “por uma cenografia que o invade pelas sombras e seus poderes evocativos, dramáticos e expressivos”.²

Esses agenciamentos proporcionam uma reflexão sobre o estatuto de verdade referente ao aparato fotográfico. Susan Sontag observa que as imagens fotográficas

(...) são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de qualquer coisa, uma fotografia é não só uma imagem, uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente calcado no real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre. (SONTAG, 1983).

Dessa forma a fotografia estabelece, por meio desse “rastro”, uma relação de transformação da realidade visual. Apesar de estar ligada inicialmente ao objeto retratado, a fotografia, nesse caso, é apresentada de forma alegórica, não como uma reprodução da realidade e sim como uma construção, um desdobramento de significados que extrapola a simples documentação.

Após realizar este trabalho, comecei a refletir sobre como as imagens que estava produzindo se relacionavam esteticamente e conceitualmente com as pessoas. Percebi que grande parte das fotografias que estava fazendo naquele momento acabavam se diluindo subjetivamente pelos artifícios que estava empregando. O alto contraste, a alta saturação e as áreas de sombra estavam diluindo o objeto retratado. Além disso, comecei a me questionar sobre a eficácia dessas imagens em um mundo que já estava totalmente afogado em miragens virtuais saturadas de informação.

Assim, comecei a realizar fotografias sem grandes efeitos formais, do modo mais neutro e transparente possível, sem iluminações elaboradas e sem composições com ângulos e vistas insólitas. A minha intenção foi fazer oposição ao trivial imaginário da indústria cultural, resistindo às tecnologias que, incessantemente, procuram “ampliar os limites do visível”. A explosão de consumo e das mídias colocou a mercadoria como principal instância da atividade social. Diante da superficialidade desse mercado, procurei produzir obras que tomassem partido do irrisório para opor-se ao esvaziamento empregado nos meios de comunicação. Atualmente, continuo refletindo sobre essas questões e produzindo imagens que, de alguma forma, não se revelem de imediato, sem proporcionar algum tipo de reflexão.

¹ Catálogo desertos urbanos p. 5, referente a exposição realizada pelo Autor em 2009.

² *ibid.*.

Em um tempo abarrotado de imagens procuro uma estratégia que se situa em um outro extremo, oposto às estridências superficiais do mercado. Baixando a voz em vez de gritar mais alto que o ruído dos ambientes. Construindo uma linguagem que adentra o silêncio, uma pausa que contrapõe ao discurso caótico dos meios de comunicação (FIG. 8).



Figura 8: André Hauck, série Limitrofe, 2010

Continuei com temas que envolviam espaços e objetos desprovidos de atenção, com caráter ordinário como lotes vagos, loteamentos em processo de construção, automóveis deixados no tempo, postos de gasolina, bem como áreas estruturais de prédios e casas, empregando uma forma de registro distanciada e o mais objetiva possível. Esse procedimento produz um contraste estranho entre o objeto e o método empregado no momento do registro fotográfico. À primeira vista, as fotos podem passar despercebidas como um arquivo meramente documental. Mas a minha intenção é produzir imagens que utilizam a categoria direta e documental da fotografia como alegoria, proporcionando uma reflexão sobre a

percepção do mundo a nossa volta e o esvaziamento de conteúdo dos meios de comunicação.



Figura 9: André Hauck, série Limítrofe, 2010

Poderíamos analisar essas fotos como despretensiosas, mas esse aspecto passageiro e frágil reflete a própria situação dos objetos registrados e, olhando de forma mais ampla, reflete sobre o estado das coisas à nossa volta. Enquanto a sociedade procura um lugar estável para se viver, as pessoas se afastam umas das outras, escondendo-se em “bolhas superprotetoras”. As relações ficam mais frágeis e artificiais, bombardeadas pelos meios de comunicação que inibem qualquer tipo de posicionamento pessoal sobre o mundo.

Com o desenvolver dessas reflexões procurei negar elementos que proporcionassem um deleite imediato da obra, deixando-a menos digerível,

esvaziada. Segundo o pensamento de Adorno “no mundo do consenso manipulado a arte autêntica só fala calada...”³.

Não estou me referindo a um vazio de significado e sim a uma tentativa de caminhar na contramão do que é comumente digerível, utilizando signos que não se revelam à primeira vista.

Podemos relacionar a esses questionamentos as teorias do belo e do sublime empregadas no romantismo e que são totalmente pertinentes ao contexto da arte contemporânea.



Figura 10: André Hauck, série Limítrofe, 2010

Para Kant “o sublime, com o qual o sentimento de comoção está ligado, requer, porém, um critério de ajuizamento diverso daquele que o gosto põe como

³ Gianni Vattimo, *El Fin de la Modernidad. Nihilismo e Ermenéutica en la Cultura Posmoderna*, México, Gedisa, 1986, p.53.

seu fundamento” (KANT, 1993)⁴. O prazer do sublime é ambíguo: uma emoção em que o espírito se sente ao mesmo tempo atraído e repellido pelo que experimenta. A beleza da natureza harmoniza-se com a finalidade que a capacidade de julgar pode alcançar. No entanto, o sublime, tanto quanto o belo, mantêm o caráter estético, uma “finalidade subjetiva que não repousa sobre um conceito de objeto”⁵. Nesse sentido, o sublime apresenta sempre uma inadequação entre o apresentável e o inapresentável, uma ideia que não se satisfaz apenas no objeto.



Figura 11: André Hauck, série Limítrofe, 2010

⁴ Kant, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*, 27. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, 1993, Rio de Janeiro (tradução modificada).

⁵ *ibid...*, Prólogo



Figura 12: André Hauck, CHRO 003, 2011

Essa inapresentabilidade das ideias constitui uma proposta estética específica. Para Lyotard (1993), a noção de belo esgotou as suas possibilidades críticas para explicar os fenômenos artísticos das vanguardas do nosso século. Para ele a sensibilidade proporcionada por uma obra de arte ou por “algo belo” encontra, sem nenhuma determinação conceitual, um sentimento de prazer desinteressado.⁶ Já a experiência do sublime é dada pela fragmentação, e pela impossibilidade. Através da articulação conceitual da obra é que se chega a sua compreensão. Lyotard acredita que as categorias do sublime e seus aspectos “inapreensivos” estão diretamente envolvidos com a estética contemporânea.

Percebo que meu trabalho está diretamente relacionado com o que Lyotard afirma. Esse “esvaziamento” a que ele se refere elucida o que vinha procurando como posicionamento estético e conceitual. Também acredito que a

⁶ MURICY, Kátia. “O Sublime e a Alegoria”. O que nos faz pensar, Cadernos do. Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 21, jun. 2007 pg. 43.

obra de arte que se enquadra unicamente nos conceitos do belo não se sustenta. Ela acaba se esvaziando em sua própria imagem.

Quando me referi anteriormente aos aspectos formais em meu trabalho como o contraste, a saturação e as áreas de claro e escuro, estava me questionando a respeito de sua aproximação da estética vigente nas mídias de comunicação. Apesar de, naquele momento, estar me referindo à questões que iam além da imagem em si, percebi que a estética urbana que estava utilizando já tinha sido apropriada pela publicidade e conseqüentemente se enquadrada nas noções do belo. Vi-me na obrigação de procurar uma outra forma de pensar sobre a arte.

Ao ingressar no Mestrado de Artes Visuais escolhi como ponto de partida para minha dissertação a obra do casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher. Ao me aprofundar no significado de seus trabalhos percebi que muitos dos aspectos formais e conceituais que eles empregavam estavam bem próximos do que estava procurando como forma de arte.

O que mais me influenciou foi como eles utilizavam o rigor estético em função de um método que se distanciava das noções comumente empregadas ao belo. Apresentando imagens fotográficas que se aproximavam, a primeira vista, à documentações industriais meramente ilustrativas, o casal proporcionou um questionamento fundamental sobre o posicionamento da fotografia no campo das artes visuais.

Essa atitude proporciona uma ruptura em relação à estética dita como ideal para a maioria das pessoas. Mesmo em algumas instituições de arte percebo o desconhecimento destes e outros procedimentos, mesmo eles sendo de profunda importância no contexto da arte contemporânea.

A estética do sublime recai aqui pela fratura que impossibilita a compreensão do objeto artístico por uma análise pouco criteriosa. Esse estranhamento cria certa indefinição que é esclarecida pela compreensão dos códigos empregados na obra.



Figura 13: Bernd and Hilla Becher, *Untitled (Watertower)*, 1983

Fonte: http://www.rfc.museum/index.php?option=com_content&view=article&id=378&Itemid=488

Em janeiro de 1975, os Bechers participaram, nos Estados Unidos, da exposição *New Topographics*, juntamente com os fotógrafos americanos Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, e Henry Wessel Jr.

Ao estudar com mais profundidade esses fotógrafos, fiquei muito interessado na forma com a qual eles trabalham. Diferente da metodologia dos Bechers, eles produzem imagens que não seguem padrões tipológicos comparativos rígidos. Por outro lado, realizam fotografias de forma neutra e distanciada.



Figura 14: Robert Adams, New Housing, Longmont, Colorado, 1973
 Fonte: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=101>

Essa mostra questionou a suposta distinção entre paisagens naturais e culturais, apresentando imagens de espaços alterados pelo homem.

As fotos foram despojadas de qualquer artifício artístico e reduzidas a um estado essencialmente topográfico, transportando grandes quantidades de informação visual, mas abstendo-se de aspectos emocionais e de beleza bem como opinião crítica. (DENNIS, 2005, p. 1)⁷

A expansão ocidental, após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos, era parte da recém-afluente experiência turística da classe média. As fotografias de paisagens de Ansel Adams ajudaram a reforçar a imagem do oeste americano como uma natureza intocada ao longo da época da Guerra Fria. A

⁷ KELLY DENNIS Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography, University of Connecticut USA, Paper Presented at the Forum UNESCO University and Heritage 10th International Seminar "Cultural Landscapes in the 21st Century" Newcastle-upon-Tyne, 11-16 April 2005 p. 1

"estética" dessa experiência em suas fotografias (FIG. 15), foi "bem adaptada ao clima social conservador do pós-Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos" ⁸

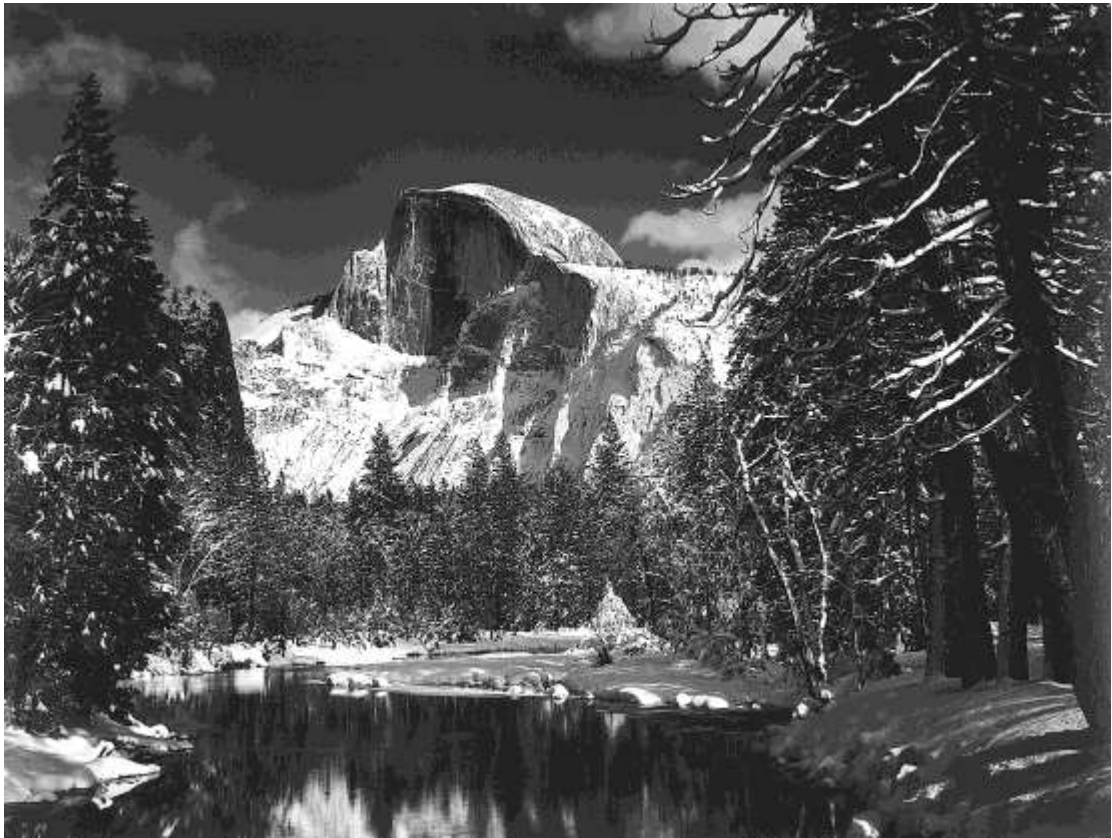


Figura 15: Ansel Adams

Fonte: <http://shorecrestphoto.blogspot.com/2009/09/landscapes.html>

Em contrapartida, a exposição *New Topographics* não representou a paisagem pura da propaganda ocidental de parques nacionais, ao contrário, os fotógrafos dessa mostra se concentraram na paisagem alterada pelo homem. Apesar disso, eles apropriaram de muitos elementos utilizados na composição formal da fotografia de paisagem tradicional.

Ansel Adams e Edward Weston procuravam um ponto de vista específico para anular a presença de seres humanos e do próprio fotógrafo, a fim de manter a fantasia de um deserto intocado pelo homem. Em contrapartida, a fotografia de Robert Adams de 1970 realizada em *Lookout Mountain*, ao lado da sepultura de

⁸ Bright, D. (1993) *Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*, revised reprint in: Bolton, R. (Ed.) **The Contest of Meaning** pp. 125-143 (Cambridge, MA, The MIT Press). Originally published in: **Exposure** 23:1 (1985), p. 129.

Buffalo Bill⁹ (FIG. 16), apresenta uma paisagem com penhascos distantes, em que algumas pedras estão pichadas, demonstrando que há poucos lugares em que os seres humanos não foram ou não marcaram sua presença. Já Lewis Baltz, fotografa lixo, detritos, terra e céu sem hierarquizar os valores de cada objeto. “Seu vocabulário formal mantém as imagens distanciadas de qualquer sentimentalismo” (HAGEN, 1989, p. 148)¹⁰.



Figura 16: Robert Adams. "From Lookout Mountain, at Buffalo Bill's Grave. Jefferson County, Colorado" 1970

Fonte: <http://jpetrenko.blogspot.com/2010/04/new-topographics.html>

A ambiguidade ética dessas obras a princípio, não funcionam como uma ferramenta crítica, mas se as analisarmos com maior critério começamos a compreender os signos alegóricos empregados na concepção desses trabalhos. Eles se apropriam de aspectos da fotografia estritamente documental reduzida de

⁹ Foi um ícone notável no Velho Oeste, e ficou famoso principalmente por ser um dos criadores dos espetáculos sobre o gênero.

¹⁰ Hagen, Charles (1989) Lewis Baltz: Castelli Graphics, in: **Artforum International** 28 Nov., p. 148.

qualquer tipo de subjetividade autoral para questionar o destino da crítica ideológica da sociedade pós-industrial.



Figura 17: Lewis Baltz, Park City 31, 1979

Fonte: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=32954>

Mais parecida com o realismo instrumental do agrimensor ou fotografias imobiliárias, suas fotografias quebram as convenções visuais empregadas na concepção do pitoresco. Como observa Jenkins, curador de *New Topographics*, "não há dúvida de que o problema no centro desta exposição é de estilo"¹¹. Embora as fotografias transmitam "quantidades substanciais de informações visuais"¹², elas são, acima de tudo, arranjos estéticos que resistem à interpretação, uma prática comprometida a questionar as convenções da fotografia de paisagem.

Esses aspectos de ruptura dos padrões estéticos e ideológicos na criação e apresentação da obra de arte tornaram-se ponto de partida para a maioria dos trabalhos que venho desenvolvendo. Procuro pensar na estética dentro da sua própria ausência e em como ela pode refletir sobre as incertezas do mundo contemporâneo.

¹¹ Jenkins, William (1975) Introduction to The New Topographics in: **New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape** (Rochester, NY, The Museum).

¹² *ibid.*.

Apesar de esses fotógrafos terem extrema relação com meu trabalho, optei por desenvolver um estudo sobre os fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher e alguns de seus alunos na Kunstakademie de Dusseldorf. Essa decisão foi tomada com base na minha primeira experiência com a fotografia alemã no campo das artes visuais, na 25ª Bienal de São Paulo. Os Bechers não participaram dessa mostra, porém sua obra foi e é fundamental na formação de grande parte da fotografia contemporânea alemã e mundial.

Após esta introdução, o segundo capítulo desta dissertação apresenta o processo de trabalho dos Bechers, bem como a formação acadêmica e artística de Bernd e de Hilla antes e depois de começarem a trabalhar juntos. Aborda também as referências fotográficas dos Bechers. Para isso, foram analisados alguns aspectos dos trabalhos de Eugene Atget, Walker Evans, Margaret Bourke-White, Charles Sheeler, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt e Auguste Sander. Serão abordadas várias características semelhantes entre a obra desses fotógrafos e a dos Bechers, como o distanciamento do objeto fotografado, a objetividade no ato do registro, temas industriais e arquitetônicos recorrentes e em alguns casos, a utilização de métodos tipológicos para fins de catalogação.

Já o terceiro capítulo apresenta aspectos da fotografia industrial, arquitetônica e científica do século XIX, com ênfase nas características diretas, objetivas e tipológicas como forma de representação.

O quarto capítulo adentra na metodologia fotográfica abordada pelos Bechers. Com uma sistemática rigorosa na concepção das obras, o casal estabelece critérios específicos que envolvem a escolha do sítio industrial a ser abordado, a utilização de câmeras fotográficas de grande formato, a forma composicional das imagens e a seleção e apresentação do trabalho, como quadros comparativos compostos por fotografias individuais.

O quinto capítulo apresenta e analisa a obra de quatro alunos de Bernd Becher na Kunstakademie de Dusseldorf, sendo eles: Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky e Candida Höfer. Esses artistas/fotógrafos se tornaram importantes referências no campo das artes visuais contemporâneas. A minha intenção é mostrar o desdobramento dos conceitos abordados pelos Bechers na obra desses artistas que, além de assimilar muitas características de seus professores, criaram formas particulares de produção.

Ao final, após algumas considerações, mostrarei imagens da minha produção artística desenvolvida no decorrer desta pesquisa. A intenção é apresentar como o processo de estudo influenciou o meu trabalho.

2 BERND E HILLA BECHER

Por volta de 1960, o casal de fotógrafos Bernd e Hilla Becher começou a desenvolver um projeto fotográfico que consistia em um inventário arqueológico-industrial da Alemanha e de outras regiões do mundo. Quando começaram com as suas pesquisas a indústria alemã e europeia acabava de passar por uma mudança estrutural, em que várias fábricas já tinham sido desativadas. Devido a esses acontecimentos eles perceberam a importância de documentar de forma abrangente a arquitetura industrial que estava ameaçada de extinção.

Opostos à abordagem abstrata dominante no meio fotográfico da época, os Bechers optam por uma linguagem fotográfica objetiva. Utilizando técnicas precisas, criaram um sistema tipológico para registrar e catalogar as estruturas industriais em processo de desaparecimento. Por outro lado, o casal não tem como objetivo a conservação destes edifícios, e sim “o registro mais completo e objetivo possível de um mundo que merece desaparecer porque funcionalmente já não é necessário.”¹³ Em uma entrevista eles afirmam que a sua “intenção não é transformar velhas construções industriais em relíquias, mas gostaríamos de produzir uma corrente mais ou menos ininterrupta das diversas formas de manifestação”.¹⁴

Essas estruturas são concebidas tendo em vista a condição climática de onde serão instaladas, as demandas de materiais e produtos e pela tecnologia da época. Esses fatores proporcionam uma constante reestruturação na concepção dos edifícios, o que os torna mais complexos e específicos. Mas por outro lado, “estas construções técnicas”¹⁵, “mudam com o decorrer dos anos e se decompõem e desaparecem num breve espaço de tempo”¹⁶.

¹³ Wulf Herzogenrath, catálogo da exposição Distância e Proximidade realizada no instituto Goethe São Paulo, (Da série de exposições Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje, Institut für Auslandsbeziehungen), 1992 p. 4. Tradução Ulrike Dorda

¹⁴ BECHER, Bernd e BECHER, Hilla. Kunst-Zeitung NR 2 Düsseldorf, janeiro 1969. tradução Ulrike Dorda.

¹⁵ Wulf Herzogenrath, catálogo da exposição Distancia e Proximidade realizada no instituto Goethe São Paulo, (Da série de exposições Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje, Institut für Auslandsbeziehungen), 1992 pag 6. tradução Ulrike Dorda

¹⁶ *ibid.*

“O estudo dessa arquitetura, além de informar sobre as evoluções dos processos de trabalho das fábricas, revela, as feições e formas, também as conexões de cooperação e propriedade que ultrapassa as fronteiras nacionais”¹⁷.

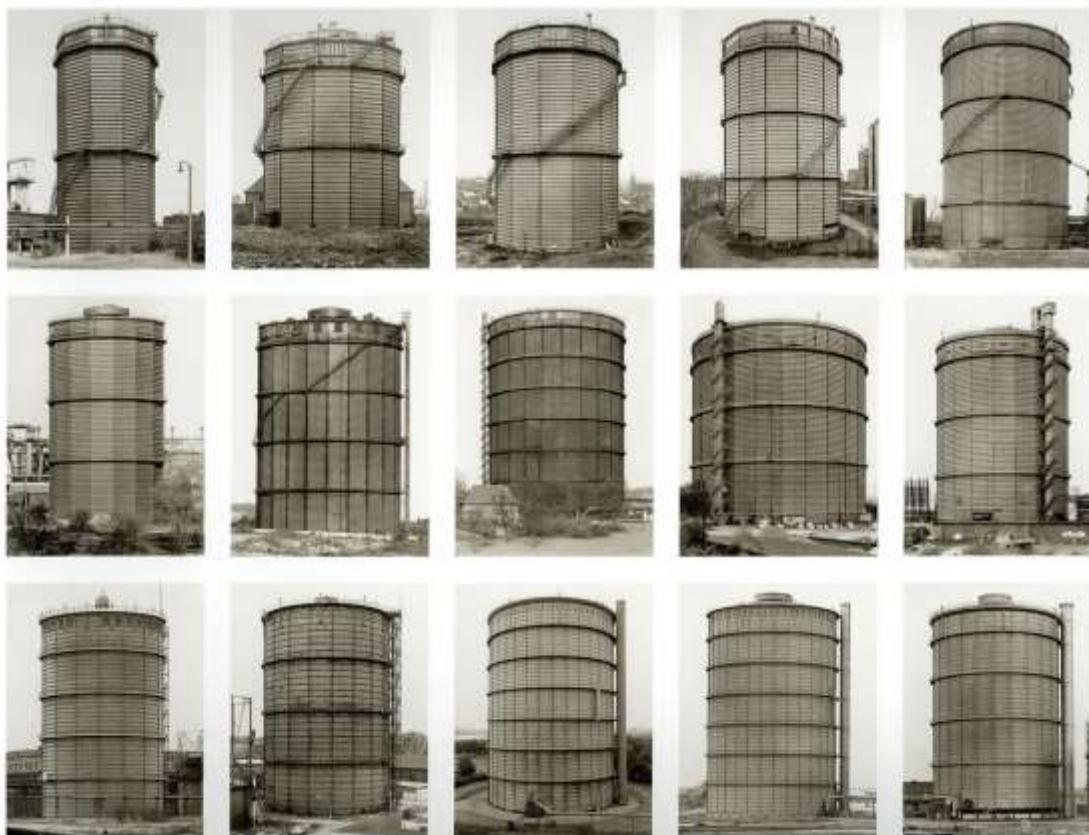


Figura 18: Bernd e Hilla Becher, Silos de Grão,
Fonte: <http://lespetitespestes.blogspot.com/2010/12/bernd-und-hilla-becher.html>

Essas estruturas foram construídas sem preocupações ornamentais ou de proporcionalidade, a sua estética se dá na ausência de uma concepção estética. Objetos destinados à mesma função aparecem com formas bastante variadas. A metodologia empregada no trabalho dos Bechers possibilita-nos perceber essas diferenças por meio visual. “Coisas aparentemente tão parecidas, que mal as podemos distinguir entre si, revelam suas diferenças na comparação direta”¹⁸.

O casal subdivide os registros em categorias baseadas em funções, localidade e materiais de construção, a fim de destacar as diferenças estéticas/formais das estruturas e de enfatizar a diversidade estilística das arquiteturas industriais, uma qualidade que até então não era valorizada.

¹⁷ *ibid.* p. 5

¹⁸ *ibid.*



Figura 19: Bernd e Hilla Becher

Fonte: <http://lespetitespestes.blogspot.com/2010/12/bernd-und-hilla-becher.html>

Podemos dividir a abordagem metodológica dos Bechers em quatro critérios de trabalho. O primeiro, diz respeito ao funcionalismo e refere-se à dimensão construtiva dos objetos, o foco de descrição dos tipos de construção individual constitui a base para a formação de grupos, no qual os objetos são classificados por função específica. O segundo centra-se na dimensão estética representada pela forma externa das arquiteturas. O resultado e o documento visual dessa reflexão constituem o terceiro critério, que se define pela fotografia em si e pela forma de apresentação em grupos de imagens individuais, a quarta categoria descreve o lado conceitual em relação ao seu método.¹⁹

Normalmente, em suas fotografias, o objeto é apresentado frontalmente e de forma isolada. As imagens são organizadas pela justaposição de formas de um tipo de construção, em que as diferenças estilísticas são delineadas por uma abordagem comparativa, de acordo com princípios referentes à semelhança e à diferença dos objetos. As tipologias enfatizam o exame minucioso das estruturas. Ao apresentar 15 torres de água em uma grade, o primeiro efeito é uma massa imponente de estruturas industriais. Você deve se afastar para vê-los como um grupo, mas para olhar uma imagem individual, é necessário aproximar-se.

¹⁹ Susane Lange, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 9.



Figura 20: Bernd and Hilla Becher, *sem título*, 1983

Fonte: http://www.rfc.museum/index.php?option=com_content&view=article&id=378&Itemid=488

Em sua técnica minuciosa, os Bechers utilizam parâmetros restritos, nos quais podemos perceber que os edifícios sempre ocupam o mesmo espaço no centro da foto, destacados de seu ambiente. Como no desenho técnico, as fotografias são extremamente planificadas. O horizonte tem a mesma altura da base e do solo, os mecanismos de *tilt* e *shift*²⁰, proporcionados pela câmera de grande formato, possibilitam que as ortogonais sejam planificadas. Quando as estruturas são fotografadas do alto, não ocorre distorção e é possível mostrar o horizonte.

A obra dos Becher transmite e preserva uma vertente central da história industrial contemporânea de uma forma exclusivamente visual. A maioria da arquitetura industrial fotografada foi demolida e agora existe apenas em forma de imagem, como parte de uma ampla documentação artística. As fotografias

²⁰ Movimentos de bascula da lente em câmeras fotográficas. Tecnicamente o movimento de *tilt* se consiste na rotação do plano óptico da objectiva em relação ao plano de imagem, e *shift* no movimento em paralelo da lente ao plano de imagem.

sobressaem como uma descrição dos objetos reais que desapareceram, devido às mudanças estruturais na indústria.

O repertório formal da arquitetura industrial apresentado pelo casal tem desempenhado um papel decisivo na formação desse domínio de nossa herança cultural, que foi, durante muitos anos, desconsiderado no âmbito da cultura ou da arte. Nesse contexto, a sua obra implica também em um trabalho de memória visual com vistas a preservar fenômenos contemporâneos transmitidos através das imagens. O casal apresenta uma postura artística, que tem contribuído decisivamente para uma visão modificada de fenômenos relacionados com a história cultural e social. Por essa razão, no campo da arte, tem um lugar de grande importância nos movimentos ocorridos durante os anos de 1960 e 1970, que se esforçaram para romper com estruturas de valores conservadores e uma visão padronizada da história.

Durante seus estudos, os Bechers adquiriram vários catálogos com fotografias industriais e livros de fotógrafos do século XIX e XX, que tinham como característica uma abordagem objetiva do mundo. Pode-se citar Walker Evans, Eugene Atget, August Asnder, Karl Blossfeldt e Albert Renger-Patzsch, dentre outros.

Entre 1976 a 1996, Bernd foi o professor de fotografia na Kunstakademie Düsseldorf. Durante esse período, seus ensinamentos inspiraram uma geração de importantes artistas fotógrafos alemães que faziam parte do objetivo da escola, dentre seus alunos podemos apontar Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Hoffer e Thomas Ruff .

Os Bechers estão entre os artistas mais influentes do nosso tempo. Por mais de quarenta anos registraram a herança do passado industrial. Como fundadores do que veio a ser conhecida como a "Escola Becher", possibilitaram a reflexão sobre a estética fotográfica no campo das artes visuais.

2.1 Formação

Bernd Becher nasceu em 20 de agosto de 1931, em Siegen uma antiga região industrial da Alemanha. Nessa localidade a mineração e a siderurgia, durante muitos séculos, formaram a espinha dorsal econômica da área. Durante várias gerações, sua família tinha trabalhado nas minerações e, como criança e adolescente, cresceu nas imediações dos complexos industriais. Perto da casa de seus pais existia uma siderúrgica, que durante sua infância se tornou o parque de diversões onde brincava diariamente. As minas de minério de Siegen, com suas torres de elevadores, complexos de processamento de carvão e salas de máquinas formaram a sua noção de paisagem.

Em termos de profissão, Bernd Becher seguiu os passos de seu pai, que havia estabelecido uma oficina restauradora para igrejas e outros edifícios públicos, e com a idade de dezesseis anos ele começou um estágio com um decorador. Durante a sua formação, desenvolveu uma sensibilidade artística relacionada à tradição. Paralelamente ao trabalho na empresa de seu pai, Bernd Becher também frequentou, em Siegen, aulas de pintura duas vezes por semana. Foi nessa época que resolveu se tornar ilustrador de livros. Depois de completar seu aprendizado, passou vários meses viajando pela Itália, onde produziu desenhos de paisagens urbanas dando ênfase à arquitetura.²¹ Em 1953, matriculou-se como estudante de artes gráficas, pintura e tipografia na *Staatliche Akademie der Künste Bildenden* em Stuttgart, sob a tutela do professor Karl Rossing. Quatro anos mais tarde mudou-se para o *Kunstakademie Staatliche* em Dusseldorf, onde continuou a estudar tipografia.

O objeto de seu foco artístico inicial foi o vocabulário formal com o qual ele estava familiarizado desde a sua infância, os edifícios funcionais relacionados com a indústria. Seus desenhos, guaches e litografias abordavam temas como serrarias, fábricas, estações ferroviárias e, repetidamente, as minas. Durante suas férias, regularmente ele retornava à região industrial onde tinha crescido e produzia desenhos e gravuras das minas de minério. Questionado sobre a impressão que

²¹ Susane Lange, Bernd and Hilla Beche: Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 11.

esses objetos tinham sobre ele, Bernd Becher enfatizava o caráter espacial e visual das estruturas.

Ainda quando era estudante, ao caminhar por indústrias abandonadas na região de Siegen, Bernd Becher encontrou fotografias de indústrias tiradas por fotógrafos profissionais. Frequentemente as pessoas ignoram a importância histórica deste material que era deixado para trás, nos edifícios destinados à demolição. Estas fotografias coletadas por Bernd revelaram uma grande tradição, esteticamente, da fotografia arquitetônica e industrial que se iniciou no século XIX. Posteriormente, os Bechers continuaram a pesquisar as atividades industriais nos arquivos de várias empresas. Esses estudos lhes permitiram identificar precisamente o contexto adequado para aprimorar seus trabalhos.²²

Seus primeiros trabalhos já atestavam seu interesse por uma descrição exata dos objetos com uma representação mais objetiva possível. Seus desenhos detalhados revelavam referências incontáveis à fotografia. Com o encerramento e demolição das minas de Siegen, processo que se iniciou em 1953 com as mudanças estruturais na região, Bernd Becher percebeu a necessidade de documentar dos prédios ameaçados de desaparecimento. Após a fundação da Comunidade Econômica Européia (CEE), em 1957, o minério da região de Siegen ficou muito caro e as minas começaram a morrer. Com o objetivo de registrar as estruturas, antes que elas desaparecessem, ele pegou emprestada uma câmera 35mm e apressadamente tirou diversas fotografias individuais da mina. Um pouco mais tarde, ele usou essas e outras fotografias para criar colagens, oferecendo uma visão global do complexo.

Depois de visitar a exposição de artistas dadaístas importantes, no *Kunstverein Dusseldorf*, no outono de 1958, onde entre outras coisas, ele viu pela primeira vez as colagens originais de Paul Citroen, percebeu que o caminho formal que ele estava procurando já tinha sido trilhado. Isso reforçou sua decisão a favor do uso exclusivo da fotografia. Em relação a isso Bernd relata:

Então eu levei um pequeno desvio: no início eu queria extrair os elementos individuais de um complexo industrial, como as torres de cabos ou de resfriamento, e colocá-los juntos em um quadro de colagem em grandes dimensões. Mas então eu descobri que isso já havia sido feito em 1920 por

²² LANGE, Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 75.

peessoas como Paul Citroen. Desde então, tenho concentrado na fotografia pura, muito rapidamente, desenvolvi um sistema de fotografar os elementos individuais de um complexo individualmente e em seguida, combina-los em uma série de objetos do mesmo tipo, como tipologias (BERCH *in* KÖHLER, 1989, p.14-15) .²³

Hilla Becher nasceu em Potsdam, na Alemanha Oriental, em 1934. Ao contrário de Bernd Becher ela desenvolveu um fascínio pela fotografia cedo, na idade de treze anos. Um ano depois, ela já tinha começado a trabalhar em seu próprio quarto escuro herdado de um tio. Sua mãe, que havia estudado e trabalhado com fotografia em Berlim nos 1920, influenciou bastante a carreira de Hilla. No período imediatamente pós-guerra, ajudou a filha na compra de uma câmera de chapa (9 x 12).

A partir de 1951, Hilla Becher começou um período de aprendizado de três anos no estúdio fotográfico Eichgrun, em Potsdam. O estúdio pertencia a uma família que tinha trabalhado como fotógrafos profissionais em várias gerações e cujos trabalhos ainda eram na tradição da fotografia do século XIX.

O estúdio Eichgrun realizou trabalhos que vão da fotografia de animais de estimação a fotos de arquitetura e objetos específicos. Durante o seu aprendizado, Hilla Becher participou de um trabalho desenvolvido pelo estúdio, que envolvia fotografias das esculturas do Parque Sanssouci, em Potsdam. Mais tarde ela realizou a documentação de um mecanismo de reparação de transporte ferroviário, uma tarefa que incluía fotografar inúmeras peças de metal utilizadas em vagões ferroviários. Hilla ficou fascinada por essa oportunidade de apresentar as qualidades tridimensionais das partes metálicas por luz e sombra. Nos anos que se seguiram ela continuamente focou o seu trabalho em objetos que tinham um caráter maquínico.

Em 1954, Hilla Becher saiu de Potsdam e mudou-se para a Alemanha Ocidental, onde inicialmente trabalhou como fotógrafa *freelancer* em Hamburgo fazendo, entre outras coisas, fotografia aérea. Em 1957 ela mudou-se para Dusseldorf e foi contratada como fotógrafa de uma agência de publicidade, em que Bernd Becher também trabalhava durante os intervalos semestrais.

²³ Michael Köhler, "interview mit Bernd and Hilla Becher" Künstler: Kritisches der Gegenwartskunst, ed. Lothar Romain and Detlef Bluemler, n 7 Munich 1989 p. 14-15. Tradução do autor.

No ano seguinte, ela se matriculou na Academia de Dusseldorf, para aprender mais sobre as técnicas gráficas e impressão. Hilla foi a primeira aluna, entre homens e mulheres, a ser admitida na classe, com base em um portfolio constituído exclusivamente por fotografias. Após a conclusão de seu aprendizado, ela foi colocada a cargo da criação de uma seção de fotografia, na qual ela ensinava os outros alunos o trabalho de revelação. Durante o tempo que estudou em Dusseldorf sua amizade com Bernd Becher se tornou uma parceria para a vida, e a partir de 1959 uma parceria de trabalho. Em 1961 Bernd e Hilla se casaram.

No começo do nosso projeto fomos capazes de trabalhar apenas em áreas que envolviam viagens curtas, uma vez que um carro e hotéis estavam fora de questão. Meu marido costumava sair para o Siegen e Ruhr e áreas da Bélgica na sua moto antiga. Teve de realizar a sua fotografia com equipamentos relativamente incompletos. O trabalho de revelação e impressão era processado em casa.(BECHER, Hilla, -).²⁴

Trabalhando independente e com meios financeiros limitados, o casal aumentou a abrangência do projeto iniciado por Bernd incluindo, além de Siegen, a região de Ruhr, na Alemanha, e os complexos industriais da Holanda, Bélgica, França, Luxemburgo e Inglaterra. No espaço de poucos anos, eles desenvolveram uma metodologia própria e expandiram seus conhecimentos das funções e da construção de edifícios industriais que fotografavam, avançando o método para o ponto onde eles podiam criar grupos específicos e diferenciar dentro destes, famílias distintas. A ordenação e justaposição comparativa dos tipos de edifícios relacionados por meio de quadros constituiu o segundo passo decisivo em direção a uma representação estruturada dos objetos fotografados, e que se tornou o tema das exposições da década de 1960.

Em entrevista para a *Art Press* (2009), os Bechers explicam a importância de criar grupos específicos de imagens: “Você só vê as diferenças entre os objetos quando eles estão juntos, porque às vezes, elas são muito sutis, eles também têm uma individualidade mas essa individualidade pode ser indicada apenas se forem comparáveis” (BECHER, 2009).²⁵

²⁴ Industrial Archaeology: The Journal of the History of Industry and Technology 5, n.º 4, tradução não oficial.

²⁵ Art press 209, Janeiro 1996, p. 21-28

No início de 1970, a obra dos Bechers já havia participado da cena artística internacional, o que lhes deu a oportunidade de expandir o projeto para incluir as regiões industriais da América do Norte.

Em 1972, Hilla Becher foi nomeada professora visitante de artes gráficas aplicadas na *Hochschule für Bildende Künste*, em Hamburgo, e quatro anos mais tarde, Bernd Becher foi nomeado primeiro professor de fotografia na *Staadiche Kunstakademie*, em Dusseldorf. Ao longo das décadas, compartilhou com seus alunos um interesse profundo e básico por objetos de uso cotidiano e paisagens espetaculares, a representação de objetos de forma tão precisa quanto possível, e um foco em temas específicos. Isso resultou na criação de obras originais. Dentre seus alunos podemos citar Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff e Candida Hoffer, todos fotógrafos de renome.

2.2 Referências

Desde 1950, Bernd e Hilla Becher pesquisavam materiais relacionados ao contexto industrial. Além de catálogos, slides e documentação fotográfica, o seu arquivo contém livros de fotógrafos que tinham alguma relação com seus estudos.

Em 1957, Bernd comprou o primeiro livro de August Sander. Em 1961, o casal adquiriu uma das primeiras publicações de Eugene Atget. Mais tarde, também conseguiram livros sobre a obra de Albert Renger Patzsch, Karl Blossfeldt, e Walker Evans.

2.2.1 Eugene Atget

Eugene Atget foi um dos fotógrafos admirados pelos Bechers. Produziu, no final do século XIX e início dos XX, uma vasta documentação de Paris e seus arredores. No que diz respeito à técnica fotográfica e interpretação formal, ele aderiu à tradição da fotografia documental. A descrição clara de seus registros foi contrária a todas as regras artísticas da estética pictorialista que tentava aproximar a

fotografia e a pintura e que, no final do século XIX, tinha se estabelecido como o estilo predominante.

Ao longo da sua carreira Atget comercializava as suas fotografias para diversas coleções históricas, como a *Bibliothèque Nationale* de Paris e para o *Musée de la Ville*. Em 1925 seu trabalho chamou a atenção dos surrealistas, pelas fotografias de vitrines de lojas que apresentam os ritmos repetitivos de produtos de consumo.

A compreensão sobre a obra de Atget ficou por um bom tempo sem uma explicação pertinente. Seus 10000 negativos numerados não eram organizados cronologicamente, o que dificultava ainda mais o seu entendimento. O fato de Atget muitas vezes retornar aos locais que já tinha fotografado, para produzir novos registros em ângulos diferentes, apontaram o princípio de seu trabalho. Com o tempo, a estudiosa Maria Morris Hambourg decifrou o seu método e descobriu que se tratava de um catálogo de temas topográficos divididos em cinco séries e diversos subgrupos.²⁶

²⁶ Maria Morris Haumburg, *Eugène Atget, 1857-1927: The Structure of the Work* p. 25



Figura 21: Eugene Atget, Rue Lhomond et del la rue Rataud, 1913, Paris, 1905.
 Fonte: <http://lara-serbin.blogspot.com/2010/04/list.html>

Krauss (2002) afirma que o sistema de códigos aplicado por Atget às suas imagens deriva do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais trabalhava. Seus temas eram frequentemente estandardizados, porque eram ditados pelas categorias estabelecidas da documentação histórica e topográfica.²⁷

O trabalho desse grande fotógrafo revela claramente as características fundamentais da atitude artística que influenciou o trabalho dos Bechers. Além de propor uma metodologia de catalogação, proporcionou um olhar para os traços característicos de uma época particular que se tornou obsoleta e que, gradativamente, era destruída devido à renovação e aos processos de reestruturação da cidade. Um trabalho totalmente independente das correntes artísticas da época, que proporcionou uma nova maneira de olhar as coisas. Assim como Atget, os Bechers apresentam uma interpretação artística própria para provar

²⁷ KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 55.

que era fundamental, para as gerações posteriores de fotógrafos , uma linguagem que se coloca entre o documento e a arte.

2.2.2 Walker Evans

Na comparação com o trabalho de Eugene Atget , Walker Evans também criou imagens que atuaram tanto no campo das artes, quanto documental. Ele se referia a seu próprio trabalho como estilo de documentário caracterizado por uma atenção ao detalhe e a libertação de toda forma de estética subjetiva. (FIG. 22)



Figura 22: Walker Evans, Roadside Stand, Vicinity of Birmingham, Alabama, 1936.
<http://mirtesanjos.blogspot.com/2011/04/analise-comparativa-entre-dorothea.html>

A pureza e a clareza nas tomadas de Evans e o seu purismo no ato do registro se tornaram uma expressão formal de rigorosa objetividade, na maneira de ver as coisas, e marcou uma antípoda clara para qualquer aproximação experimental no meio, abordagem que os Bechers, anos depois, foram adotar.



Figura 23: Crossroads Store and Post Office - Sprott, Alabama (1935 or 1936).
<http://wallblank.com/products/crossroads-store-sprott-al>

As considerações de Walker Evans sobre a serialização e arquivamento no processo fotográfico surgiu em conjunto com um projeto de documentação encomendado pelo presidente Franklin D. Roosevelt, em meados de 1930. Sob a direção do economista Roy Stryker, o *Farm Security Administration* (FSA), afiliado com o Departamento de Agricultura, ao qual foi atribuída a tarefa, bem como a assistência de uma equipe de cientistas, jornalistas, sociólogos e fotógrafos, de documentar as consequências da crise econômica sobre as pessoas que viviam no país. Juntamente com os fotógrafos Arthur Rothstein, Carl Mydans, Ben Shahn, e Dorothea Lange, Walker Evans trabalhou para a FSA por dois anos. Suas imagens

encarnam o objetivo original do projeto, no qual a identidade cultural do país já não era definida por meio de anúncios históricos, mas como o produto de tudo que as pessoas, em uma região geográfica específica, fazem, a maneira como eles agem, pensam e sentem, as suas ferramentas materiais, bem como seus valores e símbolos.

2.2.3 Margaret Bourke-White e Charles Sheeler

Praticamente uma década antes, a tradição norte-americana havia sido caracterizada pelo otimismo e não foi sem entusiasmo que a fotografia serviu, dessa forma, apontando um olhar idealizado em relação às máquinas e instalações de produção na sociedade. Em oposição à fotografia artística anterior, uma nova maneira de ver, introduzida pelos construtivistas russos e pelos proponentes da Bauhaus, defendia o uso moderno do meio, que correspondeu com as mudanças na sociedade e na tecnologia. Foi caracterizado por detalhes fragmentados de um objeto e por um foco incomum.

Essa nova forma foi recebida com entusiasmo pelo público em geral e tornou-se amplamente utilizada em jornais e revistas. Como resultado de seu trabalho para, entre outras publicações (FIG. 24), a *Fortune*, uma revista cujos leitores incluíam grandes nomes da indústria, Margaret Bourke-White se tornou uma das principais fotógrafas industriais. Até 1930, ela escreveu: "Qualquer arte importante advinda da era industrial vai inspirar a indústria, porque a indústria está viva e vital. A beleza da indústria reside na sua simplicidade e verdade: cada linha é essencial e, portanto, bonita (BOURKE-WHITE, -)".

Bourke-White via a estética das instalações de produção industrial e as manifestações em detalhes aparentemente abstratos de fábricas e máquinas como o pintor e fotógrafo Charles Sheeler, que se concentrou mais de perto sobre a interação entre arquitetura industrial e maquinaria. Das mais famosas fotografias industriais de Sheeler, incluem a documentação do sudoeste, fábrica de montagem de automóveis Ford de Dearborn, Michigan em 1927.

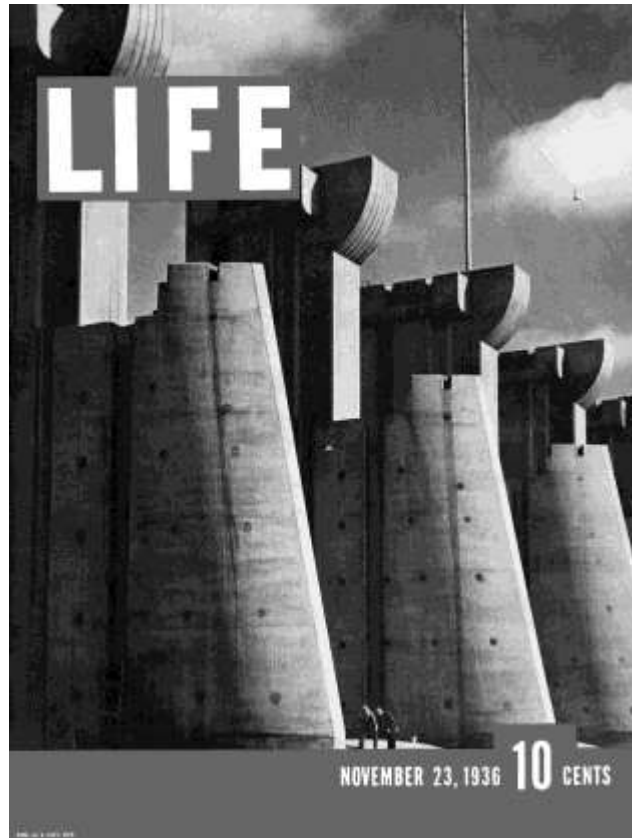


Figura 24: Margaret Bourke-White, Capa da primeira Life Magazine, 1936
Fonte: <http://1980seven.wordpress.com/2011/04/14/margaret-bourke-white/>

Na época, a usina do rio Rouge foi um dos maiores complexos industriais em todo o mundo e ficou famosa pela sua concepção arquitetônica e suas características técnicas. Sheeler estava produzindo o seu trabalho em um momento de tensão econômica, combinada com uma grande expectativa da fábrica da Ford. (FIG. 25)



Figura 25: Charles Sheeler, Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors, 1927
Fonte: <http://photourbanism.tumblr.com/post/3782518985/blaaargh-charles-sheeler-criss-crossed>

2.2.4 Albert Renger-Patzsch

Entre os críticos de arte na Alemanha, Albert Renger-Patzsch (1897-1966) é considerado influente na redefinição de fotografia nos anos de 1920. Como protagonista do estilo da Nova Objetividade na fotografia, ele influenciou a direção do meio para muito além de seu próprio tempo. Em contraste com o conceito

artístico, e uma abordagem relacionada com a fotografia no final do século XIX e início do século XX, Renger-Patzsch procurava um retrato o mais factual possível, de forma que o meio fotográfico pudesse mostrar sua qualidade fotográfica sem os empréstimos de arte.



Figura 26: Albert Renger-Patzsch, *fordergerus*, 1939

Fonte: <http://tectonicablog.com/?p=24967>

Em 1920 e 1930 a indústria e a tecnologia desempenharam um papel importante na obra de Renger-Patzsch. Após definir-se como um fotógrafo *freelancer* em Bad Harzburg, em 1926, logo depois trabalhou em comissões de várias empresas industriais.

Em 1929, Renger-Patzsch mudou-se para Essen, onde até meados da década de 1930 concentrou seu trabalho em construções, pilhas de carvão, e complexos industriais, característicos da região do Ruhr. As fotografias mostram os edifícios e instalações industriais em seu entorno rural.

Renger-Patzsch revela as funções dos edifícios industriais que ele fotografava. Na sua realização concentrou-se intensamente sobre os objetos em que sua concepção formal e os detalhes da sua construção são claramente visíveis. O resultado é uma entidade homogênea, global, em que nenhum elemento único na

imagem domina a outra. Ele tinha interesse por objetos isolados a partir de um ponto de vista estético na estrutura da paisagem. O interesse de Renger-Patzsch na indústria como tema continuou até seus últimos trabalhos.

2.2.5 Karl Blossfeldt

Do ponto de vista atual, é indiscutível o impacto artístico das fotografias de outro fotógrafo da Nova Objetividade, Karl Blossfeldt (1865-1931), na obra dos Bechers. Podemos observar, em suas fotografias, a frontalidade dos objetos ocupando a página inteira, a estreita relação das plantas registradas com os fragmentos arquitetônicos, em que os elementos esculturais eram frequentemente apresentados de forma visual comparativa. Ele documentou, durante as várias etapas, o desenvolvimento de flores e plantas, fotografando os espécimes contra um fundo neutro em *close-up*, produzindo elegantes padrões geométricos. (FIG. 27)

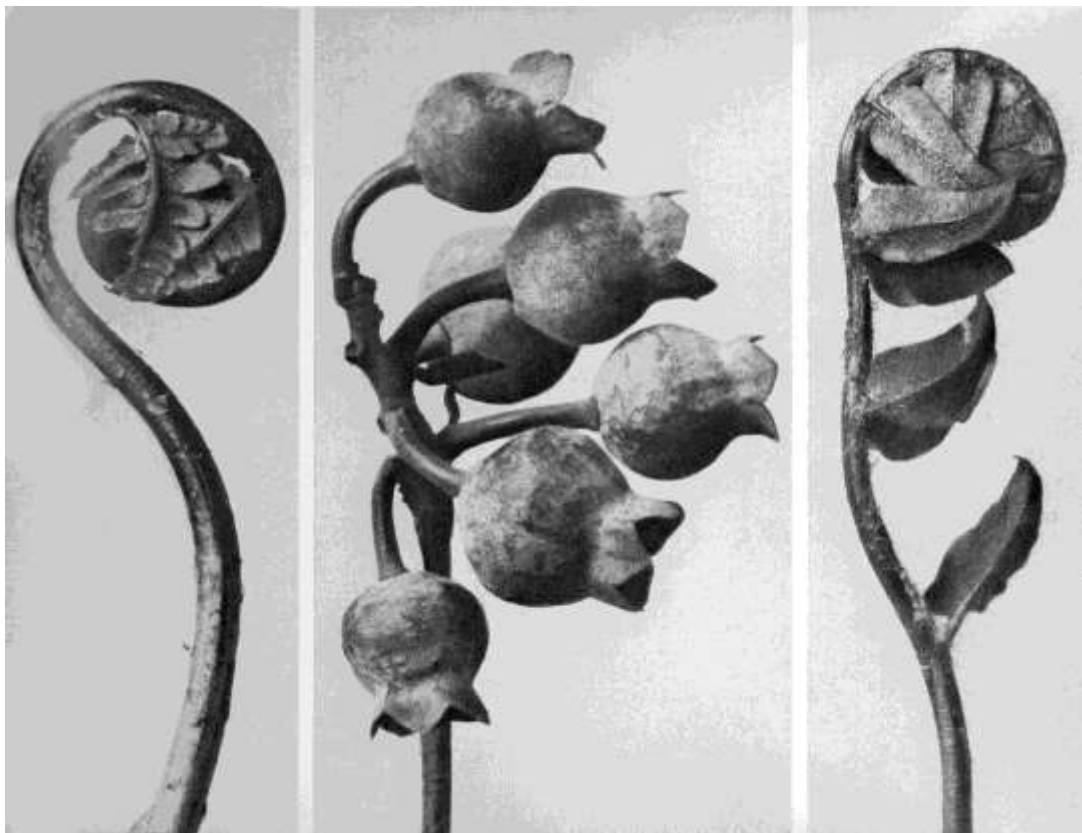


Figura 27: Karl Blossfeldt, “Wundergarten der Nature”. 1928
Fonte: <http://lovemorestudio.blogspot.com/2010/03/karl-blossfeldt.html>

Seu trabalho ofereceu uma nova maneira de abordar as formas orgânicas e, sem dúvida, ainda exercem uma influência sobre a arte contemporânea. É importante salientar que essas documentações tem fins artísticos, e não científicos. Blossfeldt queria estudar os arquétipos da natureza por meio da fotografia. Assim como seu professor Meurer, ele acreditava que os arquétipos eram uma fonte de inspiração para o desenho, a arquitetura e a pintura. Suas fotografias foram produzidas, em grande parte, utilizando câmeras artesanais de grande formato. Blossfeldt tinha como preferência o registro de ervas daninhas. Ele achava que esses espécimes ilustravam melhor o arquétipo da natureza.

2.2.6 Auguste Sander

Nas discussões sobre fotografia da Nova Objetividade, o trabalho de Blossfeldt de plantas é frequentemente relacionado com os retratos de Auguste Sander (1876-1964), que produziu uma vasta documentação tipológica de retratos da sociedade alemã.

O nome Sander não está associado apenas com um modelo do retrato fotográfico, porque a sua extensa obra, composta por muito mais de 40.000 negativos, também é um excelente exemplo das qualidades específicas, tais como o estudo da realidade, a autenticidade criativa, e uma abordagem conceitual para a fotografia. Sander baseou-se em uma observação atenta da natureza e de um intenso estudo sobre as pessoas de seu tempo. Seus retratos e em suas fotografias de paisagens e arquitetura, tem um interesse geral sob a forma visual da existência humana.

Em 1927, Sander apresentou seu projeto pela primeira vez na *Kölnischer Kunstverein*, em uma exposição conjunta com o *Progressiver Gruppe Künstler*. Nesse ponto, ele já havia formulado o conceito básico para o seu projeto “Pessoas do século 20”. Sander prevê arranjar 500 a 600 fotografias destinadas ao trabalho em sete grupos, que por sua vez eram divididas em mais de 45 portfólios (FIG. 28).



Figura 28: August Sander, *Pastrycook*, Gelatin silver print, 1928

Fonte: <http://thepicniccrow.blogspot.com/2011/05/august-sander-dean-gallery-12th-feb-to.html>

O sistema começou com os portfólios dos Arquétipos, que eram dedicados ao trabalhador, como o tipo original. O sistema era dividido com alguns dos seguintes temas: “Classes e Profissões”, “Os artistas”, os retratos, com “A Cidade”, “últimas pessoas”, doentes, enfermos, e aqueles em seu leito de morte. Apenas dois anos após a exposição, uma das principais editoras de literatura *avant-garde*, publicou a coleção de fotos de Sander. Foram apresentados 60 retratos em resumo da exposição anterior. Mesmo com esse, Sander reuniu um conjunto de padrões estéticos e conceituais que até hoje influenciam uma variedade extremamente ampla de posicionamentos artísticos.

Vários dos retratos fotográficos de Sander mostram os assuntos estritamente em vista frontal e, quando registradas no estúdio, as obras possuem frequentemente um fundo neutro escolhido por ele mesmo, que sugere um paralelo com a interpretação de imagem realizada por Bernd e Hilla Becher, bem como o

trabalho de Karl Blossfeldt. A grande semelhança, além da forma composicional está na abordagem enciclopédica e no conceito de uma imagem, o que evita qualquer forma de experimentalismo.



Figura 29: August Sander - Ret Bearbeitet 1927
<http://pushedbuttonsburning-in.com/?p=9815>

Em ambos os casos estamos lidando com uma calcificação tipológica, que revela apenas seu valor de reconhecimento por colocar as imagens lado a lado, para serem analisadas pelas diferenças que poderiam ser visualizadas.

Como já foi dito, o trabalho dos Bechers envolve a análise dos temas, bem como a ideia de continuação do específico ao geral. Ao longo de décadas, representaram as coisas como elas são. Os traços típicos são apresentados de

forma clara e legível, o que corresponde às intenções de Sander, tal como sucede com a teoria de que as qualidades narrativas encontram-se nos próprios objetos, contanto que eles tenham a oportunidade de serem mostrados de uma forma adequada.

O trabalho dos Bechers, que se baseia no princípio da comparação entre diferentes estruturas industriais de uma determinada época, também é observado na obra de Sander. Essa busca pela essência das formas de existência revela em cada fotografia uma combinação de imagens e documentos, em que o geral e o particular se articulam em igual medida.

Tal como acontece com Atget, Blossfeldt, Sander, e Evans, na obra dos Bechers existe um interesse fundamental em fenômenos culturais e contemporâneos. Todos eles basearam a sua obra em um método que transpõe a documentação do objeto para o reino da estética. O que todas as obras têm em comum é que esses fotógrafos elaboram seus próprios parâmetros artísticos que, em seguida, são descritos como categorias formais.

No entanto, ao contrário de Bourke-White e Sheeler, os Bechers mantinham uma distância dos motivos, tanto nas descrições dos objetos como no nível emocional o que demonstra certo ceticismo em relação ao poder redentor da industrialização.

3 A FOTOGRAFIA INDUSTRIAL, ARQUITETÔNICA E CIENTÍFICA DO SÉCULO XIX

As imagens com assuntos voltados para temas industriais começaram a aparecer na segunda metade do século XVIII, na esteira da rápida industrialização, inicialmente na Inglaterra. A representação da indústria, originalmente, era restrita ao campo gráfico. Com poucas exceções, os retratos dos primeiros complexos de fábricas eram destinados ao cânone da pintura de paisagem dos séculos XVII e XVIII.

Como a industrialização avançava, a cidade como um centro industrial tornou-se um tema para a pintura. A maioria dos trabalhos produzidos, nesse contexto, teve uma abordagem mais distanciada de seus temas. Em meados do século XIX, com a glorificação crescente do progresso técnico, muitos artistas também começaram a fazer uso de alegorias e simbolismo para transfigurar a nova realidade criada pela tecnologia e, dessa forma, aproximando aos aspectos formais de uma pintura clássica e histórica.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial coloca um fim abrupto nas interpretações dos artistas em relação à realidade industrial. Nessa guerra, as pessoas experimentaram pela primeira vez o poder das máquinas, antes visto como uma força potencialmente positiva. A decepção associada com as consequências da guerra trouxe novas questões também na arte. E enquanto os artistas dadaístas reagiram com provocação e ironia aos efeitos da guerra e a relação entre tecnologia, capital e política usando novas técnicas, tais como *frottage* ou colagem, o construtivismo russo anunciava uma nova interpretação do tema, inspirando-se nas novas perspectivas abertas pela industrialização, servindo a objetivos sociais na construção dos ideais socialistas.

Um outro exemplo importante são as obras dos artistas alemães, da Nova Objetividade, Carl Grossberg e Richard Gessner's. Grossberg desenvolveu um trabalho relacionado à alta precisão do mundo da tecnologia. A maioria de suas imagens detalhadas de máquinas foi baseada em esboços preliminares, que ele produziu através de estudos de plantas industriais na região do Ruhr. O foco do pintor Gessner's também foi a de plantas industriais da região do Ruhr. Sua obra

manifesta um interesse no elemento da construção. Um grande número de suas pinturas é baseado em fotografias originais²⁸ (FIG. 30).



Figura 30: Richard Gessner, Shell-Haim Bau óleo sobre madeira, 1930
<http://www.kuenstlerkolonie-doetlingen.de/richard-gessner.html>



Figura 31: Carl Grossberg, óleo sobre tela, 1933
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Grossberg_painting_2.jpg

²⁸ LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 19-20

Embora desde o início da era industrial o tema da indústria e da tecnologia cada vez mais se tornasse aparente no campo da arte, inicialmente, a fotografia como documentação do progresso industrial não era muito difundida. O pequeno número de fotografias utilizadas nesse contexto serviu como modelos para desenhos gráficos ou para fins de publicidade.²⁹

Em meados do século XIX, o mundo da arte, assim como os círculos principiantes da fotografia foram amplamente voltados para o cânone pictórico. E como os críticos do novo modernismo tendiam a adotar uma postura um tanto cética em relação ao retrato realista da vida contemporânea, a escolha dos temas era limitada a questões da pintura. Outro fator muito importante se destinava às limitações técnicas associadas ao meio fotográfico. O fato de as imagens terem de ser reveladas no máximo 15 minutos após o registro, dificultava a execução das fotografias em locais com muita fuligem e poeira.

O processo do daguerreótipo³⁰ tornava possível, pela primeira vez, uma espécie de reprodução da realidade, com maior precisão nos detalhes, superior a todas as mídias anteriormente conhecidas. Nesse método a imagem fotográfica manteve-se como cópia única, porque ficou ligada à sensibilizadores metálicos aplicados em uma placa de prata ou de cobre revestido. Em contrapartida, com o processo Calótipo,³¹ usado juntamente com o processo como daguerreótipo de 1841, foi possível produzir qualquer número de impressões positivas de um papel negativo, mas tinha a desvantagem de longos tempos de exposição, e as imagens não eram tão focalizadas como nos daguerreótipos. A introdução do processo do colódio úmido³² possibilitou a produção de imagens em papel passíveis de reprodução, com tempos de exposição breves e elevada qualidade de detalhes.

Esse procedimento foi capaz de satisfazer à crescente necessidade de difusão de imagens de consumo, possibilitando a transição de um mercado de fotografias restrito para um mercado de massa. “A ideologia da vulgarização, da difusão da imagem em larga escala é um dos esteios do pensamento liberal então

²⁹ STEINHAUSER Monika, On Bernd and Hilla Becher's Industrial Photography, Düsseldorf, 1994, p. 9- 22.

³⁰ Processo de revelação fotográfica desenvolvido por Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, publicado em 1939

³¹ Processo de revelação fotográfica criado por Fox Talbot.

³² Processo de revelação fotográfica publicado por F.Scott Archer.

dominante, mas responde também às exigências econômicas...” (FABRIS, 1998, p. 16).³³

Enquanto fotógrafos considerados artistas como Nadar, Le Gray e Carjat estavam atentos a produzirem imagens que expressassem a interioridade do modelo, Disderi apresenta uma postura totalmente diferente com uma relação puramente mecânica com o meio.

Disderi foi um dos grandes representantes do retrato fotográfico popular de corte acadêmico do século XIX, idealizou um sistema para tornar as fotografias mais baratas, conhecido como *Carte-de-Visite* (Cartão de Visita), produziu imagens menores, de 6x9 cm, com uma câmera de quatro lentes produzia oito negativos em uma única placa de vidro (FIG. 32). Cada imagem podia ser colocada em separado, ou várias exposições da mesma pose podiam ser feitas de uma só vez. A principal vantagem do sistema era a economia: para fazer oito retratos era necessário sensibilizar apenas uma única lâmina de vidro e fazer uma impressão, que era então cortada em imagens separadas.

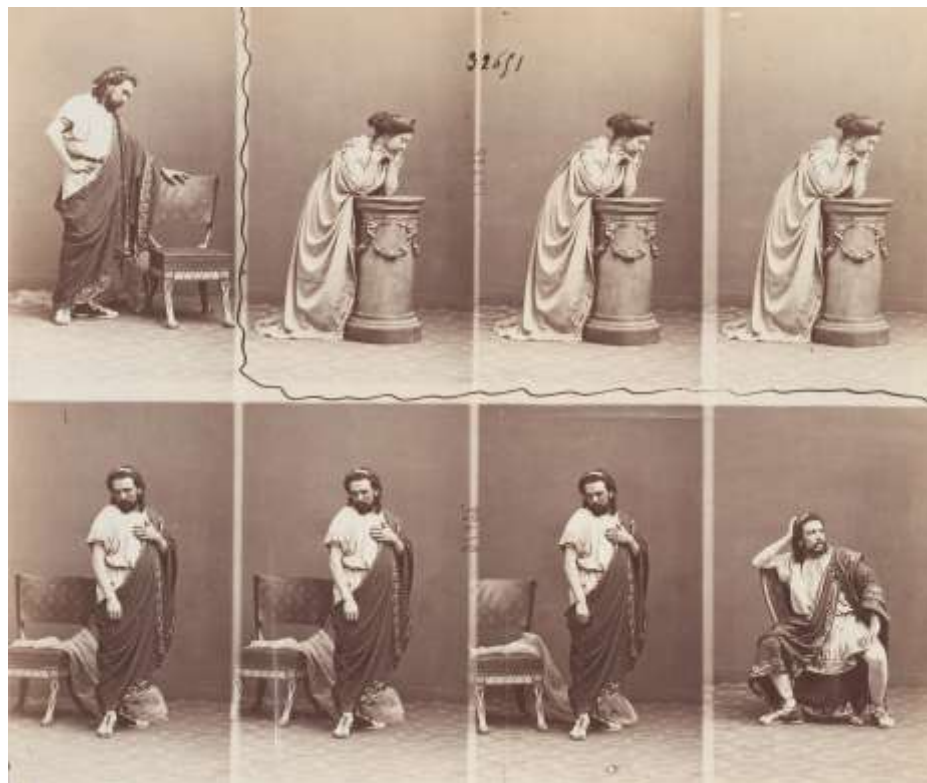


Figura 32: Disdéri: Pauline Viardot und Pierre-Jules Michot in "Alceste", Pariser Oper, um 1860
Fonte: <http://www.neuegalerie-archiv.at/07/foto/disderi01.html>

³³ FABRIS, Annateresa. **Fotografia:** usos e funções no século XIX. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 16.

Nas classes menos favorecidas o *Carte-de-Visite* supriu a impossibilidade de se ter um retrato tradicional. Para dar a impressão de *status* mais elevado, era utilizada uma série de estratégias como aparatos teatrais, telas de fundo pintadas, colunas gregas, tapetes, peles e outros artifícios. Pautava seus retratos a partir de modelos da pintura como Ingres, Delaroche e Scheffer, alinhando-se ao ecletismo vigente. Apesar dos truques, as diferenças sociais continuavam a ser percebidas. A pose demasiadamente rígida, as roupas desproporcionais e o ambiente estranho “entregavam” a realidade social do indivíduo.

Além dos aparatos cenográficos, Disderi defendia que a fotografia, como testemunho fiel, seria um auxiliar precioso do processo industrial.³⁴ Afirmava que na qualidade de divulgadora fidedigna das informações técnicas, a fotografia permitiria modernizar máquinas e equipamentos, acelerar o ritmo de produção, reduzir o contingente de mão-de-obra, diminuir o custos e, conseqüentemente, enfrentar melhor a concorrência.³⁵

Disderi foi um dos pioneiros em aproximar a fotografia dos processos industriais e o primeiro a produzir séries fotográficas que podem ser interpretadas como tipologias. Apesar de não considerar suas séries de cartões fotográficos como padrões comparativos, afirma a importância da documentação fotográfica como parâmetros evolutivos para a posterior modernização de máquinas e equipamentos nas áreas industriais. Esses fatores estão diretamente relacionados com a metodologia abordada pelos Bechers. Uma das formas que eles agrupavam suas séries tipológicas se dava pelas diferenças da tecnologia observadas em diferentes momentos da história industrial.

Mais tarde, a fotografia foi também amplamente utilizada como tipologias comparativas nas ciências biológicas e criminais.

Em 1882, Alphonse Bertillon, diretor da Penitenciária do Estado de Illinois, em Joliet, procurava um sistema de identificação que seria bom para reconhecer rapidamente os reincidentes. Ele acreditava que as pessoas que eram suscetíveis de reincidência poderiam ser identificados através de características físicas, e que as pessoas com certas características eram mais susceptíveis de serem criminosos. Nesse intuito, Bertillon desenvolveu um sistema de identificação criminal que ficou conhecido como antropometria. Nesse sistema, a pessoa era

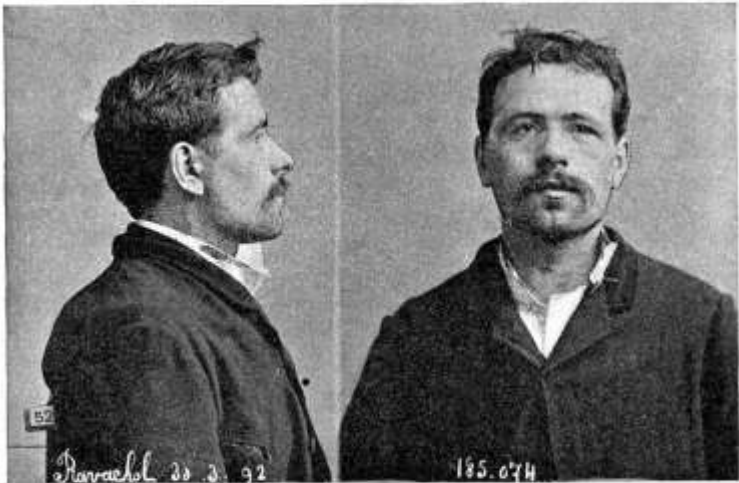
³⁴ *Ibid.*, p. 23 e 24

³⁵ *Ibid.*, p. 23 e 24

fotografada e identificada pela tomada de medidas de partes ósseas do corpo, incluindo as medições do ouvido humano, bem como as marcações individuais como tatuagens, cicatrizes e características da personalidade. As medições eram feitas através de uma fórmula que se aplicava apenas a uma pessoa. Dessa forma era possível achar os dados de uma pessoa relacionando as medições e comparando as fotografias (FIG. 33).

I. — Observations anthropométriques.

taille 1 ^{re} 66.6	long ^r 18.8	piéd g. 27.9	n° de cl. 3	Agé de 32
voûte	large ^r 16.0	radius g. 12.0	aur ^{le} 2.02 cm	né le 11 Octobre 1869
enverg. 1 ^{re} 76	long ^r 6.6	auric ^{le} g. 9.9	pet ^{ite} and f. and	a d ^r Chammond
lente 0 ^{re} 87.2	large ^r 3.5	condes g. 46.8	part ^{ie}	dép ^t Loire
				ago app ^t



II. — Renseignements descriptifs.

Ar ^{me}	Racine (prob)	bord. O.	S.	P.	o.	barbe	meuse	Pig ^{re}
Inclin ^{er} 1/2	dos car base alb	let. c.	a.	m.	p.	chev	d ^r	Sang ^{re}
Haut ^r g	Haut ^r Saillie Larg ^r	a trg. i.	p.	r.	D.	Cap ^{it} L.	1 ^{re}	Ceint ^{re}
Larg ^r 22	m. 1 m. 1 g	pli. i.	a.	f.	o.	traits caract ^{er}		
part ^{ie}	part ^{ie}	part ^{ie}				sig ^{et} dressé par M. Debray		

Figura 33: Estudo de Alphonse Bertillon, 1892

Fonte: http://sherlockholmes.stanford.edu/issue3_bertillon11.html



Figura 34: Alphonse Bertillon, Taubleu synoptique des traits Physiologiques, 1885
 Fonte: http://nuriavv.blogspot.com/2011/03/proposta-para-la-beca-del-museo-del_13.html

Pode-se descrever a antropometria em três partes integradas. A primeira: Medições das partes do corpo, realizadas com a máxima precisão e sob condições cuidadosamente prescritas, uma série de aspectos mais característicos de partes ósseas da anatomia humana; a segunda: a descrição morfológica da aparência e forma do corpo e suas partes medidas de forma que estivessem ligadas a movimentos juntamente com as qualidades mentais e morais; a terceira se baseava em uma descrição das marcas peculiares observadas na superfície do corpo, decorrente de doença, acidente, deformidade ou deformação artificial, tais como manchas, verrugas, cicatrizes e tatuagens. Para as três etapas do sistema eram utilizadas fotografias como meio de comparativo e de identificação.

Bertillon desenvolveu técnicas e instrumentos para medir as características individuais que não mudariam, por exemplo, cor dos olhos, a forma e os ângulos do rosto de orelha e nariz, e as distâncias entre elas.

A partir da década de 1890, por não fornecer medições confiáveis e não contar com uma única medida de qualquer parte do corpo para identificar um determinado indivíduo, o sistema foi substituído pela identificação por impressões digitais.

Outra ciência que utilizou a fotografia como meio comparativo foi a eletrofisionomia, criada pelo neurologista Dr. Duchenne de Boulogne, no início de 1850. As suas experiências foram enraizadas em uma combinação de anatomia, fisiologia, psicologia e artes visuais. Ele acreditava que os músculos do rosto humano produziam expressões faciais que poderiam ser consideradas como um mapa da alma humana. Para ele as expressões de contrações musculares provocadas por sondas elétricas poderiam ser codificadas em taxonomias universais do estado interior, como uma gramática dos sentimentos (FIG. 35).



Figura 35: Duchenne de Boulogne 1862

Fonte: <http://www.kier-cs.com/2009/04/duchenne-de-boulogne.html>

Duchenne optou por usar a fotografia para representar suas experiências. Para ele esse aparato, além de possibilitar o registro da fugacidade da experiência, tinha o poder de capturar a verdade dos objetos. "Só a fotografia", escreve ele, "tão honesto como um espelho, poderia atingir a perfeição tão desejável."³⁶ Naquele

³⁶ *Mecanisme de la Physiologie Humaine*, 1st Edition 1862-3; 2nd Edition, published Paris, J.B. Baillière, 1876 Duchenne, *Mecanisme*, seção I, p. 65.

momento a fotografia era considerada como um meio que poderia capturar a "verdade", diferente de outras mídias como o desenho e a pintura, que dependiam da interpretação do artista.



Figura 36: Duchenne de Boulogne, 1862

Fonte: <http://www.kier-cs.com/2009/04/duchenne-de-boulogne.html>

Duchene não foi o único a utilizar a fotografia no campo da medicina. Mas, diferentemente de seus antecessores, procurou estabelecer realção com as artes plásticas.

Considerando que a secção científica em seu livro *O Mecanismo de Fisionomia Humana*, de 1862, foi destinada para expor as linhas de expressão do

rosto e da "verdade da expressão", a parte que trata de estética também pretende demonstrar que o gesto "e a pose juntos contribuem para a expressão, o tronco e os membros devem ser fotografados com tanto cuidado como o rosto, de modo a formar um todo harmonioso".³⁷ Ele pretendia retratar as "condições de beleza associada com a exatidão da expressão facial, postura e gesto".³⁸

Outro assunto frequente focado no período pioneiro da fotografia foi a arquitetura. As imagens em que esse tema aparece como assunto central foram obtidas a partir de interesses e finalidades diversas.

Em um contexto permeado por grandes mudanças, a arquitetura do século XIX procurava a sua identidade em um universo dividido entre a forte tradição e a velocidade das transformações que estavam ocorrendo na tecnologia.

Apesar de a tradição clássica empregada na arquitetura voltada para a moradia e urbanismo, uma nova forma, limpa e despojada, de construção era admitida para funções ligadas às necessidades da era industrial. Nesse contexto várias estruturas foram desenvolvidas nos limites técnicos dos novos materiais como ferro e vidro. Armazéns, galpões, estufas, viadutos e estações ferroviárias foram construídos fora das referências tradicionais comumente utilizadas. Isso foi possível pelo fato de esses edifícios não serem, naquele momento, considerados arquiteturas. Mesmo assim, em algumas situações os construtores recorriam a formas tradicionais para serem aceitos.

Naquele momento a fotografia era usada como um novo recurso, que possibilitava a reprodução do edifício sem a intervenção explícita de um artista que trabalhava com os meios tradicionais, como o desenho e a pintura. A aproximação da fotografia com o objeto arquitetônico era, como ferramenta de representação, uma tarefa que exigia comprometimento com o objeto representado.

A escolha criteriosa do ponto de vista da fotografia era de extrema importância para conseguir uma reprodução considerada fiel ao edifício. A luz e a sombra também eram fundamentais para um registro claro do objeto. A pouca mobilidade dos equipamentos e os longos tempos de exposição necessários para a captação das imagens impunham as condições de trabalho. "Uma única chapa

³⁷ Duchenne, *Mecanisme*, seção 3, 133; *Ibid.*, 102

³⁸ *Ibid.*, seção 3, 133-5

demandava um esforço considerável e um conhecimento bastante amplo dos recursos técnicos à mão e, ainda, de seus efeitos no resultado final da imagem”.³⁹

Nas vistas frontais as estruturas eram apresentadas com objetividade e extremo rigor, evitando qualquer tipo de distorção de proporção. Essas imagens ressaltavam mais que a espacialidade dos objetos, proporcionando a leitura exata e cuidadosa do que era retratado.

As tomadas em perspectiva apresentavam o movimento das massas e volumes arquitetônicos, ressaltando a definição do edifício no espaço. Por sua própria natureza a perspectiva proporciona a espacialidade. Dessa forma o fotógrafo do século XIX escolhia um ângulo para captar a imagem que permitisse uma compreensão da totalidade da estrutura representada. Essas vistas em perspectiva possibilitavam também a experiência real de ver o objeto, induzindo o observador a penetrar na fotografia.

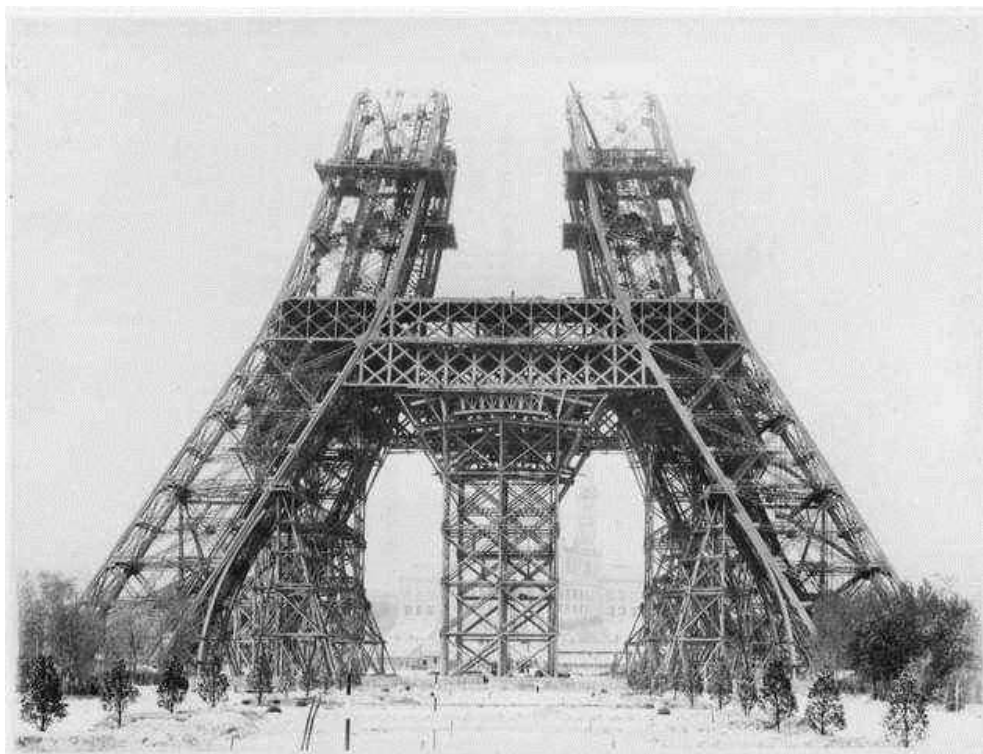


Figura 37: Fotografia de Louis-Emille Durandelle, Torre Eiffel, 1887
Fonte: <http://turnofthecentury.tumblr.com/page/300>

Outra utilidade da fotografia era a documentação da evolução de obras. Por ser mais concreta que relatórios escritos, possibilitava longas e minuciosas

³⁹ FABRIS, Annateresa. **Fotografia:** usos e funções no século XIX. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998 p. 144.

descrições do objeto. Fazem parte desse tipo de documentação as fotografias de Louis-Emille Durandelle da Torre Eiffel, em Paris (FIG. 37). Durandelle registrou vários momentos da construção, do alicerce à torre finalizada. Essas fotografias mostram como o processo produtivo estava afiado com as técnicas contemporâneas.

Outro fotógrafo importante foi Philippi Delamotte, que documentou o processo construtivo do Palácio de Cristal (FIG. 38) em Sydenham. Suas imagens são as mais representativas dos acontecimentos arquiteturais desta construção.

Essas fotografias de obras, em grande parte, abandonam a vista global do objeto e privilegiam o detalhe, apresentando pontos de vista específicos. Essa forma de documentação também é vista nas fotografias realizadas pelo casal Becher, além dos planos frontais, diagonais e aqueles que agrupavam toda a estrutura de uma fábrica. Os detalhes serviam para ilustrar algum tipo de tecnologia específica.

Outra utilidade da fotografia no campo da arquitetura foi possibilitar inventários fotográficos de edifícios de importância arquitetônica ou histórica com urgência de restauração ou que seriam demolidos para modernizações urbanas.

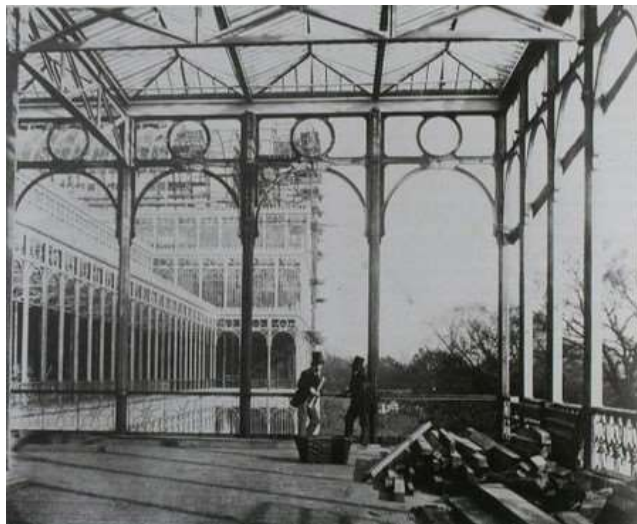


Figura 38: DELAMOTTE, Philippe Henri, Crystal Palace, Colonnade surplombant le jardin, 1853
Fonte : http://phomul.canalblog.com/archives/delamotte__philippe_henri/index.html

Em 1851, na França, a Missão Heliográfica foi o primeiro grande projeto de documentação fotográfica. A proposta era investigar e preparar as medidas necessárias para reparar e restaurar os monumentos urbanos. Esse projeto

conseguiu envolver os fotógrafos Hippolyte Bayard, Edouard Baldus, Gustave Le Gray, e outros pioneiros da fotografia.



Figura 39: Fotografia de Edouard Baldus, Imperial Library of the Louvre, 1856–57
Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.137>



Figura 40: Carles Marville, Paris, Notre-Dame.

Fonte: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=855>

No final de 1850, Charles Marville (1816 -1879) foi nomeado fotógrafo oficial de Paris, com o encargo de documentar a arquitetura do centro da cidade antes que ele fosse modernizado em 1860. Marville registrou um extenso arquivo de edifícios, ruas e parques, muitas vezes apresentando dois pontos de vista dos seus temas a partir de ângulos diferentes.⁴⁰ Essa interpretação comparativa de diferentes objetos sobre um tema bem definido pode ser vista como início de uma forma de abordagem tipológica de classificações.

Na Escócia, Thomas Annan (1829-1887) foi contratado para documentar o velho centro de Glasgow antes de ser demolido e modernizado. A intenção era analisar e evitar a pauperização dentro dessa área superpovoada. Annan defendeu a tese de um arranjo sequencial, apresentando seu material fotográfico em álbuns.⁴¹

No início da fotografia, o alto custo dos equipamentos, dos materiais e a complexidade técnica, além do tempo envolvido no processo fotográfico, limitavam a difusão popular do meio.

⁴⁰ MORRIS Maria Hamburg, *Carles Marville: Photographs of Paris at the Time of the Second Empire*, New York, ed. Aliance Français 1981.

⁴¹ BLAU Eve, "Patterns of Fact: Photography and the transformation of the Early Industrial City" *Architecture and its Image*, 1989



Figura 41: Tomas Annan, Close No. 101 High Street, Glasgow 1868 – 1871

Fonte: http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/9026?initial=A&artistId=2669&artistName=Thomas%20Annan&submit=1

Foi apenas quando os procedimentos fotográficos tornaram-se mais sofisticados que as fotos começaram a ser encomendadas pelos engenheiros e empresas. As fotografias industriais não só forneciam uma forma puramente documental de reprodução, mas também, cada vez mais, exemplos visuais dos tipos de tecnologia relacionados à engenharia. Nos anos 1890, os engenheiros muitas vezes fotografavam seus próprios edifícios e construções, já que era exigido, cada vez mais, o conhecimento especializado para a reprodução adequada das representações técnicas das invenções.

A introdução do filme de gelatina, em 1880, revolucionou o meio fotográfico. Esse processo tornava desnecessária a revelação imediata dos negativos expostos no local em que a fotografia tinha sido tomada. Finalmente, a partir dessa época, foi possível tirar fotografias com o novo filme de rolo flexível da Kodak (FIG. 42).

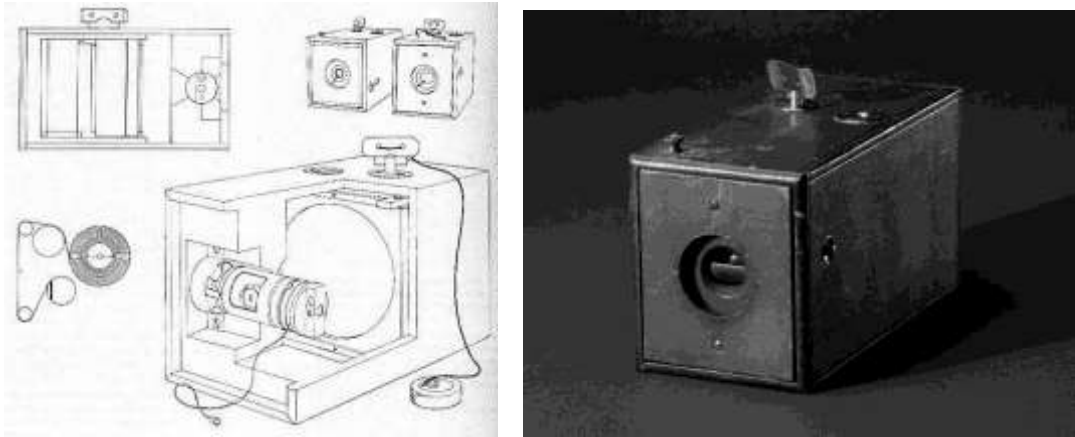


Figura 42: Primeira câmera Kodak de filme de rolo flexível, 1880.

Fonte: <http://www.ronaldo-simao.adv.br/historia05.asp>
<http://americanthings.wordpress.com/2010/10/18/person-george-eastman/>

Como exemplo dos resultados dos avanços técnicos, a venda de postais sobre temas explorados a partir do ambiente de minerações na Inglaterra tornou-se particularmente difundida. Entre 1880 e 1913, os principais distribuidores de postais documentavam todas as catástrofes de mineração, satisfazendo assim o desejo do público em geral e o seu desejo de informação. As instalações técnicas de impressão também melhoraram consideravelmente. A partir de 1910, os principais jornais e revistas estavam em condições de reproduzir fotografias com maior qualidade. A partir desse ponto, foi possível imprimir grandes quantidades de folhetos e catálogos de produtos.

Até o final da Primeira Guerra Mundial, o significado da fotografia arquitetônica e industrial tinha mudado tão consideravelmente que o campo tornou-se uma profissão em si. Isso se deveu, em parte, aos avanços da tecnologia fotográfica, que possibilitaram a sua utilização de forma mais flexível e com menor custo.

O arquivo industrial procurava retratar o estado atual da perfeição mecânica e técnica o mais impressionante quanto possível. Quatro elementos se tornaram até hoje uma espécie de credo internacional para fotógrafos industriais: a foto deve ser refinada, os valores tonais de toda a imagem equilibrada, na medida do possível, tudo deve estar em foco e nenhum dos objetos retratados pode estar borrado.

3.1 Desenvolvimento da arquitetura industrial

Em termos de história do desenvolvimento industrial, a arquitetura documentada por Bernd e Hilla Becher, ao longo de sua colaboração na Europa e América do Norte, remonta ao século XIX e compreende o período do auge da arquitetura e da engenharia clássica entre 1870 e 1920. Ao mesmo tempo, os temas escolhidos ilustram as fases de desenvolvimento dos diferentes tipos de construção, que representaram as realizações técnicas do seu tempo.

Essa evolução se estende de volta para a segunda metade do século XVIII, com a transição do sistema de artes e ofícios para a produção mecânica, no qual grandes empresas com grandes invenções técnicas, como o tear mecânico ou o motor a vapor, foram empregados. Essas novas máquinas com os seus requisitos obrigaram mudanças na arquitetura industrial. Dessa forma, as construções de madeira que tinham sido predominantes até aquele ponto foram, de certa forma, substituídas. Como as decisões estruturais estavam sempre ligadas às condições técnicas e econômicas, a estabilidade necessária se tornaria um fator determinante para a construção formal.

O Palácio de Cristal (FIG. 43) construído em 1851, em Londres, por Joseph Paxton, é composto basicamente de ferro e vidro. Na construção foram utilizados componentes pré-fabricados destinados à montagem e desmontagem rápida, o que viria a se tornar um dos principais exemplos do tipo de arquitetura inovadora gerada pela era industrial.⁴²

⁴² LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 25

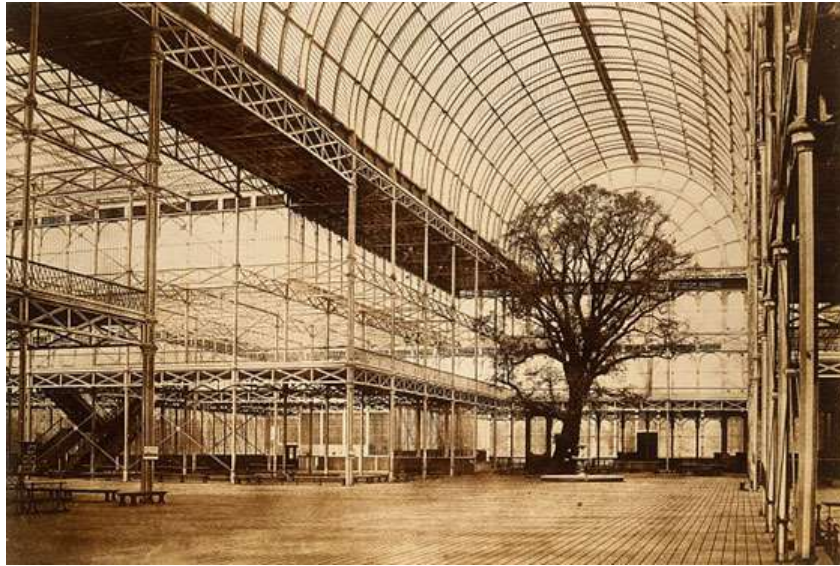


Figura 43: Palácio de Cristal, 1852, fotografado por de Benjamin Brecknell Turner em 1982,
Fonte: <http://www.vam.ac.uk/images/image/33433-popup.html>

No final do século XIX, a evolução da construção em concreto armado significava que um outro material estava disponível e que era capaz de suportar uma carga muito maior do que o ferro fundido. Usado nos métodos de construção com base em um esqueleto de concreto reforçado internamente por vergalhões de aço, foi desenvolvido praticamente ao mesmo tempo na Europa e nos Estados Unidos. Essa nova tecnologia possibilitou a utilização dos princípios do design funcional. Com esses avanços a engenharia civil foi adquirindo crescente autonomia estética, tornando-se um arquétipo de um moderno estilo que se baseava na clareza e economia das formas.



Figura 44: Peter Behrens, Fábrica de Turbinas AEG , Berlim, 1910, fotógrafo desconhecido.
Fonte: <http://teoriarquitecturaubi.blogspot.com/2010/05/o-principio-do-funcionalismo-e-projetar.html>

Em 1907, uma empresa de eletricidade em Berlim, *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, nomeou Peter Behren (1868-1940) como seu conselheiro artístico para abordar os aspectos formais e a logística para uma concepção uniforme da empresa. Dois anos depois, Behren foi responsável pelo design da AEG (fábrica de turbinas) em Berlim, para o qual ele se aproveitou das oportunidades de construção da arquitetura de aço e conseguiu criar uma arquitetura imponente, que recebeu reconhecimento do público, sem sacrificar as qualidades funcionais do edifício. Em 1911, o novo prédio da AEG desenhado por Walter Gropius (1883-1969) foi erguido, um edifício industrial que rejeitou o dogma das linhas tradicionais, optando por um melhor arsenal técnico e ágil do arquiteto moderno.

Uma geração de arquitetos procurava um tipo de edifício industrial que seria capaz de ser desenvolvido para além do âmbito do vocabulário oficial da arquitetura, atribuindo significados novos e inovadores. Essa evolução é visível em muitas das publicações da época, sejam elas no campo da arquitetura, artes e ofícios ou teoria da arte. Todos apontando o caráter exemplar dos edifícios funcionais referentes à sua forma simples e clara, definida por sua construção.

Os pré-requisitos básicos para a discussão de projetos de edifícios industriais são, portanto, antecessores à Segunda Guerra Mundial. Os mesmos critérios puramente funcionais do início da era industrial geraram uma rápida sucessão de novos grandes edifícios e equipamentos, consequência das medidas de reestruturação abrangente no setor comercial. Em outras palavras, a impermanente natureza dos imóveis funcionais explica a sua transitoriedade. O tipo de critérios estéticos necessários, para estabelecer uma cultura industrial só começa a aplicar-se num ponto em que o repertório formal da arquitetura industrial desprendido do seu contexto puramente funcional e, transmitida como uma imagem, torna-se assunto para reflexão estética.

Um ponto de partida para uma mudança no modo como a arquitetura industrial foi discutida e recebida no contexto histórico e cultural foi um termo cunhado no final de 1960 por Bernd e Hilla Becher - "esculturas anônimas". O que eles pretendiam com essa designação era destacar não só a qualidade especial da variedade de formas exibidas por edifícios e equipamentos, com uma orientação funcional, mas também a suas paisagens características definidoras (FIG. 45).

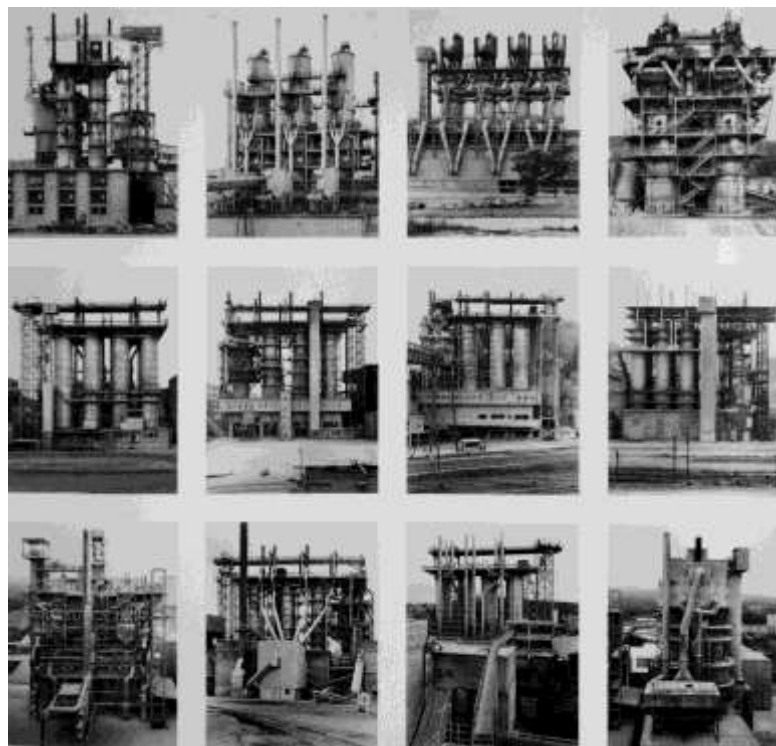


Figura 45: Bernd and Hilla Becher, Lime Kilns (fornos de explosão)

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

O termo "esculturas anônimas" foi dirigido a uma característica fundamental de edifícios industriais em larga escala e pelo fato de que eles eram, apenas em casos isolados, projetados por um arquiteto de renome. Eles foram e ainda são geralmente erguidos por engenheiros cuja criatividade e experiência, juntamente com considerações de ordem econômica e técnica, geraram uma rica diversidade de formas de construções que poderiam ser consideradas como um novo princípio estilístico. Normalmente "são edifícios criados em equipe, com o envolvimento de várias empresas. Existe um projeto, mas não é algo criado por um arquiteto único. Não é a forma que é importante, mas a utilidade" (BECHER, 2004).⁴³

Vários edifícios industriais dignos de preservação foram destinados a uma função diferente, enquanto que a estrutura original do edifício era preservada. Entretanto, a maioria da primeira geração de edifícios funcionais foi demolida para abrir caminho para os novos avanços da tecnologia. Ao contrário da arquitetura tradicional, cujos edifícios importantes, em parte, sobreviveram por milênios, a arquitetura industrial é especial, precisamente porque muda a sua aparência rapidamente em termos de estrutura visual, que geralmente segue leis e as regras econômicas e funcionais.

⁴³ Entrevista com Bernd e Hilla Becher" Kunstforum International 171, 2004, p. 169, tradução do autor.

4 SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DOS BECHERS

O trabalho de Bernd e Hilla Becher, essencialmente, pode ser subdividido em três diferentes formas de representação. O primeiro engloba categorias de imagens em que o assunto é fotografado em sua totalidade e abrange a formatação completa do quadro. Nessa categoria, uma parte do ambiente fica visível, a fim dar uma referência à posição da estrutura no contexto dele (FIG. 46).



Figura 46: Bernd e Hilla Becher, Winding tower, Grenay, Mine No. 1, Bully-les-Mines, Nord-de-Calais, France, 1967

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

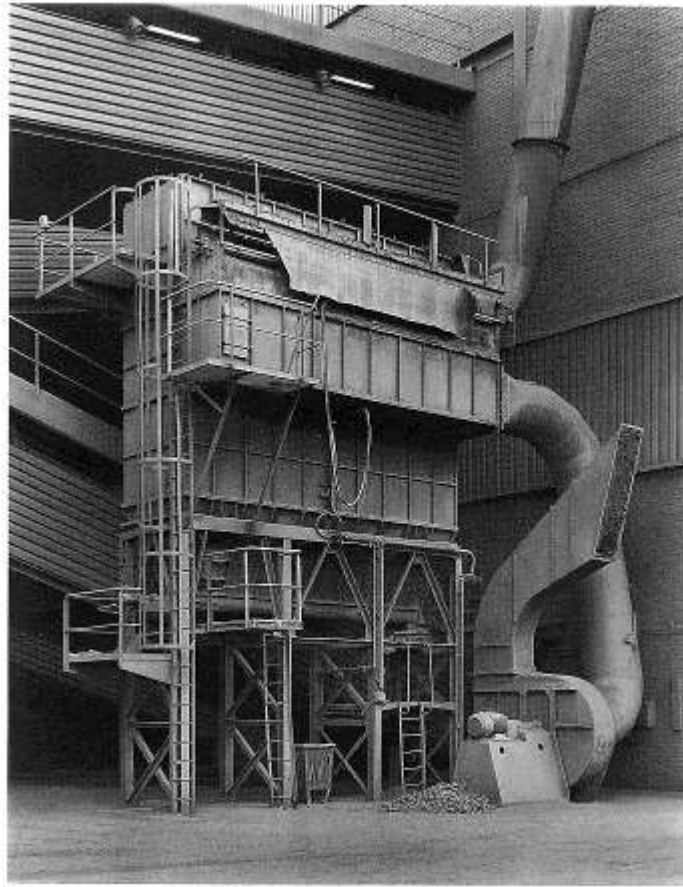


Figura 47: Bernd e Hilla Becher, *Hochöfenwerk Belval Esch-Alzette, Luxembourg, 1997*
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5420764

O segundo envolve um detalhamento fotográfico. Este inclui, por exemplo, detalhes da estruturas de suporte de torres de enrolamento de cabos ou fotografias dos principais elementos funcionais em altos-fornos e refinarias (FIG. 47).

A terceira categoria inclui fotografias em que os objetos são apresentados no contexto mais amplo de seu ambiente. Ao contrário das fotos individuais, estes pontos de vista globais destacam a organização estrutural de uma planta industrial, revelando o complexo composto por diversas unidades funcionais interligadas. Algumas dessas plantas tinham crescido para se tornar conglomerados que quase se tornaram cidades, por direito próprio, e que formaram um complexo espacial urbano completo (FIG. 48).



Figura 48: Bernd e Hilla Becher, Hannover Mine 1/2/5, Ruhr, Alemanha.
Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A422&page_number=7&template_id=1&sort_order=1

Metodologicamente falando, quando pretendem registrar fotograficamente objetos individuais, captam imagens de vários ângulos formando conjuntos. Dependendo do tipo de estrutura e das condições locais, Bernd e Hilla Becher produzem conjuntos de três, quatro, seis ou oito pontos de vista diferentes do mesmo objeto. Mais tarde organizam a sequência da série, como se os disparos individuais estivessem ligados para formar uma película, o tema continua a ser corpóreo, como um corpo tridimensional, mesmo que tenha sido transportado para o meio bidimensional da fotografia. Três exposições sempre aparecem e capturam as coordenadas básicas de um objeto: imagens de frente (frontal), de lado (em perfil ou frontal), e um disparo diagonal do canto de um dos dois lados. No caso de concêntricos ou axiais-objetos simétricos, por exemplo, torres de água, gasômetros, e algumas das torres de resfriamento, os Bechers optam por uma única fotografia visualizando a forma prototípica exterior (FIG. 49).

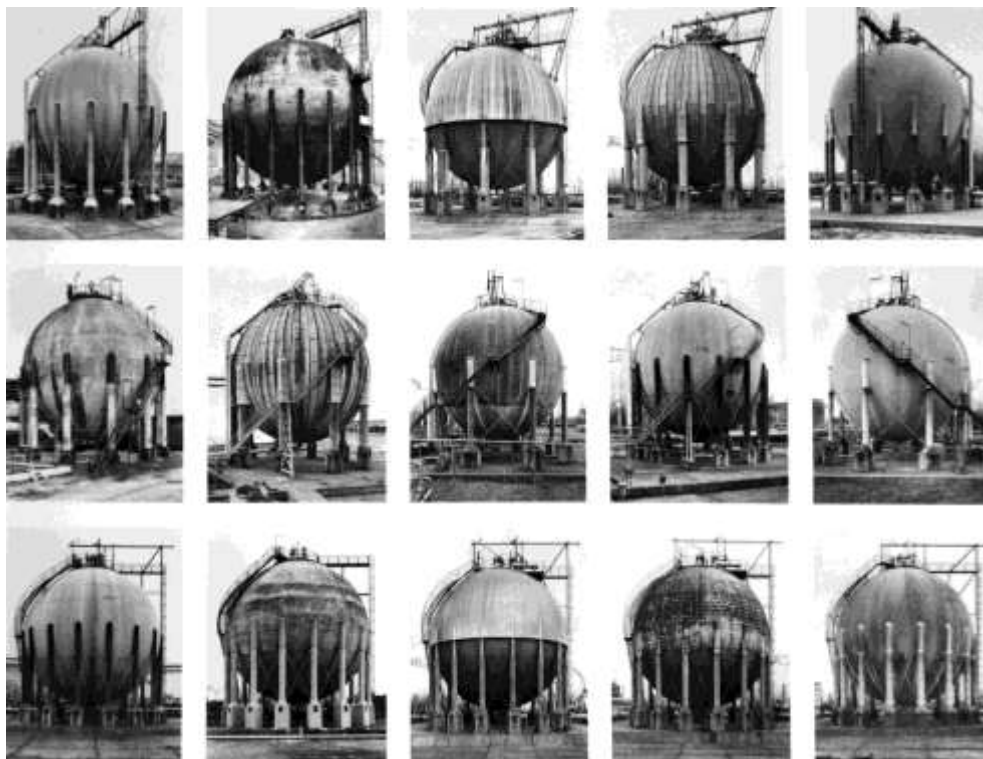


Figura 49: Bernd e Hilla Becher, Gasômetros, Alemanha, 1983-1992

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Ao defender sua postura, Hilla Becher diz que:

Ao fotografar as coisas frontalmente se cria uma maior presença do objeto fotografado e desta forma podem eliminar as possibilidades de subjetividade da imagem. Se você fotografar um polvo, você tem que trabalhar a abordagem que vai mostrar a personalidade mais típica do animal. (BECHER, Hilla, 1996).⁴⁴

As coordenadas básicas do trabalho de Bernd e Hilla Becher incluem uma compreensão descritiva do assunto e, para obter os detalhes, o registro fotográfico é realizado com habilidade precisa. Essas qualidades derivam do desejo de garantir a continuidade das condições de cada foto, tanto em termos de técnica fotográfica como definição criativa dos objetos. A intenção é proporcionar todos os fatores que contribuem para uma compreensão visual adequada do objeto. A continuidade no método utilizado permite, mais tarde, justaposições de fotografias que datam de anos completamente diferentes, sem prejudicar a homogeneidade do grupo por mudanças qualitativas. As fotografias em si, bem como seu agrupamento em

⁴⁴ Art Press 209, Janeiro 1996, p. 24. Tradução do autor.

exposição, têm que ser tão informativa e exata quanto possível, a ponto de serem em termos visuais, um substituto para os objetos.

Nos primeiros anos de trabalho, os Bechers, além do registro fotográfico, colhiam dados sobre cada tema. Como não havia quase nenhuma literatura disponível sobre esses assuntos, geralmente tinham de recolher as informações sobre a localização enquanto os prédios ainda estavam de pé. A busca de informações sobre a engenharia e a arquitetura que também forneceram informações sobre a origem e a evolução dos motivos era decididamente pragmática.

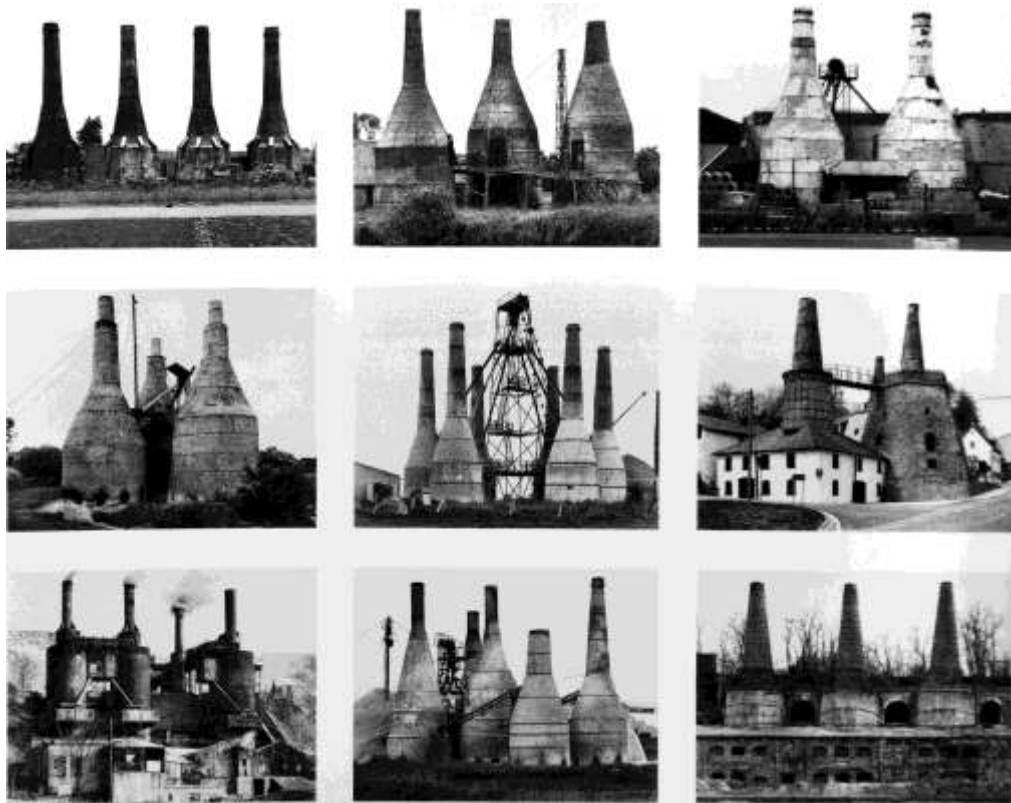


Figura 50: Bernd e Hilla Becher, Lime Kilns, Alemanha, Inglaterra, 1963-1998

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Quanto mais informações poderiam encontrar nos objetos capturados nas fotografias, maior a garantia de que suas fotografias não poderiam ser usadas apenas como ilustração de publicações especializadas.⁴⁵

Antes de cada foto ser tirada, os motivos eram examinados e localizados. Juntamente com o material de informação geral, tais como mapas topográficos ou

⁴⁵ LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 30

publicações sobre a história da mineração ou siderurgia, Bernd e Hilla Becher basearam suas viagens através desses inúmeros estudos. A decisão de como o objeto seria documentado dependia da sua forma específica, do seu estado de conservação e de sua posição no complexo geral de uma planta. O próximo passo era decidir o ponto de vista a ser tomado para a foto.

Em muitos casos, duram semanas ou meses decorridos entre a primeira visita puramente informativa até a realização final das fotos, o acesso ao interior de uma planta só era normalmente possível com autorização por escrito dos proprietários ou do diretor da empresa.

Bernd e Hilla Becher, no entanto, enfatizam o constante espírito de cooperação e entendimento entre o pessoal nas fábricas, que se esforçou para apoiar o seu trabalho depois de ver os catálogos e fotografias do casal. Não era raro utilizarem o conhecimento de um engenheiro ou trabalhador da fábrica para ajudar a garantir o acesso a bons pontos para as fotografias, tendo em conta a estrutura de grande complexidade técnica de ferragens e gases muitas vezes emitidos pelos altos fornos.

As autorizações eram, muitas vezes, apenas por um período limitado de tempo, o que significava que era imperativo aperfeiçoar o fluxo de trabalho, segundo o qual a definição do ponto de vista frontal ou diagonal direito permaneceu uma constante fundamental.

Os Bechers adotaram a câmera de grande formato para poderem registrar os assuntos com maior precisão. Tendo trabalhado dois anos antes com uma câmera de madeira antiga, a partir de 1963 o seu equipamento consistiu de uma câmera *Plaubel* (FIG. 51) e chapas de filme de 13 x 18 cm e até oito lentes com diferentes distâncias focais (90, 115, 150, 165, 180, 210, 300, 360 mm) e vários filtros.

Dependendo da aparência externa dos motivos e as condições da locação, eles escolhiam uma lente que atendesse seus objetivos. As distorções em perspectiva podem ser corrigidas pela frente ajustável e seções da parte traseira da câmera.



Figura 51: Câmera Plaubel 1960

Fonte: <http://collectiblend.com/Cameras/Plaubel/Peco-Junior.html>

Bernd dizia que pretendia:

(...) registrar os objetos de maneira mais precisa possível. E isso significava que tínhamos que trabalhar com câmeras de grande formato. Isto implica tempos de exposição entre dez segundos e um minuto, o que explica a ausência de pessoas nas nossas fotos. E para mostrar todos os detalhes de um objeto, temos de trabalhar em condições de iluminação difusa para evitar as sombras. (BECHER, Bernd in KÖHLER, 1989).⁴⁶

Durante os primeiros anos, por motivos financeiros, os Bechers trabalhavam com apenas um conjunto de equipamentos, mas há muitos anos eles utilizam pelo menos dois conjuntos, permitindo-lhes trabalhar de forma independente um do outro, em locais diferentes do mesmo complexo ou em lugares diferentes separados.

Ao trabalharem em andaimes ou telhados em que o uso de um tripé ou pesadas câmeras simplesmente não é possível, eles usam uma câmera que é mais fácil de manusear. A escolha do material fílmico implica também na aplicação inicial do seu método. Desde 1970, eles usaram filme feito pela Agfa para a câmara de grande formato 13 x 18 cm, com um nível de sensibilidade muito baixo. Os filmes têm um nível de granulação muito fino, o que significa que a estrutura de grãos do

⁴⁶ KÖHLER Michael, "entrevista com Bernd e Hilla Becher" *Künstler: Kritisches der Gegenwartskunst*, ed. Lothar Romain and Detlef Bluemler, n 7 Munich 1989 p. 14-15. Tradução do autor

negativo não é sobreposta à estrutura da superfície do objeto. Além disso, a alta resolução dos filmes garante a preservação visual dos detalhes que os Bechers exigiam. Dependendo da condição inicial, os tempos de exposição podem ser longos, como um minuto ou mais, e de fato Bernd e Hilla Becher disseram uma vez que as especificações da média foram um tempo de exposição de 10 segundos com a abertura de f45.

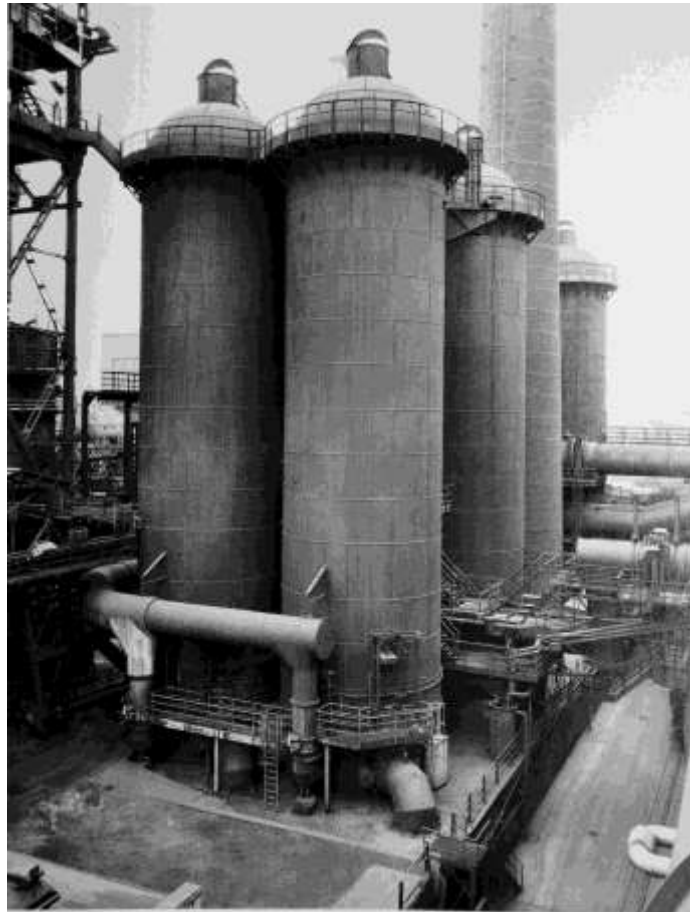


Figura 52: Bernd e Hilla Becher, Hot-blast stove, steelworks, Alemanha, 1995.
Fonte LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007



Figura 53: Bernd e Hilla Becher, Host-blast stoves, Bélgica, Alemanha, França, Luchemburgo, 1982-1995

Fonte LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Desde que começaram o projeto, Bernd e Hilla Becher usaram *Agfa Record Rapid Baryta* ou tipos semelhantes de papel, em quatro graduações que eram escolhidas dependendo dos requisitos estabelecidos por cada negativo. Desde o final de 1970, o formato preferido para compilar as fotos nos quadros é 30 x 40 cm ou 40 x 30 cm, dependendo do volume de chamadas para o objeto de uma paisagem ou um formato de retrato para o alargamento. Ao apresentar fotografias individuais, dispostas em grupos de motivos lado a lado, usavam papel de tamanho 50 x 60 cm ou 60 x 50 cm. Enquanto as impressões individuais são feitas em edições de cinco, os formatos pequenos, utilizados para tipologias, são únicos e ampliados, com vista à homogeneidade da série, da qual farão parte.

Eles queriam garantir que todos os objetos fotografados fossem comparáveis e sua conformidade externa apresentasse detalhes legíveis para uma análise clara dos valores em cada imagem e, por conseguinte, evitar todas as

formas predominantes ou cores que possam distrair a partir do tema, como um céu azul ou um campo verde, contrastando com os edifícios.

Além dos equipamentos de câmera e da escolha do filme, a qualidade de imagem desejada depende também da luz ambiente. Cada motivo é, na medida do possível, fotografado aproximadamente nas mesmas condições. A luz difusa cria condições mais favoráveis a esse respeito, evitando um acentuado sombreamento que distorce o contorno do objeto, detalhes que possam competir com a forma principal. O mesmo se dá para as formações de nuvens. O ideal é que o fundo neutro predomine, com o contraste sempre escolhido de forma que o céu não irradie mais fortemente do que os motivos. Para isso utilizam filtros que possibilitem este efeito. Eles procuravam as condições naturais com árvores ou arbustos com poucas folhas, para revelarem o que está por trás. Devido a isso os Bechers trabalhavam “(...) principalmente na primavera ou no outono para as árvores e arbustos criarem mínimo possível de obstrução(...)”⁴⁷. Nessa época as árvores ficam desfolhadas propiciando pouca interferência na imagem fotografada.

Como é apresentado em seus diários de trabalho, Bernd e Hilla Becher, em certos casos, tinham que melhorar artificialmente a aparência de um motivo. Isso foi muitas vezes necessário em instalações que foram desativadas e a natureza tinha invadido o terreno.

Embora eles fotografassem de forma independente, existia certa divisão do trabalho. Enquanto Bernd Becher se concentrava mais fortemente na captação do objeto fotograficamente, Hilla Becher, mais tarde, manipulava a maioria das tarefas de laboratório, porém essa divisão era apenas superficial.

A decisão a favor ou contra um tema e se existe a necessidade de manipulação das fotos ocorre no laboratório ou depois de estudar as primeiras ampliações. Cada negativo é inicialmente avaliado para determinar as suas informações e depois são manipulados, com vista a maximizar alguma interferência indesejada. O trabalho de laboratório, assim, inclui tanto a definição da apresentação do tema quanto às possíveis exposições parciais ou pós-exposições durante a ampliação.

⁴⁷ *Ibid.* Tradução do autor.

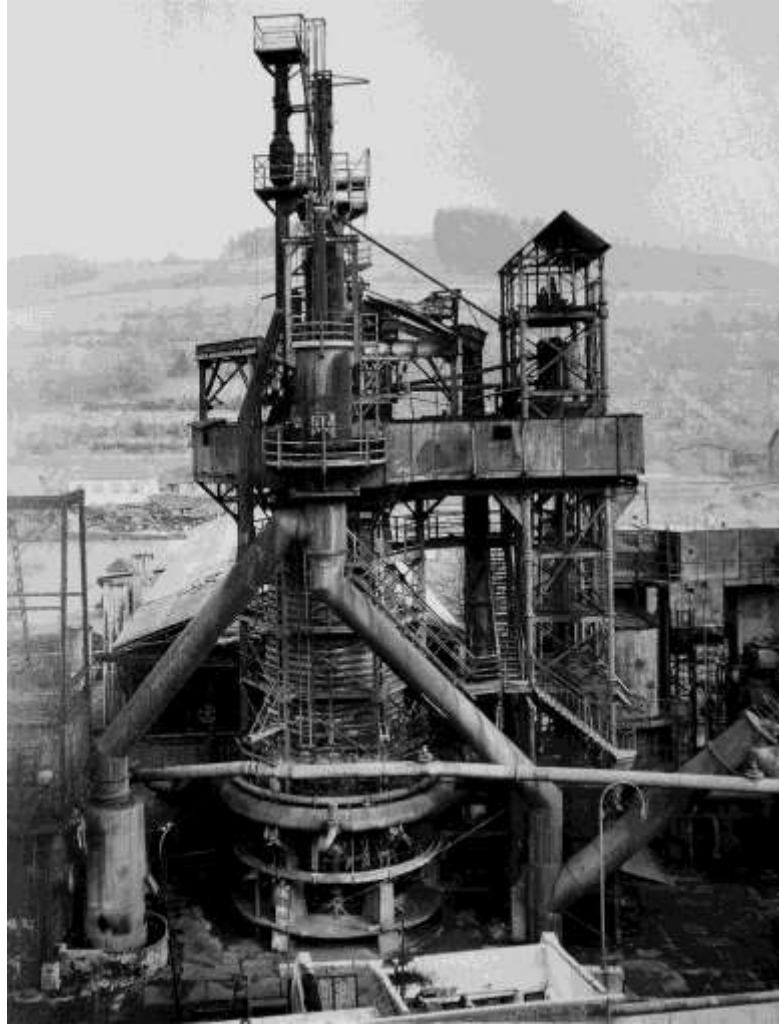


Figura 54: Bernd e Hilla Becher, Blast furnace, Alemanha, 1961

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Desde o início, os Beches tem uma abordagem que envolve uma documentação sistemática de instalações industriais. Com base nas fotos dos conjuntos de tecnologias industriais, Bernd e Hilla Becher reuniram os mais significativos exemplos para formar tipologias. Cada um dos grupos de objetos tem protótipos que se correspondem não só por sua função, mas também quase sempre podem ser classificados em função de idade, economia ou região onde foi construído.

A seleção e a ordem das imagens são conduzidas inicialmente pela funcionalidade do objeto e por propriedades estruturais, que podem ser organizadas em grupos de trabalho diferentes, tais como os grupos de *winding towers*, autoforos, gasômetros ou torres de resfriamento. Dentro desses grupos de trabalho, as impressões fotográficas são ordenadas para formar famílias de objetos alinhados pelo material de construção utilizado, tais como madeira, concreto, aço ou

uma mistura. Critérios de seleção, baseados inteiramente no aspecto estético são primeiro aplicados na definição das formas fundamentais da família de um objeto, que pode ser subdividido em subtipos ou variantes de formas prototípicas.

O critério utilizado para distinguir cada objeto é destinado à aparência externa, assumindo uma função idêntica e materiais de construção idênticos. Um outro passo é distinguir os objetos de identidade local, que poderia ser denominado subdivisão geográficas. Isso inclui a classificação de objetos através da utilização de materiais de construção específica para um determinado país ou região e a preferência relacionada a determinados perfis estruturais e estilos.

Alguns tipos de estruturas são típicos de determinadas regiões. A estrutura econômica de uma região, a forma como os minerais são depositados, a tecnologia aplicada ao tipo de mineral, bem como as condições de trabalho, tudo isso culminará no tipo de estrutura.

A descrição científica e classificação de um domínio de objetos, por grupo, de acordo com suas características podem ser observadas. Em biologia, por exemplo, a morfologia comparativa fornece a base para investigar a diversidade de espécies, que é estudada em termos de analogias e convergências para identificar o tipo de uma espécie.

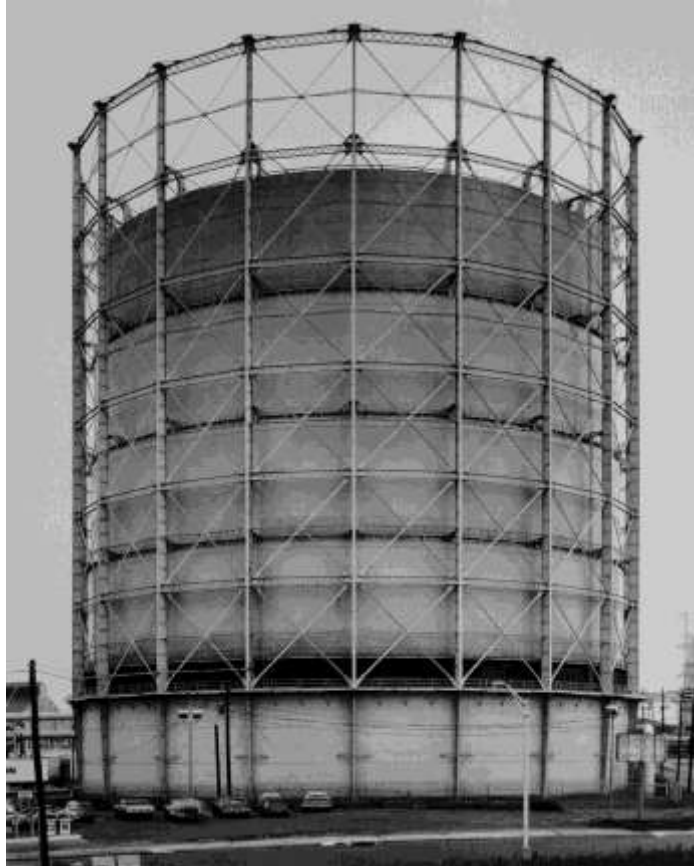


Figura 55: Bernd e Hilla Becher, Gasômetro, Estados Unidos, 1981

Fonte LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Foucault (1966) afirma que os jardins botânicos e os gabinetes desprezam a anatomia e o funcionamento, para destacar o relevo e as relações das formas. Substituem a anatomia pela classificação, o organismo pela estrutura.⁴⁸ Da mesma forma, a psicologia usa o método de Apologia sistemática de descrever a estrutura psicológica ou psicofenômenos físicos e as características relacionadas com padrões de comportamento.

O procedimento de classificação tipológica baseia-se na observação exata e coleta das espécies ou objetos, rotulagem, agrupamento, e o estudo de possíveis informações a fim de chegar a conclusões sobre um padrão geral ou um plano de construção caracterizando um grupo.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses : une archeologie des sciences humaines**. [Paris]: Gallimard, c1966., cit., p. 143.

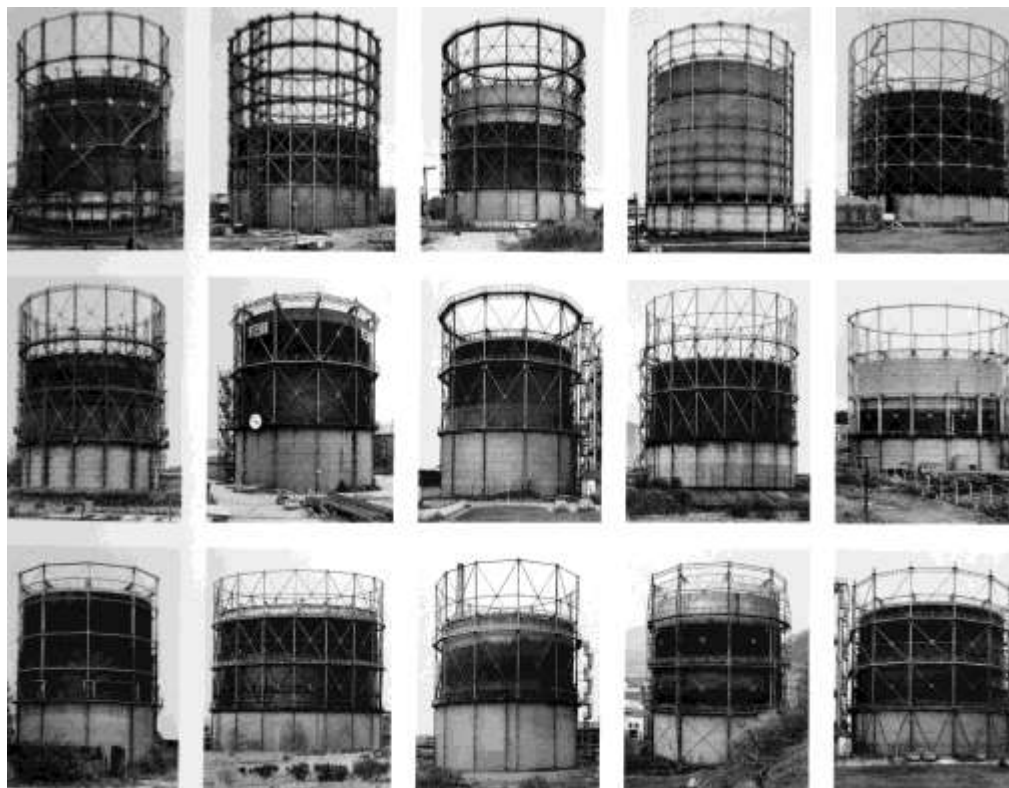


Figura 56: Bernd e Hilla Becher, Gasômetro, Bélgica, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, 1965-1992

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Em uma entrevista, os Bechers explicam sobre o modelo científico no campo da biologia:

A abordagem começa com uma descrição da aparência exterior de um animal ou uma planta, tudo o que pode ser reconhecido no exterior, como tamanho, cor e os formatos das partes para o todo. Em seguida, os órgãos internos são investigados, a estrutura. Finalmente, a história de desenvolvimento e as questões de função são analisadas, nomeadamente o nicho de cada espécie preenche seu ambiente e no seu biótipo específico. (BECHER, -).⁴⁹

Embora no trabalho dos Bechers o processo de formação da categoria se relaciona a uma metodologia sistemática baseada na criação de grupos de trabalho e famílias, a composição dos quadros não é regida por regras rígidas. A decisão sobre qual ângulo de um sujeito capta sua forma típica baseia-se, principalmente, em critérios que dizem respeito ao seu conteúdo expressivo, em termos de um vocabulário de formas, e não a partir das categorias previamente estabelecidas em termos da função e estrutura dos objetos. Ao organizar as fotografias para formar os

⁴⁹ Bernd and Hilla Becher: Industrial Landscaper, Cambridge, the mit press, p. 10. tradução do autor.

grupos expositivos, os elementos de composição também desempenham um papel em que a forma externa dos objetos é submetida à reflexão estética. O posicionamento dos motivos individuais dentro de uma série é calibrado em relação ao equilíbrio ótico de todo o grupo. Nesse contexto, a criação de tipologias é essencialmente um ato de composição. O número e a localização das fotos no quadro podem variar e é, muitas vezes, relacionada com a respectiva sala em que será realizada a exposição. Esse processo inclui a escolha do formato das tipologias e do assunto.

Na medida em que os tipos de edifícios envolvidos possam ser subdivididos em diversas famílias, das quais existem várias diferenças, por exemplo, as torres de água, o que deixa maior margem para comparações históricas de estilos, as tipologias são essencialmente montadas usando nove fotografias diferentes. No caso de tipos de edifícios, cuja aparência externa só pode ser sistematicamente categorizada de forma limitada, como os autofornos, que são instalações onde o equipamento está virado do avesso, por assim dizer, e é desprovido de qualquer pele. Os Bechers optam por um arranjo expandido ligando 15 ou 21 fotos.

Comparado com os pontos de vista global, os objetos individuais não podem ser identificados em termos do contexto da sua vizinhança imediata. Os objetos são fotografados frontalmente ao contrário de disparos em perspectiva, que visualizam as qualidades espaciais do tema através da sua expansão como a profundidade. Os retratos ortogonais destacam a superfície da fotografia e, assim, a sua estrutura gráfica.

No caso de objetos semi-simétricos, como o grupo de *Winding tower* (torres de enrolamento), eram feitas pelo menos três diferentes formas de representação da estrutura: uma visão do corpo do objeto de perfil (vista lateral, tomada frontalmente), a representação do objeto a partir de uma perspectiva (uma visão de ambos os lados) e o último pode novamente ser subdividido em três pontos de vista diferentes, o lado da frente (tomada frontal), frontal vista lateral (no perfil), e exibições em perspectiva.



Figura 57: Bernd e Hilla Becher, Torres de caixas de água.

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

O ângulo ideal para o grupo de fotografias de autoforos são os pontos de vista que permitem uma representação do objeto, de cima para baixo, o qual podemos dividir entre vistas frontais e em perspectiva. O revestimento dos autoforos pode também ser documentado em termos de três ou quatro diferentes pontos de vista: vista de frente ou de trás (frontalmente), vista de perfil e um tiro em perspectiva.

Ao documentarem estruturas agregadas, os Bechers optam por um ângulo ligeiramente em perspectiva, e isso inclui uma variedade de máquinas diferentes, como por exemplo, os refrigeradores de gás.

No caso de objetos concêntricos ou circulares como os gasômetros, algumas torres de refrigeração e as torres de água, basta um disparo frontal. No grupo funcional de torres de água, os Bechers concentram sempre que possível registrar o lado com a entrada. Desta forma, eles são capazes de oferecer uma indicação da escala do edifício quanto à sua altura total (FIG. 58).



Figura 58: Friedrich der Grosse Mine, região de Ruhr, 1978

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

As fachadas dos objetos que são essencialmente de forma cúbica, como silos de carvão, são apresentadas em pelo menos dois pontos de vista diferentes, uma frontal e outra em perspectiva.



Figura 59: Torre de caixa d'água, Alemanha, 1965

Fonte: LANGE Susane, Bernd and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Para edificações compostas (grupo que inclui, entre outras coisas, silos de cereais), uma vista frontal ou uma perspectiva é escolhida, de acordo com as informações que a estrutura transmite.

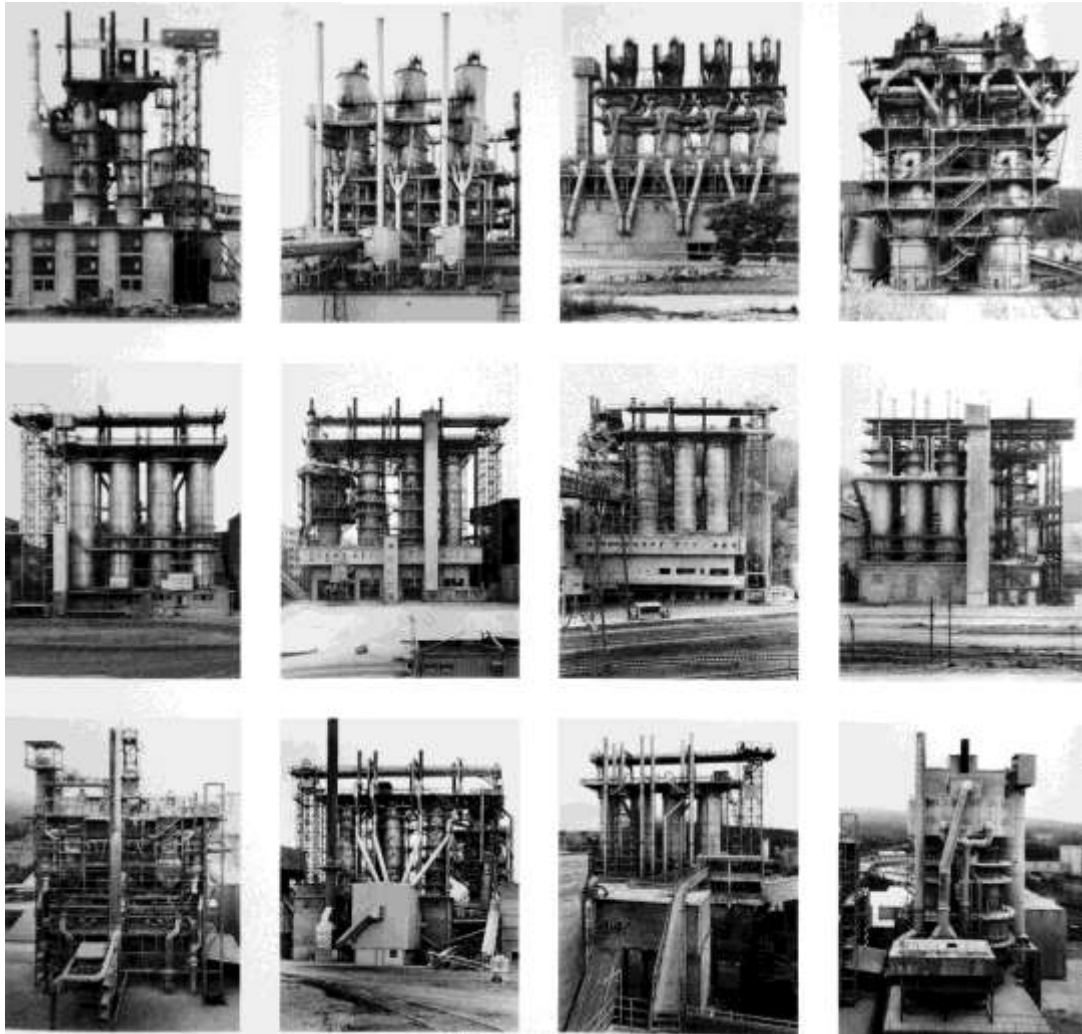


Figura 60: Lime Kilns (fornos de explosão), Alemanha, 1963-1997

Fonte LANGE Susane, Bend and Hilla Becher Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

Prédios complementares com aparência externa complicada geralmente são gravados em uma vista frontal e um outro ângulo, o último é usado para co-illustrar o sistema pelo qual os edifícios são desenvolvidos.

Instalações fabris, armazéns e salas de máquinas se baseiam, principalmente, em um disparo frontal. Uma vista lateral dos objetos iria produzir distorção redutora dada as grandes extensões envolvidas. O registro fotográfico das casas tende a incluir uma foto da frente (fachada), ou da retaguarda, ou em perspectiva.

Ao longo do tempo, a gramática dos Bechers continua a ser relevante para a sua obra inteira, mas em termos de temas, os grupos de motivos, ao longo dos anos, foi gradualmente expandido para incluir os novos campos. Nos primeiros anos eles usavam um método de justaposição comparativa. Um exemplo são os

edifícios que diferiam em função, ligados pelas correspondências na tecnologia de transporte utilizada, como as *winding towers* e fornos de explosão.

A lógica subjacente dos conjuntos foi a base para organizar as fotografias para exposições e catálogos.

A justaposição é constituída exclusivamente de objetos com funções diferentes, cada um mostrado frontalmente. Ao contrário das tipologias, essas justaposições comparativas revelam um princípio didático sobre o formalismo rigoroso na escolha dos objetos apresentados. Em contrapartida, as justaposições comparativas são destinadas a tornar-nos mais sensíveis ao repertório formal da arquitetura industrial. Bernd e Hilla Becher entraram em um terreno que, até então, só tinha sido aberto para pessoas especializadas e destinado a um contexto distante das considerações estéticas e da história formal.

A grande diversidade de formas criadas por arquitetos industriais geralmente foi e ainda é algo reconhecido apenas por aqueles que se situam dentro do seu campo. O registro visual do patrimônio cultural da era da industrialização, portanto, estava em perigo, correndo o risco de ser rapidamente esquecido, devido ao encerramento das fábricas.

Por causa das rápidas e inevitáveis mudanças estruturais da indústria, os Bechers sentiram que era imperativo que a sua abordagem deveria ser sistemática, com foco em objetos específicos. Nos primeiros dias de seu projeto, a intenção era fotografar as plantas ou os edifícios que foram diretamente afetados pela racionalização econômica e estavam em perigo de desaparecer. Em vários casos, uma parte de uma fábrica estava sendo demolida, enquanto os Bechers trabalhavam freneticamente na outra extremidade para registrá-la a tempo.

Seus catálogos de exposições eram apresentados juntamente com análises textuais detalhadas para cada grupo de trabalho. Os textos foram essencialmente desenvolvidos com base no vocabulário da área de especialização respectiva. Eles forneceram informações sobre a estrutura funcional da arquitetura industrial selecionada e apresentavam as diversas soluções estruturais encontradas no decurso do desenvolvimento da tecnologia para o respectivo grupo de objetos obtendo, assim, uma visão mais profunda da base tecnológica envolvida.

5 ESCOLA BECHER: A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE FOTOGRÁFICA

A obra de Bernd e Hilla Becher vem influenciando vários artistas que trabalham com fotografia no campo das artes visuais. Sua metodologia e seu rigor técnico podem ser observados como referência em diversas produções contemporâneas.

Em 1976, Bernd Becher foi chamado para lecionar na primeira habilitação de fotografia da *Kunstakademie* de *Düsseldorf*, na Alemanha. Como as regras do ensino alemão não permitiam que duas pessoas ocupassem o mesmo cargo de professor, o casal, que há muito tempo trabalhava junto, teve que se separar. Apesar disso, Hilla Becher participava na orientação dos alunos.

Os Bechers, insistentemente, faziam questão de que seus alunos elaborassem os trabalhos de forma objetiva e coerente. A sua influência era marcada por aspectos intelectuais relacionados a uma consciência da arte, tais como: atitude de cidadania e responsabilidade social; juntamente com o conhecimento do meio fotográfico inserido no contexto da contemporaneidade.

Os artistas Tomas Struth e Candida Hofër fizeram parte da classe de 1976 e, mais tarde, se juntaram às aulas Andreas Gursky e Thomas Ruff. Desde o início esses artistas procuraram temas relacionados ao dia-a-dia anônimo como ruas, prédios e pessoas comuns. Com o tempo, cada um seguiu seu próprio caminho, produzindo uma gama de possibilidades no campo da fotografia, como a utilização de fotografia em cores, formatos de impressão extremamente grandes e interferências digitais.

Uma característica claramente herdada pelos ensinamentos dos Bechers foi o caráter formal e objetivo na produção e apresentação dos trabalhos. Esse aspecto pode ser visto nas exposições com altíssimo nível de qualidade pelas imensas ampliações e também pela organização do espaço expositivo.

Thomas Struth e Candida Hofër buscam não interferir artificialmente no assunto fotografado, evitando manipulações no ato do registro e em posteriores interferências digitais. Procuram preservar as características dos objetos. O mesmo não se pode falar dos trabalhos de Andreas Gursky e Thomas Ruff. Com o passar do tempo ambos começaram a desenvolver trabalhos que combinavam aspectos formais e objetivos com as amplas possibilidades do meio digital. No caso de Ruff,

essa característica é mais evidente, envolvendo a apropriação e a manipulação de imagens da internet e a criação de realidades virtuais. Já Andreas Gursky procura mascarar suas interferências proporcionando uma constante dúvida sobre o que é realmente visto. Pode-se perceber, em todos os casos, uma reflexão sobre o estatuto da verdade na fotografia.

Apesar de todos os artistas apresentados emoldurarem individualmente cada fotografia, os trabalhos são apresentados em grupos levando-se em conta o tamanho das fotos e o tamanho da parede onde serão instalados.⁵⁰ O espaço das obras e o espaço de apresentação das obras são relacionados entre si, proporcionando experiências associativas. O espectador é incluído na foto como um ser pensante, em que o foco da foto e o foco do seu olhar estão relacionados mutuamente.

A influência que os Bechers têm sobre seus alunos e sobre a fotografia contemporânea como um todo é muito visível. A forma rigorosa e neutra de representar os objetos aparece, mesmo que de formas diversas, na obra de todos os artistas aqui mencionados. Em alguns casos, o registro fotográfico foi transformado digitalmente, produzindo novos parâmetros de percepção mas, por outro lado, pode-se ver, em todos, um grande formalismo na construção e na apresentação das imagens, aspecto herdado dos Bechers.

5.1 Thomas Struth

O fotógrafo Thomas Struth trabalha com uma ampla gama de assuntos, sempre organizados em grupos temáticos. Desde o início de seus projetos, procurou certa anulação autoral, centrando-se no objeto retratado. Diferente de seus colegas Andreas Gursky e Thomas Ruff, ele evita a manipulação digital das imagens, pois o seu interesse está no que a fotografia pode dizer de forma clara e direta. Struth utiliza câmeras de grande formato, como a de chapas de 5x7 polegadas, semelhantes à do seu professor Bernd Becher. No início trabalhou estritamente fotos

⁵⁰ Wulf Herzogenrath, catálogo da exposição *Distancia e Proximidade* realizada no Instituto Goethe São Paulo, (Da série de exposições *Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje*, Institut für Auslandsbeziehungen), 1992, p. 6.

em preto e branco ampliadas em formato pequeno. Posteriormente começou a usar fotos em cores e a imprimir em formatos extremamente grandes.



Figura 61: Thomas Struth Pergamon Museum 3, 2001,
Fonte: <http://www.wikiartis.com/thomas-struth/werke/pergamon-museum-3/>

Struth vem sistematicamente explorando os diferentes gêneros da fotografia como retrato, paisagem, interiores e exteriores urbanos, produzindo imagens que se relacionam com as já existem no mundo.

Ao ingressar na Kunstakademie, em *Düsseldorf*, em 1973, estudou pintura com Pedro Kleemann e Gerhard Richter, antes de optar por fotografia. Struth afirma que sua mudança da pintura para a fotografia ocorreu porque percebeu “que estava mais interessado em trabalhar em coisas que residia no mundo, e não no restrito do seu próprio campo psicológico” (STRUTH, 2007)⁵¹. Apesar disso, seu trabalho apresenta características relacionadas com a pintura, tanto em seus aspectos formais, quanto culturais e históricos.

⁵¹ <http://www.gilblank.com/texts/intvws/struthintvw.html> entrevista com Gild Blank



Figura 62: *Thomas Struth. Water Street, New York*
Fonte: <http://thomasstruth.blogspot.com/>

Apesar de suas fotografias terem um carácter descritivo, há um grande interesse em tratar de algo que tem uma escala maior, um valor maior, do que os detalhes específicos ou locais mostrados. As fotografias têm como característica uma extrema nitidez, nada é desfocado. Isso reforça e contribui para criar um forte efeito neutro na imagem. Toda forma de retórica está ausente. Como ele disse em uma entrevista, quando ainda era estudante na Academia de Düsseldorf: "Fotografias que me impressionam não têm assinatura pessoal". Tal como Eugene Atget e Walker Evans, Struth sugere que a fotografia não é uma maneira para que possamos possuir a realidade, mas ser possuída por ela.

Suas fotografias de vistas de edifícios, fachadas anônimas e ruas desprovidas de qualidade, apresentam além de uma extrema profundidade formal, um vazio social, com resquícios aparentes de impermanência. No início, esse trabalho implicava na análise das estruturas urbanas na paisagem do pós-guerra alemão, ou mais especificamente, a estrutura emblemática das cidades após o Holocausto. Posteriormente, esse estudo o levou a uma curiosidade sobre outros lugares e outros padrões de património histórico.

Geralmente em preto e branco, as fotografias de ruas apresentam uma vista frontal a altura dos olhos, sem nenhuma distorção óptica, para não interromper a impressão de se estar tratando de um olhar neutro e objetivo da realidade. O posicionamento centralizado da perspectiva dá uma sensação de domínio sobre o espaço que ela organiza, proporcionando uma territorialização do lugar (FIG. 63).



Figura 63: Thomas Struth Leipziger Strasse Essen, 1998
Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=201>

Frequentemente há uma ausência quase total de pessoas nas paisagens, que proporciona uma sensação de desolação, apesar de se perceber sinais evidentes que sugerem recentes atividades humanas, tais como roupa secando nas janelas e carros estacionados na rua. Esses sinais conduzem a imagem para a incerteza e as possibilidades do imprevisível. Podemos perceber em, *Coenlies Slip/Water Street North West, New York* de 1978-1987 e *Leipzigerstrasse, Essen*, de 1989, ainda que a presença dos seres humanos se apresente apenas pelos automóveis estacionados e pela marca de habitabilidade dos edifícios, pode-se, a partir desse vazio visual aparente, delinear ou reconstituir a sua ação. Essas paisagens urbanas são também uma descrição crítica dos diferentes habitats humanos.

Ao observar mais profundamente essas fotos, começa-se a perceber relações entre o tempo e a história. As cidades são uma superposição de camadas históricas e sociais, como um livro aberto em várias páginas ao mesmo tempo. O uso do preto e branco em algumas fotografias constitui uma diferença temporal menos visível do que na realidade, proporcionando um sentido de intemporalidade para as imagens. O artista consegue, dessa forma, fazer conviver diferentes períodos de tempo em uma mesma fotografia.

O tecido urbano testemunha edifícios construídos em períodos diferentes. Nestes trabalhos, podemos perceber que as construções mais recentes substituíram as mais antigas. Ao mesmo tempo que a arquitetura encarna um sentimento de eternidade, estamos vivendo em um mundo transitório, onde nada e ninguém vai permanecer eternamente. Podemos ler na textura desses ambientes, eventos traumáticos, tais como a crise da guerra, ou de prosperidade econômica, bem como uma noção de temporalidade. Por outro lado, evocam os tempos da permanência, das atividades humanas e da vida que têm um começo e um fim (FIG. 64).



Figura 64: Thomas Struth Plaza Elguera Lima / Peru, 2003
Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=239>

Outro tema abordado por Thomas Struth, foi o retrato de indivíduos e grupos familiares. Iniciado em 1986 com a colaboração do psicanalista Ingo Hartmann, essas fotografias apresentam pessoas desconhecidas, cujas características são percebidas por sua face e seus olhares que se concentram em direção à lente da câmera. Como um inquérito sobre circunstâncias sociais, Struth utiliza a fotografia como uma ferramenta de origem científica para exploração psicológica (FIG. 65).



Figura 65: Thomas Struth ,The Consolandi Family Milan, 1996

Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=194>

Nessas imagens, pode-se sentir o papel fundamental da unidade familiar na perpetuação dos códigos específicos para cada categoria social. As roupas, a postura, a casa e a forma como as pessoas olham para a lente, todos esses elementos atestam um tipo de educação, um modo de ser característico de uma determinada categoria social ou outra. O tempo de conexão é feito por meio do poder singular da hereditariedade, pelas diferentes características fisionômicas.

Struth permite que a família escolha o seu próprio agrupamento e configuração para a fotografia. Embora as imagens muitas vezes consistam em uma fila de pessoas em um ambiente doméstico, pode-se adquirir varias informações sobre a construção e representação da identidade. Struth escolhe o ambiente no qual o retratado se insere, proporcionando a confiança das pessoas e certa espontaneidade (FIG. 66).



Figura 66: Thomas Struth The Lingwood & Hamlyn Family London, 2001

Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=197>

Como um lugar de refúgio, o interior doméstico tornou-se aparentemente uma zona de imunidade a partir da Revolução Industrial, proporcionando “segurança”, não apenas contra o perigo e a velocidade das máquinas, a penetração das tecnologias, mas também, proporcionando um espaço para o crescimento, em que as crianças poderiam ser criadas protegidas contra a corrupção do mundo exterior.

No espaço protegido da casa, os acontecimentos externos saem da nossa atenção, e são substituídos pela nossa intimidade. Em casa, estamos

autorizados a ser o quem realmente somos. Cada um demonstrando a estabilidade da vida familiar, mas ao mesmo tempo, apresentando as incerteza das relações pessoais.

Struth afirma que

Essas fotos foram um ponto de partida para uma análise do grupo social, da forma como os indivíduos aprendem sobre a dinâmica de grupo ou atividade de grupo. Como a unidade da família é a estrutura social elementar, ela define parte dos padrões de como se comportar durante a vida, onde você aprende seus primeiros passos como um ser social. (STRUTH, 2007) ⁵².

Essa hipótese de autorrevelação da vida familiar livre de tensões internas, pode ter diminuído em nosso mundo atual, mas em uma disjunção familiar do que sabemos e o que acreditamos, a fé no santuário do interior não foi totalmente destruída. Apesar disto as fronteiras e barreiras, que nos coloca dentro da segurança do território familiar, também podem tornar-se prisões súper protegidas.

Com uma abordagem diferente, Struth iniciou em 1987, um projeto em torno de espaços museológicos. As fotos mostram a coreografia casual de estudantes e turistas, indivíduos e grupos observando obras de arte em museus. Geralmente, elas apresentam o modo como as pessoas olham para as obras de arte pela sua linguagem corporal (FIG. 67).

⁵² *Ibid.*



Figura 67: Thomas Struth Art Institute of Chicago II,
 Fonte: <http://www.thisistomorrow.info/default.aspx?webPagelId=1&artDate=01/5/2011>

No entanto, essas fotografias também refletem os níveis de realidade dentro da imagem. Como elas mostram tanto os observadores quanto os quadros observados, apresenta um contraste entre a imobilidade das pinturas e os movimentos distorcidos dos visitantes do museu e, ao mesmo tempo, expande o tema da imagem dentro da imagem. As fotografias são observadas por pessoas em pé, como os indivíduos registrados diante das pinturas.

Grande parte dos visitantes nos museus estão de costas, impossibilitando sua identificação. Como se sabe, isso não é coincidência, pois a figura humana mostrada de costas tem sido vista comumente nas paisagens pintadas por Caspar David. Como nessas pinturas, os personagens não desafiam o espectador, mas afasta-os das imagens que estão examinando. As figuras com as costas voltadas para nós nas obras de Friedrich apresentam uma serenidade interior que nos convida, a observar por traz delas.⁵³

⁵³ Catálogo da exposição Thomas Struth, Kunsthistorisches Museum III Wien, 1989, p. 4.



Figura 68: Thomas Struth Louvre 4 Paris, 1989
Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=214>

Mas nem todos os visitantes dos museus fotografados por Struth estão de costas, alguns também são mostrados em perfil ou de frente, permitindo-se observar como eles observam as obras de arte. Em contrapartida, as imagens não apresentam nenhuma pessoa olhando para o fotógrafo (FIG. 69).



Figura 69: Thomas Struth Museo Del Prado 8-3 Madrid, 2005

Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=222>

Ao fotografar uma obra inserida em um local público, Struth sempre mostra um outro espaço a partir daquele em que o espectador está de pé. Essa propriedade implica na simultaneidade entre dois tempos históricos: o da obra exposta e o do museu. Uma experimentação com vários níveis de imagens em tempos e espaços variados. Percebemos que existe uma distância entre os visitantes e a obra de arte. O artista apresenta uma diluição das noções de tempo, um encontro entre a arte e pessoas provenientes de diferentes períodos. Não há nada, exceto a fotografia, que pode apresentar essa união particular entre diferentes épocas.

Investigando a fotografia de paisagem, Thomas Struth produziu *close-ups* de densas florestas verdejantes intituladas de *Paradise*. Cada uma dessas fotografias é apresentada em formatos extremamente grandes, como uma das pinturas nas fotografias dos museus. O trabalho impressiona ao mostrar a natureza com muitos detalhes.

O fotógrafo afirma que ir a uma floresta muito densa era uma ideia intuitiva no início, mas depois que começou a realizar as imagens e apresentá-las em um contexto maior de exposição, percebeu que as fotografias propiciavam uma meditação em relação ao espaço, excluindo contextos políticos e sociais. A maioria dessas fotografias não permite ao nosso olhar penetrar na profundidade da imagem. As árvores, galhos e folhas criam uma textura densa que nos impede de ver o horizonte e a profundidade das paisagens. Sem hierarquia e estruturação no quadro, toda a sua superfície é atravessada por formas vegetais, que lembram as linhas de pinturas de Jackson Pollock (FIG. 70).



Figura 70: Thomas Struth Paradise 1 (Pilgrim Sands), 1998
Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=225>

Essas fotos apresentam informações extremamente densas, ao ponto de não se conseguir ler todos os detalhes em si. Quando você olha para uma das fotos urbanas de rua, você pode gastar um tempo para analisá-las de forma produtiva. Da mesma forma, quando você olha para uma fotografia de Walker Evans, você pode ver que existem dois carros e três casas, de modo que a hierarquia de significados pode ser relacionada com suas próprias experiências. Mas a série de florestas não pode ser lida dessa forma. A intensidade de informações obriga à observação do quadro de forma completa, em sua totalidade, sem se concentrar nos detalhes (FIG. 71)



Figura 71: Thomas Struth, Paradise 32, Peru, 2005

Fonte: <http://www.artnet.com/ag/FineArtDetail.asp?G=&gid=295&which=&aid=16228&wid=425922160&print=1>

Esse trabalho implica no encontro do espectador com a formação cognitiva da obra, a ação principal da fotografia não é apenas uma representação, mas uma modelagem de experiência. Ao procurar um exemplo longínquo e exótico, você não forma uma ilustração acessível em sua mente, mas sim uma imagem neutralizada do território. Elas apresentam uma espécie de espaço vazio, ao suscitar um momento de silêncio e um diálogo interno.

Em um contexto geral, a obra de Thomas Struth é uma visão sensível e ampla da realidade, a aparente simplicidade de sua abordagem é baseada em uma combinação equilibrada de poder analítico e discernimento visual.

5.2 Thomas Ruff

O trabalho de Thomas Ruff pode ser considerado como uma espécie de gramática dos meios de comunicação. Propõe uma reflexão sobre o estatuto de verdade vinculado à fotografia, procurando criar uma tensão entre o que vemos e o que pensamos que vemos.

O mundo visível é visto através dos olhos, mas é nosso cérebro que cria as imagens e toda a nossa experiência que dá sentido ao que você vê no mundo. Nos primórdios da fotografia, as pessoas acreditavam que a câmera registrava o que estava à frente da lente, mas hoje está claro que a decisão sobre o que será visto na foto é de quem produz a imagem. Thomas Ruff afirma que suas fotografias capturam apenas "a superfície das coisas". Mas, ao mesmo tempo, o seu trabalho é um testemunho da riqueza enorme de práticas, objetos e formas disponíveis para os fotógrafos de hoje.

Ruff começou seus estudos de fotografia no final de 1970, sob os ensinamentos de Bernd Becher na *Kunstakademie de Dusseldorf*. O impacto no primeiro contato com as tipologias em preto-e-branco das estruturas industriais do casal Becher foi muito grande. Mas foi um incentivo para começar a produzir imagens com uma abordagem objetiva e rigorosa.



Figura 72: Thomas Ruff, Interior 1ª, 1979

Fonte: http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/ruff_image3.htm

Apesar de lucrar com as suas lições, Ruff rapidamente se distinguiu de seus professores utilizando a fotografia em cor, uma atitude que contestou a presumida autenticidade da imagem preto e branco que vinha sendo realizada na fotografia documental.

As suas fotografias de interiores de casas pertencentes a amigos e familiares, feitas entre 1979 e 1983, são tão rigorosamente compostas como qualquer torre de caixas d'água dos Becher. O corte vertical de cada imagem chama a atenção para os detalhes, muitas vezes em horizontal, de padrões geométricos.



Figura 73: Thomas Ruff, Interieur 3B, 1980
<http://flavorwire.com/69552/daily-dose-pick-thomas-ruff>

Apesar do rigor das imagens, percebemos uma estranheza: cada espelho reflete uma parede, cada porta aberta leva a uma outra que está fechada, os cantos bloqueiam o nosso olhar. O seu aspecto impenetrável é amplificado pela ausência física dos habitantes. Porém, tais composições estáticas têm um efeito de atração do espectador por seus dispositivos identificadores que liberta a imaginação.

Em meados dos anos 80, Ruff criou uma série de retratos de pessoas de sua geração. Segundo critérios minimalistas procurou realizar imagens de grau zero, a fim de eliminar as emoções e qualquer informação sobre a pessoa retratada. As informações sobre a pessoa retratada é destinada, a posteriori, pela imaginação do observador. Adotando uma abordagem simples e descritiva da fotografia, esses retratos mostram as pessoas enquadradas como em uma foto de passaporte, as vezes de frente, as vezes de perfil, em frente de um fundo liso. Na opinião de Ruff, “uma fotografia representa apenas a superfície das coisas”. Essa afirmação é exemplificada na série pela composição clara, que raramente fornece todos os

detalhes da narrativa. Os retratados usam roupas comuns e nos confrontam com um olhar direto e inexpressivo (FIG. 74 e 75)



Figura 74: Thomas Ruff, Portrait (R. Huber), 1988.

Fonte: <http://flavorwire.com/69552/daily-dose-pick-thomas-ruff>

Ao tratar do conceito de fotografia contemporânea baseado em questões e estratégias para a representação do ser humano, Ruff teve como referência a tradição do gênero da pintura de retrato.



Figura 75: Thomas Ruff, Portrait (A. Kachold), 1987

Fonte: http://www.loubna.ch/htm/announcement/thomas-ruff-31?switch_lang=e

Sua série posterior de retratos, realizada a partir de 1992, ultrapassou drasticamente os padrões de escala tradicionalmente utilizados na fotografia. Em escala monumental, as imagens chegavam a ter medidas extremamente grandes: 165x210cm.

Em relação a esse trabalho, Ruff afirma que

pela primeira vez, com os retratos grandes, uma presença física completamente diferente emergiu... As primeiras imagens que eu exibi no meu estúdio na horizontal não foram satisfatórias. O formato na horizontal se porta como uma janela, mas o que eu que eu tinha em mente não era uma janela. Eu queria a sensação de entrada para as imagens, como uma porta. ...É por isso que eu os fiz na vertical e do maior tamanho possível (RUFF, -) ⁵⁴.

⁵⁴ http://www.artit.asia/u/admin_interviews/8MHGkjrdonQeSKDRNOhB/?lang=en

Em sua primeira série de arquitetura, em 1987-91, Ruff escolheu edifícios comuns, nos quais a sua geração de amigos tinha crescido. As ruas desertas, os prédios anônimos, e a ambientação negam a possibilidade de qualquer expressão humana, o que cria uma atmosfera sombria. Apesar disso, Ruff não tem nenhum desejo de chegar a um significado mais profundo do que foi fotografado. Ele sabe que os juízos estéticos ou de conteúdo socioculturais estão inscritos na imagem (FIG. 76)



Figura 76: Thomas Ruff, House Number 7, 1983

Fonte: http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/ruff_image6.htm

Mais tarde, após a primeira guerra do Golfo, Ruff produziu a série *Nacht* de imagens da cidade de Dusseldorf, realizada com uma câmera de visão noturna. O dispositivo utilizado de luz infravermelha de baixo nível permite que o olho humano detecte objetos no escuro intenso. Em outras palavras, as fotos retratam o que seria normalmente invisível a olho nu. A utilização deste aparato proporcionou às imagens uma sensação de se estar em uma zona de guerra. Essas fotos possuem uma qualidade perturbadora. Elas parecem familiares, às vezes até

românticas, mas ao mesmo tempo, são desconcertantes e misteriosas por causa de sua aparência, quase monocromática (FIG. 77 e 78).



Figura 77: Thomas Ruff, Nacht 19 II, 1995

http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?band=198&artikel=198525

Em uma entrevista ele diz que

Em 1991, quando eu estava em Dusseldorf, eu vi aquelas visões da noite verde da primeira Guerra do Golfo pela primeira vez na TV. Por um lado eu fiquei chocado que a televisão estava transmitindo a guerra em tempo real para as nossas casas ocidentais e, por outro lado fiquei fascinado pela tecnologia que nos permite ver à noite, na escuridão total. Então foi uma mistura de fascínio e choque (RUFF, -) ⁵⁵.

Nessa guerra, o espectador de TV foi confrontado diretamente com os eventos apresentados. Contudo, o que poderia ter constituído um instrumento essencial para os soldados em guerra, aparece para o telespectador em sua sala como mera realidade em segunda mão, elaborado pela mídia. Por conseguinte, as cenas noturnas em infra vermelho tornam-se uma declaração crítica sobre o *voyeurismo* do espectador de televisão ocidental.

⁵⁵ http://www.artit.asia/u/admin_interviews/8MHGkjrdonQeSKDRNOhB/?lang=en



Figura 78: Thomas Ruff, Nacht 5 III, 1992

Figura: http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?band=198&artikel=198525

Essas fotografias perturbam por causa de sua técnica de produção, contaminada por sua origem em mecanismos militares e, além disso, por estimular a reflexão sobre a situação política vigente e o tratamento da mídia sobre os meios de comunicação.

Em 1999, Ruff retornou ao tema da arquitetura, mas, dessa vez, utilizando como objeto de estudo os prédios de Mies Van der Rohe. A série L.M.V.D.R., iniciais do lendário arquiteto do século 20, começou em conexão com a restauração de algumas obras do arquiteto na Alemanha (FIG. 79).



Figura 79: Thomas Ruff, LMV77, w.h.s.08 185x245cm

Fonte: http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=425102414&cid=224225&which=&aid=14677&wid=426121678&source=exhibitions&rta=http://www.artnet.com

Tendo previamente fotografado temas arquitetônicos, Thomas Ruff foi confrontado com o desafio de descobrir uma nova forma de capturar esses monumentos que já tinham sido insistentemente documentados. Em princípio, acreditava que a importância desses edifícios poderia ofuscar a imagem em si. Para resolver o conflito, fundiu elementos tradicionais com a inovação tecnológica da manipulação digital, a fim de criar um diferencial para o trabalho.

Com o passar dos anos, Ruff tem proporcionado uma compreensão sobre o lugar da fotografia na arte contemporânea. Em suas fotografias da série *Nus* são apresentadas imagens de baixa definição, pixeladas, encontradas em sites pornográficos na Internet. As fotos são manipuladas, proporcionando uma imagem embaçada e difusa (FIG. 80 e 81).

A grande variedade de desejo sexual em nossa sociedade hoje é surpreendente. O exibicionismo de pessoas mostrando-se nuas, assim como o *voyeurismo* dos que ficam olhando em uma relação de anonimato, é um universo a ser pesquisado. A Internet tornou-se o meio perfeito para mostrar a si mesmo, fazer o contato, e também ser um exibicionista e mostrar seus desejos.

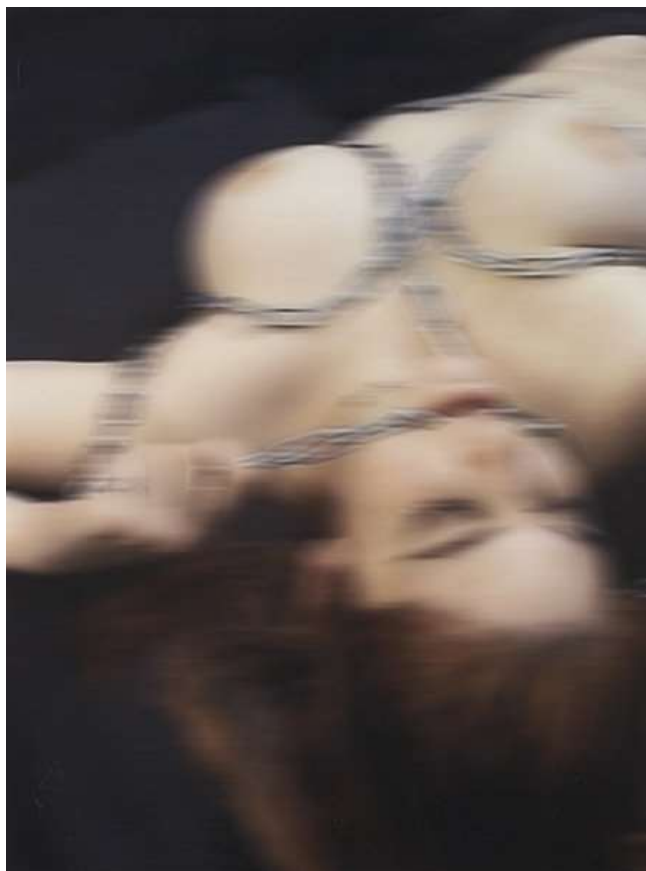


Figura 80: Thomas Ruff, Nudes wh 20, 2001
Fonte: <http://www.liveauctioneers.com/item/6797942>

Para Ruff, a franqueza das representações do pornô utilitarista de baixa renda dependem de uma certa retórica visual. Ele procura questionar como nossa sociedade lida com todas essas imagens. A abordagem deste trabalho apresenta questões sociológicas. Na Internet, todas as partes da vida são exibidas, como nos "*Big Brother*", onde pessoas normais são convidadas para ser filmadas e exibidas dia e noite.

Outra função deste trabalho se consiste em chamar a atenção para a beleza formal do material de origem, ela só funciona se ignorarmos a possibilidade de que os valores de produção de má qualidade que fazem parte da pornografia na Internet tem carga erótica.



Figura 81: Thomas Ruff, *Nudes or15*, 2006

Fonte: <http://contemporary-art-blog.tumblr.com/post/3745386585>

Essa série chama a atenção para certos grupos de quadros de outro artista e colega de *Dusseldorf*, Gerhard Richter. Ruff utiliza uma técnica com similaridades visuais às pinturas de Richter. Ao empregar, por meio de artifícios digitais, o embaçamento na fotografia, Ruff, de alguma forma, recupera o efeito do pintor, com todas as suas qualidades psicologicamente perturbadoras. As composições também são semelhantes por serem, em ambos os casos, realizadas com fotografias retiradas de meios de comunicação. No caso de Richter, o jornal e de Ruff, a internet.

Outro fator que une a obra desses dois artistas se refere à capacidade de lidar com o indeterminado. Enquanto o pintor construiu um grande arquivo de fotografias encontradas, um projeto em andamento com o título *Atlas*; Ruff elaborou um arquivo de imagens em baixa qualidade retiradas da internet.

Ruff trabalha com os limites da fotografia, utilizando livremente a tecnologia digital, não apenas para melhorar suas fotografias, mas para criar imagens que diferem das produzidas em uma câmera escura tradicional. Nesse intuito, ele produziu abstrações coloridas baseada em imagens do *mangá* japonês. As imagens de *animes* e *mangás* do submundo do ciberespaço foram manipuladas e transformadas em campos de cor pulsantes (FIG. 82). Ruff afirma que

precisava de cores de arestas duras, como verde, vermelho e azul, como as fotografias são muito suaves de cor e de graduação (...) você começa como um monte de imagens e informações que você não pode ouvir ou ver mais nada, e então você vê essas cores (RUFF, -) ⁵⁶.

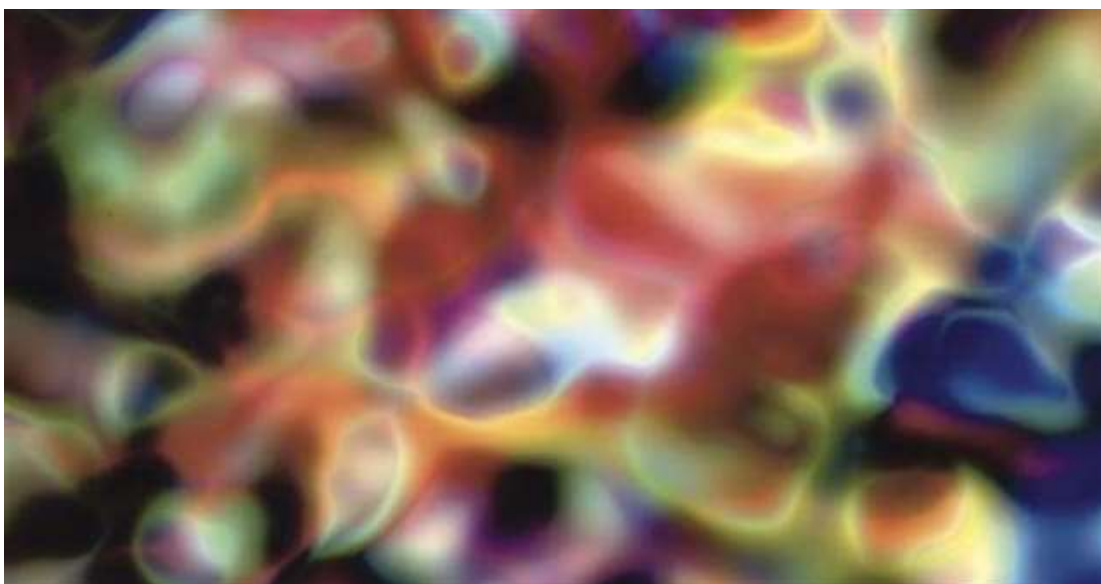


Figura 82: Thomas Ruff, Substrat 10 III, 2003

Fonte: http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=2CD3D7415F98A498D309A15AF7FF6C89

Ainda assim, atualmente, longe dos procedimentos da *straight photography*, as imagens de Ruff levantam dúvidas sobre a possibilidade da captação da fotografia, em relação ao seu referente. Nessa série ele destila, em um turbilhão ondulante de cores, a energia de um meio frio e duro como o do *mangá*. Nessas fotografias não resta nenhum traço do assunto, apenas as cores brilhantes que surgem em um mundo digitalmente reforçado.

Em sua série *ma.r.s* realizada em 2010, um novo desafio visual foi apresentado. Em sua pesquisa sobre a geração de imagens pela fotografia, o artista se apropria de fotografias de alta resolução de Marte, feitas por uma câmera HiRISE

⁵⁶ <http://www.brooklynrail.org/2005/06/art/thomas-ruff>

(*High resolution Imaging Science Experiment*) em um satélite da NASA. Ruff começa pela manipulação das imagens transformando-as em um ângulo reto para baixo, de modo que a perspectiva pareça ser a de um viajante de avião, olhando para o planeta. Assim, o espectador tem a impressão de ser capaz de ver a superfície de Marte a partir de sua proximidade. Além disso, as fotos, originalmente em preto e branco, são coloridas por meios digitais, acentuando as características extraordinárias dessas paisagens de um planeta inconcebivelmente distante, tornando-as aparentemente familiares.

Esta série demonstra a análise em curso da mais avançada tecnologia, em conjunto com a documentação objetiva e elegância formal na obra do Ruff. O tratamento artístico empregado revela todo o espectro de qualidades estéticas inerentes a esse experimento científico. Essas imagens, que originalmente eram destinadas a um círculo relativamente pequeno de cientistas, estão, por meio de um trabalho artístico, acessíveis a um público mais amplo (FIG. 83)



Figura 83: Thomas Ruff, ma.r.s 10, 2010
http://www.davidzwirner.com/artists/18/work_avail_5523.htm

Pode-se concluir que as imagens de Thomas Ruff não são representações da realidade, mas mostram uma segunda realidade. Seu trabalho multiplica nossas experiências visuais, estendendo seus quadros de referência para além da superfície da fotografia, além do nível primário do que é retratado. Como tal, a sua tão citada afirmação de que "a fotografia pode apenas reproduzir a superfície das coisas" deve ser temperada com sua outra afirmação de que "o que as pessoas veem, é apenas o que já está dentro delas"⁵⁷.

⁵⁷ <http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/ruff.htm>

5.3 Andreas Gursky

A obra fotográfica de Andreas Gursky apresenta cenas da vida urbana, em que a sedução visual do mundo permanece em suspensão. Seus temas são muito diversificados como fábricas, aeroportos, hotéis, clubes de dança, paisagens, lojas e bolsas de valores. Mas o verdadeiro assunto de suas obras é sempre a barreira invisível que define o nosso olhar sobre o mundo, um trabalho que opera numa dimensão onde se cruzam a ilusão e a realidade.

Desde 1992, Gursky recorre à manipulação digital, “realçando os elementos formais que irão valorizar a imagem ou, por exemplo, aplicando um conceito de imagem que, em uma perspectiva real, seria impossível realizar”. Adianta o autor: “Quando trabalho desta maneira, conservo na minha mente a imagem e aproximo-me passo a passo do resultado final, sem me deixar influenciar por surtos de inspiração momentânea” (GURSKY in GÖRNER, 1998).⁵⁸

⁵⁸ Andreas Gursky em entrevista a Veit Görner (1998), “...geralmente deixo que as coisas se desenvolvam devagar”, in Andreas Gursky Fotografien. 1994-1998, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998, p. 4.



Figura 84: May Day V, 2006

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

Gursky encara o mundo com um olhar externo que vagueia pela contemporaneidade, evocando os gêneros mais tradicionais da pintura, que vão do realismo mais clássico ao formalismo minimalista, sem subverter o seu discurso. O formalismo deste fotógrafo obedece a “uma progressão lógica das paisagens aparentemente ‘naïves’ dos anos oitenta para as imagens atuais mais secas e abstratas”⁵⁹. Dirige seu trabalho no qual a estética é calculada milimetricamente. Sua fotografia funciona entre o registro e a contemplação sobre a essência de uma modernidade pós-industrial.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.



Figura 85: NHA Trang, 2004

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

As imagens de Gursky parecem irrealis e ainda assim verdadeiras. Esse paradoxo entre o familiar e o hiper-real proporciona imagens incrivelmente belas, mas após uma reflexão mais profunda das fotografias, outras camadas de significado se tornam aparentes.

Em “*Hong Kong Island*” (1994), por exemplo (FIG. 86), percebemos que a humanidade foi reduzida à sua expressão maquínica e arquitetural, como resultado de uma economia global que se insere nos indivíduos, tanto no trabalho como no

lazer, conduzindo, assim, os indivíduos a uma presença diminuída, como se o objetivo fosse “des-individualizá-los”⁶⁰.



Figura 86: “Hong Kong Island” 1994

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

Já em Rhein (1996), o rio atravessa o centro da imagem horizontal, como uma linha de chapa prateada, delimitadas por cordas paralelas de grama verde e do céu. Desprovida de figuras humanas ou de outros objetos no horizonte, é uma imagem quase abstrata. Gursky empregou a tecnologia digital para eliminar elementos indesejados da composição, dando ao rio uma aparência artificial. Para a construção dessa imagem, Gursky admite que “foi necessária uma construção fictícia, para dar a imagem uma ideia correta de um rio moderno”, isto é, assume o voluntarismo da manipulação digital da imagem como função determinante na obtenção do resultado formal pretendido (FIG. 87).

⁶⁰ *Ibid.* p. 5



Figura 87: *Rhein*, 1996

Fonte: http://pinterest.com/scott_dudgeon/art-i-like/

Esse procedimento é mais visível em *Prada I* (1996), uma outra composição retangular de uma estante de uma boutique de classe alta. Os sapatos, ocupam duas prateleiras, a inferior se projeta para frente. A perfeição da cena é reforçada por um dispositivo da manipulação digital (FIG. 88).



Figura 88: Andreas Gursky, *Prada*, 1996

Fonte: <http://poulwebb.blogspot.com/2011/01/andreas-gursky-photography.html>

Gursky achata a perspectiva de forma que as duas fileiras de sapatos são lidas como sendo paralelas. É um truque sutil que torna o espaço incerto, como se informasse maliciosamente que se trata de um retrato fictício.

Em um segundo momento, *Prada II*, fotografado um ano depois, os sapatos foram removidos, e ficamos a contemplar uma parede livre, com três estantes embutidas. Os tons de rosa e verde no chão e as paredes permanecem sobrepostas de campos luminosos de branco, verde e rosa, o que sugerem um trabalho de Dan Flavin (FIG. 89).



Figura 89: Prada II, 1997

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

Gursky justifica o uso da manipulação digital em suas imagens como um meio de torná-las persuasivas na contemporaneidade. Como ele diz a respeito de *Rhein*: "O material documentário por si só não teria sido suficiente para uma fotografia convincente"⁶¹. O verdadeiro sujeito de grande parte de suas fotografias são qualidades inacessíveis ao olho nu. Esses trabalhos exercem um fascínio sobre a organização da imagem digitalizada, acentuando a tendência para a elevação de uma visualidade requintada pelo design global das sociedades pós-modernas.

Ao fotografar grandes hotéis corporativos, o artista enfatiza as geometrias monolíticas das estruturas. *Times Square* (1997), por exemplo é apresenta de forma monumental e geométrica, com varandas ordenadamente empilhadas e sem profundidade. Esse artifício é inserido artificialmente pela manipulação digital. Apesar da grande abstração da imagem, as figuras humanas são perceptíveis, andando em pé em algumas varandas, mas, nesse caso, elas aparecem como seres desbotados e miniaturizados perante o tamanho monolítico do hotel, que não oferece espaço para qualquer identidade individual.

⁶¹ Ralph Rugoff http://www.frieze.com/issue/article/world_perfect/

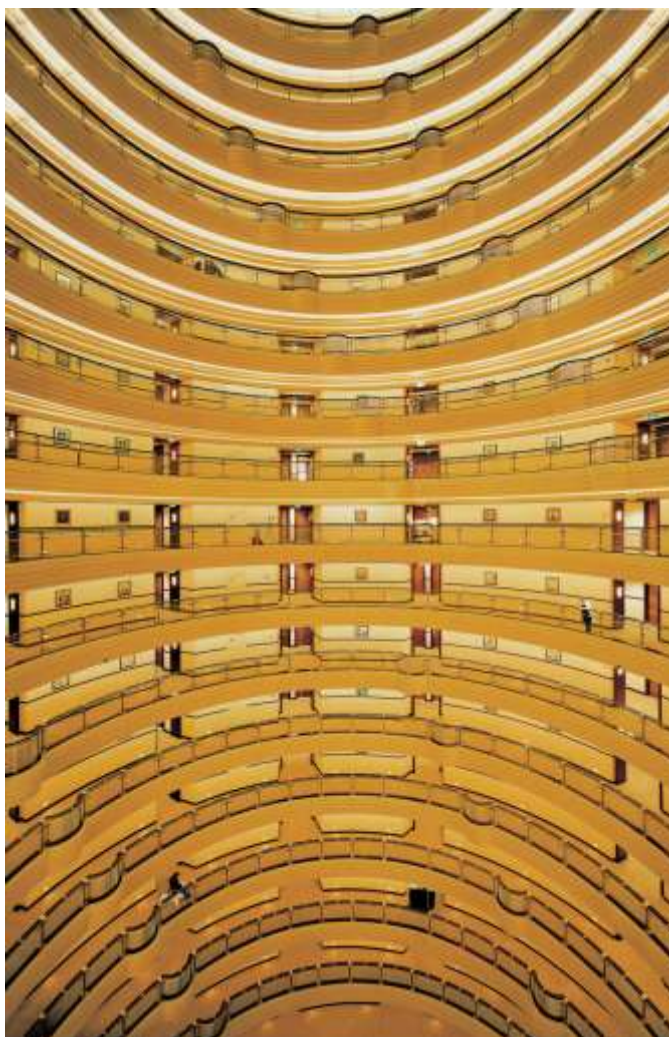


Figura 90: Shanghai, 2000

Fonte: <http://tiger.towson.edu/users/ssirbe1/Guraky.html>

Os seres humanos registrados nas fotografias de Gursky “são figuras anônimas, captadas a uma distância suficiente que limita os seus traços individuais. Em anonimato, petrificada, reduzida a dimensão em segundo e terceiro plano, a presença humana é relativizada na totalidade da paisagem” (MAH, 2001) ⁶².

⁶² Sérgio Mah, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 10.



Figura 91: *May Day* (1997)
http://www.its.caltech.edu/~squires/gursky/gursky_11.html

Em *May Day* (1997) percebemos, por outro lado, que as nossas atividades de lazer mais anárquicas são, na verdade, hierarquicamente estruturadas. (FIG. 91). A imagem mostra uma multidão infinita de clube para jovens, muitos com os braços levantados como se estivessem homenageando o DJ. O fundo, com círculos concêntricos vermelhos, paira como um OVNI sobre as pessoas que aparecem como manchas de cor totalmente desindividualizadas. Somente o DJ, que está ocupando uma plataforma levantada ao fundo, pode ser compreendido como um líder.



Figura 92: *May Day IV*, 2000
 Fonte: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/mayday_pop.html

Já em seus trabalhos de temas relacionados com bolsas de valores do mundo contemporâneo, como “*Chicago Mercantile Exchange*” e “*Chicago. Board of Trade*”, ambos datados de 1997, mostram o *frenesi* da dependência econômica. Aos

gestos apressados pela urgência do lucro, Gursky alia um colorido forte, sublinhado nos casacos que distinguem as “castas” dos corretores da bolsa, que determinam o novo fluxo da economia mundial. Estas panorâmicas, vistas de cima e distanciadas, remetem a um ruído e uma magnitude de conflito que lembram as batalhas entre exércitos pintadas por Albrecht Altdorfer e Pieter Bruegel (FIG. 93).



Figura 93: Andreas Gursky, Chicago Board of Trade II

Fonte: Beate Sontgen, Nina Zimmer, Andreas Gursky, Andreas Gursky , editado por Hatje Cantz, 2008

Gursky fotografou, em 2002, um dos edifícios mais ambiciosos do centenário arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, o *Copan*. A magnitude da construção, que contém mais de mil apartamentos residenciais e 70 escritórios, permitiu que Gursky produzisse uma fotografia com muitos detalhes, que se fundem em uma magnífica unidade. Em *Copan* (FIG. 94), Gursky conseguiu, através de um estilo de fotografia aparentemente asséptico, criar uma imagem exuberante com grande detalhamento. A escala do prédio permitiu que Gursky o capturasse de tal forma que os detalhes propiciassem uma certa estranheza, como foi o caso de sua fotografia, *Montparnasse* (FIG. 95), de 1993.

Quando Gursky realizou *Montparnasse*, o prédio tinha uma distância tão prolongada que ele foi obrigado a fotografá-lo a partir de dois pontos de vista para conseguir capturar a sua totalidade. Para fundir as imagens Gursky foi obrigado a utilizar artifícios digitais. Esse procedimento teve várias implicações significativas em

suas obras, e foi a partir daí que ele começou a usar a tecnologia digital de forma mais efetiva em relação aos seus trabalhos anteriores, como ele explicou:

Eu tenho feito uso consciente das possibilidades oferecidas pelo processamento de imagem eletrônica, de modo a enfatizar os elementos formais que irão melhorar a imagem ou, por exemplo, aplicar um conceito de imagem que, em termos reais, seria impossível de realizar (GURSKY, 1998) ⁶³



Figura 94: Copan, 2002

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

A posição distanciada e a utilização de duas imagens fundidas digitalmente, com auto índice de nitidez, possibilitaram uma gama de detalhes quando vistos de perto. Como em um quebra-cabeça, dois níveis de vistas são oferecidos: A fachada inteira, à distância, aparece uma estrutura plana e sem vida e, por outro lado, um olhar mais aproximado possibilita a identificação das pessoas, do mobiliário e das ações por trás da janela de cada apartamento. Em um primeiro momento nos deparamos com um enorme complexo residencial com uma fachada austera, constituída de pequenas celas. Num segundo momento, percebemos que a fotografia de grandes proporções documenta o ornamento da vida em sociedade naquele espaço. Esse é também o caso em Copan, em que pode-se ver as janelas e

⁶³ Marie Luise Syring (ed.), Andreas Gursky: Fotografias de 1984 até o presente, exh.cat, Munique, 1998, p.14).

apartamentos individualmente na proporção da imensidão da própria imagem. A enorme distância da câmera a partir dos apartamentos possibilita uma anulação das individualidades das pessoas que moram ali. Gursky explica: "Eu nunca estou interessado no indivíduo, mas na espécie humana e seu ambiente"⁶⁴.



Figura 95: Montparnasse, 1993

Fonte: BEIL Ralf, Andreas Gursky Architecture, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, ed. Hatje Cantz, 2008

Copan e *Montparnasse*, apresentam os vários traços da atividade humana como componentes de uma visão global da ordem. Neste sentido, Gursky explica: "Minha preferência por estruturas claras é o resultado do meu desejo - talvez ilusório - para manter o controle das coisas e manter o meu domínio sobre o mundo" (GURSKY, 1998) ⁶⁵. Dessa forma, *Copan* é como uma forma de epifania urbana através da qual Gursky revela a beleza sublime do mundo moderno.

Nessas fotografias, os detalhes tornam-se aparentes e intermináveis. Percebemos a proximidade em que cada indivíduo vive e, ao mesmo tempo, as imagens em sua totalidade gigantesca os anula. Nesse caso, sentimos uma certa melancolia pela uniformidade destss apartamentos e pessoas organizados lado a lado. Essas imagens negam a ideia particular de indivíduo e reforçam o sentido do comum e banal da vida.

⁶⁴ Andreas Gursky em entrevista a Veit Görner (1998), disponível em www.postmedia.net.

⁶⁵ Gursky, citado em R. Rugoff ", Andreas Gursky: Perfect World ", Frieze, novembro-dezembro 1998, reproduzido no www.frieze.com.



Figura 96: Bundestag, 1998

Fonte: <http://poulwebb.blogspot.com/2011/01/andreas-gursky-photography.html>

Gursky usa uma câmera de grande formato, que produz negativos ideais para grandes ampliações. A partir deste equipamento Gursky pode produzir imagens extremamente grandes, que podem ser vistas à distância e em close-up, sem perder a sua definição. Essa relação física com uma fotografia é um desenvolvimento relativamente recente na história da fotografia, com as novas tecnologias proporcionando a capacidade de produzir cópias de grandes formatos, chegando a escala de 200x400 cm.

Seus trabalhos são sempre compostos sob dois aspectos. O observador que se aproxima pode ler as fotografias, indo até aos mínimos detalhes e o olhar distanciado percebe a totalidade do assunto.

Por outro lado, não importa se o que se vê é a Bolsa de Valores de Chicago, um edifício de Oscar Niemeyer ou um lixão no México, as fotografias de Gursky reproduzem a realidade social com plenitude de detalhes, cores e estruturas, com um olhar praticamente isento de preconceitos. Elas funcionam como emblemas do mundo de hoje.

5.4 Candida Höfer

Candida Höfer fotografa interiores de locais públicos, tais como bibliotecas, museus, teatros, cafés, universidades, bem como casas históricas e palácios. Suas fotos apresentam imagens com extrema clareza e legibilidade, mantendo quase sempre, uma distância do assunto retratado. Ela foi, juntamente com Thomas Ruff, uma das primeiras alunas dos Bechers a utilizar a fotografia em cores. Cada espaço é meticulosamente composto e marcado pela riqueza da atividade humana, mesmo que na maioria dos casos, a presença física das pessoas esteja ausente. Quer seja uma fotografia de uma biblioteca nacional ou uma entrada de hotel, não se pode considerar essas imagens como tradicionais fotos de arquitetura. Elas apresentam um universo de interiores construídos pela intenção humana, desenterrando os padrões de ordem, lógica e perturbação imposta pelos seus criadores e visitantes ausentes. (FIG. 97)



Figura 97: Candida Höfer Salone di Castel Capuano, detto anche “Salone dei Busti”

Fonte: <http://cotedetexas.blogspot.com/2010/10/hottest-photographer-going.html>

Suas fotos, estranhamente vazias, convidam os espectadores a mergulharem em uma diversidade de espaços. Höfer se apropria da premissa factual da fotografia e destaca as qualidades individuais de cada lugar, tomando-os como metáforas da memória cultural.

Ela afirma que fotografa

espaços públicos e semi-públicos que datam de várias épocas. Estes espaços são acessíveis a todos. São lugares onde você pode conhecer e se comunicar, onde você pode compartilhar e receber conhecimentos, onde você pode relaxar e se recuperar. São eles hotéis, salas de espera, museus, bibliotecas e universidades. Todos estes lugares têm um propósito, pois propiciam atividades internas mesmo que aparentemente insignificantes (HÖFER, -) ⁶⁶..

⁶⁶ http://www.mocp.org/collections/permanent/hfer_candida.php



Figura 98: *Spiegelkantine Hamburg IV 2000*, 2000. C-print, 60 x 60 inches (152 x 152 cm). © 2004 Candida Höfer / Artists Rights Society (ARS).
Fonte: http://www.worldandi.com/subscribers/feature_detail.asp?num=25624



Figura 99: Opera Garnier de Paris, 2005

Fonte: http://artnews.org/arthurdeganay/?i=3877&g_cai=31463

Entre o purismo visual e as primeiras abordagens de teor tipológico de August Sander dos anos 1920 e 1930, Candida Höfer realiza uma homenagem crítica sobre as realizações e os valores culturais que o mundo produziu nos últimos três séculos. Ao captar com objetividade e distanciamento imagens de interiores de construções emblemáticas da sociedade, Höfer proporciona uma espécie de grandiosidade vazia e silenciosa, que levanta a suspeita sobre o passado e o futuro dos ideais da sociedade.

Höfer é categórica ao atestar o valor intrínseco da passagem humana pelo tempo, sem utilizar artifícios sentimentalistas. Suas fotografias em grande parte, apresentam uma sobreposição de épocas históricas, espaços culturais em que ocorreram mudanças com o passar dos anos. Ela destaca que “esses lugares estão lentamente, perdendo a sua função primária: os espectadores de teatro estão sendo substituídos pelos de televisão, os livros são expostos em bibliotecas virtuais, e os

museus são visitados pela Internet” (HÖFER *in* PRATESI, 2009),⁶⁷ Por esse motivo ela convida o espectador a olhar novamente para esses espaços.

Um aspecto muito comum em suas fotografias é a ausência de pessoas. Até mesmo as suas primeiras fotos, como as de bares com caça-níqueis, esse aspecto já era presente. Apesar disso, percebemos que a “ausência de seres humanos enfatiza a presença dos mesmos no tempo enraizado da memória coletiva”.⁶⁸ Nesse sentido, Höfer reafirma que: “Com sua ausência, as pessoas paradoxalmente, tornam-se mais presentes nas fotos, porque é claramente visto que os espaços têm relação direta com o uso das pessoas”.⁶⁹

A luz e a cor também estão fortemente presentes em suas obras. Em muitos casos, a luz do dia penetra nos interiores refletindo na superfície lisa do chão ou nas paredes.⁷⁰ Independentemente do fato da iluminação ser artificial ou natural, Höfer depende da luz disponível no local, considerando-a parte integrante do interior em questão. Essa luz não tem a finalidade de criar dramaticidade, antes parece ser o reflexo da passagem do tempo nesses recintos.⁷¹ No entanto, ela não considera seu trabalho como mera documentação. O que ela procura é reproduzir o ambiente não como o olho humano faria, mas através dos olhos da câmera.

⁶⁷ www.proa.org *exp* Excerto do texto de uma vista sobre a cidade, por Ludovico Pratesi, curador da exposição *Urban Spaces*. Escrito especialmente para a edição do catálogo da exposição. © Fundación Proa e Larivière Ediciones, Buenos Aires, 2009.

⁶⁸ Cf.. L. Pratesi, *genius loci. sull'opera Riflessioni di Candida Höfer*, publicado em Candida Höfer. *Bolonha Series*, catálogo da exposição no Centro de Artes Visuais Pescheria di Pesaro, Hopefulmonster, Turim, 2007, p. 55

⁶⁹ www.proa.org *exp* Excerto do texto de Uma vista sobre a cidade, por Ludovico Pratesi, curador da exposição *Urban Spaces*. Escrito especialmente para a edição do catálogo da exposição. © Fundación Proa e Larivière Ediciones, Buenos Aires, 2009.

⁷⁰ Wulf Herzogenrath, *catálogo da exposição Distancia e Proximidade* realizada no instituto Goethe São Paulo, (Da série de exposições *Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje*, Institut für Auslandsbeziehungen), 1992 pag7

⁷¹ *ibid.*.



Figura 100: Musée du Louvre XVI, 2005

Fonte: http://artnews.org/arthurdeganay/?i=3877&g_cai=31463

Em sua série do *Louvre*, Hofër preferiu trabalhar em um dia em que o museu estava fechado ao público, sua intenção era selecionar um grupo de pinturas e esculturas situadas em galerias específicas, sem a presença física das pessoas. Nessa série, ela apresenta composições centralizadas e pictóricas, com um jogo intenso de perspectivas. Ao confrontar o vazio dos espaços, juntamente com a ressonância emocional e histórica do Louvre, suas imagens apresentam a força arquitetônica do edifício e a grandiosidade das obras expostas. Nessas imagens os tesouros da arte ocidental entram em um diálogo silencioso e intenso com o passado do edifício e seu presente como um museu, unindo vários períodos da história.

Com o passar dos anos, o formato das suas obras tem aumentado de forma considerável, chegando a 180 x 245 cm. Para Hofër esse o aumento da escala das fotografias “convida a uma leitura lenta e cuidadosa dos dados

distribuídos no espaço⁷² e ao mesmo tempo amplia a nossa percepção tridimensional⁷³ do lugar.



Figura 101: *British Library London I* 1994, 1994. C-print, 15 x 22 1/2 inches (38 x 57 cm). © 2004 Candida Höfer / Artists Rights Society (ARS).

Fonte: http://www.worldandi.com/subscribers/feature_detail.asp?num=25624

Um dos resultados do aumento de escala é que cada trabalho capta uma quantidade extraordinária de detalhes. Pode-se perceber isso na fotografia da *Biblioteca dei Girolamini*, em Napoli (FIG. 102), onde a visão interior engloba todo o espaço da galeria abobadada, mas os títulos nas lombadas dos livros nas paredes ainda são visíveis.

Em alguns casos, a grande quantidade de detalhes apresentados nas imagens possibilita a identificação de imperfeições no espaço. Essas imperfeições se contrapõem com a perfeição técnica com o qual Höfer descreve os lugares.

⁷² <http://www.museomagazine.com/802470/CANDIDA-H-FER> entrevista de Yerkes Carolyn

⁷³ *ibid.*



Figura 102: Biblioteca dei Girolamini Napoli I by Candida Höfer, 2009, C-print.
 Fonte: http://www.loridagley.com/cabinet/a_log_of_curiosities/Entries/2010/7/17_on_the_pleasures_of_slow-reading_and_real_books.html

Apesar disso, Höfer afirma em uma entrevista que

Para fazer justiça ao detalhe, eu tenho que ser precisa. Sobre as "imperfeições", eu não estou tão certa que eu não usaria esse termo. Eu diria que essa percepção é uma consequência da leitura lenta que as imagens permitem. É como uma leitura lenta de um texto, onde percebemos algo que não tínhamos visto antes, um erro ortográfico ou erro tipográfico. Mas será que isso realmente pode mudar a nossa compreensão do texto? Eu acho que os espaços são a união de todas estas coisas, mas eles em sua totalidade são mais fortes do que os seus detalhes (HÖFER in YERKS, 2010).⁷⁴

As fotografias tiradas nas galerias *degli Uffizi*, em Firenze, incluem pinturas e esculturas expostas nos ambientes, em algumas bibliotecas, toda a superfície das paredes são completamente coberta, ou com os livros ou com pinturas. Para a artista "a apresentação de espaços dentro de espaços é parte integrante de seu trabalho"⁷⁵. Ela afirma que "há, naturalmente, um tipo de

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

apresentação especial para mostrar objetos específicos, como no caso das bibliotecas”.⁷⁶

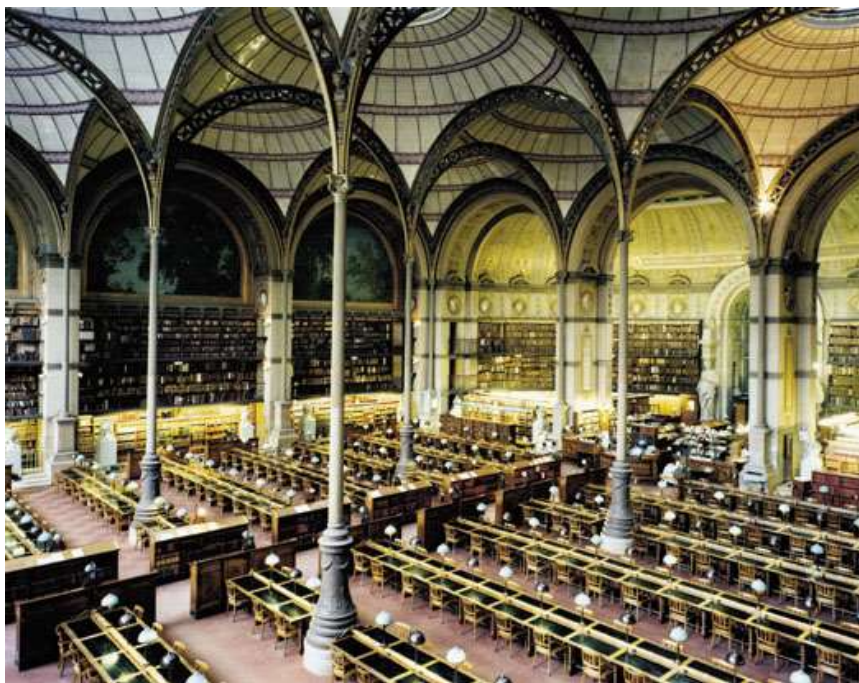


Figura 103: Candida Höfer, BNF Paris XIII 1998.

Fonte: <http://www.artnet.com/magazine/features/cfinch/finch5-20-3.asp>

Ao se analisar os retratos de bibliotecas, percebe-se a forma como os espaços de arquivamento de informações se comportam como locais de memória cultural. Essa investigação das coleções públicas oferece aos espectadores uma visão única de signos da cultura que eles próprios construíram.

Apesar de Höfer manter o mesmo ponto de vista e escala relativa entre um grupo de fotografias, ela afirma que produz imagens individuais, mas que, vistas em conjunto em livros ou em exposições, podem se completar. Entretanto cada uma funciona particularmente como análise sobre as relações de um espaço específico.

Nesse aspecto, sua obra distingui-se das tipologias de seus professores Bernd e Hilla Bechers, que apresentavam vários pontos de vista de grupos de imagens, organizadas sempre lado a lado. Ao contrário, Höfer enfatiza a estrutura original de cada foto.

⁷⁶ *ibid.*



Figura 104: Candida Höfer, Stiftsbibliothek St. Gallen I, 2001

Fonte: <http://photofixe.blogspot.com/2011/05/scene-in-library-or-oh-candida.html>

No entanto, apesar dos esforços para se distanciar dos Bechers, o trabalho de Höfer permanece fundamentalmente perto de sua metodologia. Ela manteve o seu interesse na obra fotográfica, registrando os assuntos com extrema precisão e construção estética. A mistura paradoxal de realismo e abstração é o seu principal meio para descrever a importância dos espaços sociais.

A escolha de bibliotecas como tema possibilita uma reflexão sobre o processo pelo qual as sociedades negociam a sua herança cultural coletiva, explorando as relações que constituem nossos arsenais da memória.

Em *Stadsbibliotheket*, Estocolmo, uma das poucas imagens em que acontece a presença física de pessoas, Höfer mostra uma visão clara da biblioteca, seus detalhes, e as atividades do usuário. É, em certo sentido, um estudo arquitetônico das características das estruturas do espaço, destacando prateleiras curvas, iluminação quente e um teto abobadado, mas é também um retrato do cotidiano de uma instituição em uso por seus visitantes. Essas fotografias são como alegorias do papel da biblioteca como instituição cultural e local de conhecimento público, um sistema fechado e simbiótico, que os usuários preservam como um recurso textual.

A fotografia da *Anna Amalia Bibliothek Weimar* 2004 (FIG. 105) retrata uma biblioteca em estilo rococó, que também se tornou um símbolo, representando um período de crescimento intelectual, com a contribuição alemã ao pensamento iluminista. Bustos de pensadores clássicos, juntamente com o *design* rococó, situam esse espaço claramente dentro do século XVIII. O projeto arquitetônico e os objetos visuais apresentados tipificam, por meio de estruturas espaciais, a imaginação de uma época, seus ideias e suas fantasias perdidas.

Os retratos de Höfer também podem ser considerados como um projeto de escavação, a fim de descobrir camadas temporais incorporadas no espaço. Lugares onde as marcas de diferentes épocas se cruzam proporcionando uma interpretação dos espaços culturais coletivos da sociedade moderna.



Figura 105: Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 2004.

Fonte: <http://historyofourworld.wordpress.com/2009/11/18/candida-hofer-libraries-2005/>

Esses registros espaciais oferecem salas como artefatos históricos, evidenciando contextos históricos particulares ou negociações culturais de uma sociedade ao longo do tempo. Com seus retratos, Höfer proporciona uma visão de forma dupla: realista, como documentos de uma arquitetura única; e abstrata, como os tipos que representam a condição do acervo social.

6 CONCLUSÕES FINAIS E TRABALHOS REALIZADOS

Ao me aprofundar na obra desses fotógrafos, percebi que meu trabalho prático em artes estava tomando um rumo semelhante. Passei a produzir imagens com grande grau de objetividade e um certo distanciamento do objeto retratado. Como vivemos em um país tropical com uma riqueza cromática – indo desde tons azulados, como o céu, aos esverdeados das plantas – passei a fotografar com filme preto e branco, a fim de possibilitar algum tipo de neutralidade da imagem e das suas tonalidades expressivas, dando maior ênfase ao assunto retratado.

Outro fato importante foi a aquisição de uma câmera de grande formato 4x5 cm. Com esse equipamento pude produzir fotos com extremo refinamento formal e com alta nitidez em grandes ampliações. Enfatizando aspectos que não poderiam ser percebidos a partir de outros equipamentos, não sendo uma questão meramente de virtuosismo técnico, e sim, para possibilitar uma relação de proximidade do observador.

Após explorar as potencialidades da fotografia em preto e branco, comecei a aceitar e apropriar as características tonais do espaço retratado e resolvi voltar a trabalhar com imagens em cores e, juntamente com isso, comecei a usar outras câmeras, como a de médio formato, que produz chapas de 6x7 cm.

Desde quando comecei a fotografar, procurava capturar imagens sem seres humanos, mas que, de certa forma, indicassem a sua presença. Este ano decidi realizar retratos de pessoas. A minha intenção foi explorar suas características físicas por meio de uma abordagem fotográfica distanciada e objetiva. O interessante é que esses aspectos permitem ao observador interpretar a obra e, no caso dos retratos, recriar a história das pessoas. Procurei referências na obra do fotógrafo August Sander e seus registros dos tipos sociais alemães. A ideia foi apropriar as características formais e conceituais desse tipo de abordagem e empregá-las no contexto brasileiro.



Figura 106: André Hauck, série Limítrofe, 2010



Figura 107: André Hauck, série Limítrofe, 2010

Figura 108: André Hauck, série Limítrofe, 2010



Figura 109: André Hauck, série Limítrofe, 2010



Figura 110: André Hauck, série Limítrofe, 2010



Figura 111: André Hauck, série Limítrofe, 2010



Figura 112: André Hauck, CHRO 008, 2011



Figura 113: André Hauck, CHRO 013

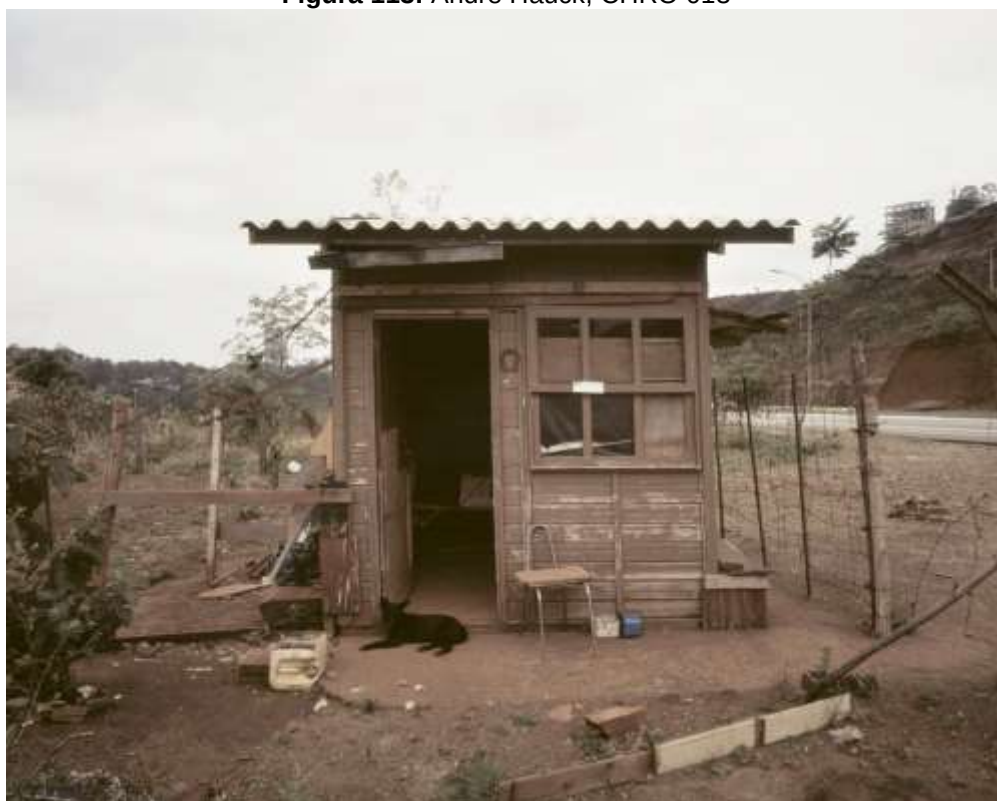


Figura 114: André Hauck, CHRO 014



Figura 115: André Hauck, CHRO 017



Figura 116: André Hauck, CHRO 004, 2011



Figura 117: André Hauck, Camila #001, 2011



Figura 118: André Hauck, Jairo #001, 2011



Figura 119: André Hauck, Dé, 2011



Figura 120: Camila Otto, André Hauck, 2011

REFERÊNCIAS

ADAM, Hans Christian. **Atget, Paris**, Taschen; 25th edition (August 1, 2008)

ADAMS, Robert. **Robert Adams: The New West**, Aperture; 3 edition (May 1, 2008)

ART PRESS 209, Janeiro 1996

ATGET, Eugène, MORRIS, Maria Haumburg. **1857-1927: The Structure of the Work**, 1980

BALTZ, Lewis. **CANDLESTICK POINT** Steidl (April 21, 2011)

BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica: un arte peradójico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland; GUIMARÃES, Julio Castanon. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BECHER, Bernard e Hilla. Entrevista para a Kunstforum International 171, 2004.

BECHER, Bernd. BECHER, Hilla. **Kunst-Zeitung** NR 2 Düsseldorf, janeiro 1969

BECHER, Bernd. BECHER, Hilla. **Water Towers**, The MIT Press (July 15, 1988) English.

BEIL, Ralf Beil. ASSMANN, Aleida. **Andreas Gursky: Architecture**, Hatje Cantz (August 1, 2008).

BERCHER, Bernd and Hilla. **Industrial Landscape**. Cambridge, The MIT Press 2002.

BALTZ, Lewis , PROTOTYPE WORKS, Steidl (March 29, 2011)

BLANK, Gild. Entrevista disponível em <http://www.gilblank.com/texts/intvws/struthintvw.html>.

BLAU, Eve. Patterns of Fact: Photography and the transformation of the Early Industrial City. **Architecture and its Image**, 1989.

BOULOGNE, Duchenne. **Mecanisme de la Physiologie Humaine**, 1st Edition 1862-3; 2nd Edition, published Paris, J.B. Baillière, 1876..

CAMPANY, David. **Art and photography**. London; New York: Phaidon, 2003.

COTTON, Charlotte.. **The photograph as contemporary art**. London ; New York, NY: Thames & Hudson, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; TUGNY, Augustin de; CASA NOVA, Vera Lucia de Carvalho. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses : une archeologie des sciences humaines**. [Paris]: Gallimard, c1966.

GRONERT, Stefan. **The Dusseldorf School of Photography** Aperture; 1 edition (February 28, 2010)

GURSKY, Andreas *in* GÖRNER, Veit. (1998) Entrevista. Andreas Gursky Fotografien. 1994-1998, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998. GURSKY, Andreas *in* GÖRNER, Veit. (1998), disponível em www.postmedia.net

GURSKY, Andreas *in* RUGOFF, R. **Andreas Gursky: Perfect World**, Frieze, novembro-dezembro 1998, disponível em www.frieze.com.

HERZOGENRATH, Wulf Herzogenrath. Catálogo da exposição Distância e Proximidade. Realizada no instituto Goethe São Paulo, (da série de exposições Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje, Institut für Auslandsbeziehungen), 1992

HÖFER, Candida. Bolonha Series, catálogo da exposição no Centro de Artes Visuais Pescheria di Pesaro, Hopefulmonster, Turim, 2007

HÖFER, Candida. Disponível em http://www.mocp.org/collections/permanent/hfer_candida.php

http://www.artit.asia/u/admin_interviews/8MHGkjrdonQeSKDRNOhB/?lang=en

<http://www.brooklynrail.org/2005/06/art/thomas-ruff>

http://www.frieze.com/issue/article/world_perfect/

INDUSTRIAL ARCHAEOLOGY: **The Journal of the History of Industry and Technology** 5,n 4 1968

KANT, I. Crítica da Faculdade de Julgar, 27. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, 1993, Rio de Janeiro (tradução modificada).

KÖHLER, Michael. "interview mit Bernd and Hilla Becher" Künstler: Kritisches der Gegenwartskunst, ed. Lothar Romain and Detlef Bluemler, n 7 Munich 1989

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. **The Optical unconscious**. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1993

KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the avant-garde and other modernist myths.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind E; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. **Explosante-fixe:** photographie & surrealisme. Paris: Centre G. Pompidou : Hazan, c1985. 243p.

LANGE Susane, **Bernd and Hilla Becher Life and Work**, The MIT Press, 2007

LANGE, Susane. **Bernd and Hilla Becher:** Life and Work, Massachusetts, The MIT Press, 2007

LANGE, Susanne. CONRATH-SCHOLL, Gabriele. **August Sander: People of the 20th Century**, Harry N. Abrams (May 21, 2002)

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime.** Campinas: Papirus, 1993

LYOTARD, Jean-François. **O inumano:** considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1989

MAH, Sérgio. **A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno**, Lisboa, Edições Colibri, 2002

MORRIS, Maria Hambourg. **Charles Marville:** Photographs of Paris at the Time of the Second Empire, New York, ed. Aliance Français 1981.

PRATESI. L. genius loci. sull'opera Riflessioni di Candida Höfer.

RAUSCHENBERG, Christopher. **Paris Changing: Revisiting Eugene Atget's Paris** Princeton Architectural Press; 1 edition (October 4, 2007)

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009

ROWELL, Margit. **Ed Ruscha: Photographer** Steidl (February 10, 2009)

RUFF, Thomas. **Thomas Ruff**, Skira (September 22, 2009)

SALVESEN, Britt. **New Topographics Steidl**; 1 edition (January 21, 2010)

SANTOS, Alexandre. SANTOS, Maria Ivone dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS; Prefeitura de Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 2004

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Ensaaios sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SONTGEN Beate, ZIMMER, Nina, CANTZ, Hatje. **Andreas Gursky**, (February 1, 2008)

STEINHAUSER Monika, On Bernd and Hilla Becher's Industrial Photography, Düsseldorf, 1994

STRUTH, Thomas. Catálogo da exposição Kunsthistorisches Museum III Wien, 1989

STRUTH, Thomas. Thomas Struth: Photographs 1978-2010. **The Monacelli Press English**, (October 26, 2010)

SYRING, Marie Luise (ed.). **Andreas Gursky**: Fotografias de 1984 até o presente, exh.cat, Munique, 1998

TILLMAN, Lynne. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan. **Stephen Shore: Uncommon Places** Aperture; Revised edition (June 15, 2005)

URSPRUNG, Philip *et al.* **Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall**: fotografías de arquitectura = arquitectura de fotografías. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

VATTIMO, Gianni. **El Fin de la Modernidad**: Nihilismo e Ermenéutica en la Cultura Posmoderna, México, Gedisa, 1986, p. 53

WALL, Jeff. **Fotografia e inteligencia líquida**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
www.proa.org *exp* Excerto do texto de Uma vista sobre a cidade, por Ludovico Pratesi, curador da exposição Urban Spaces. Escrito especialmente para a edição do catálogo da exposição. © Fundación Proa e Larivière Ediciones, Buenos Aires, 2009.

YERKES, Caroline. Entrevista de Candida Höfer. Disponível em
<http://www.museomagazine.com/802470/CANDIDA-H-FER>