



representação tipológica através da fotografia  
silos no Alentejo, partindo da obra de Bernd e Hilla Becher  
dissertação para a obtenção do grau de mestre em arquitectura, orientada pelo professor doutor Nuno Crespo

Pedro Verde



## AGRADECIMENTOS

Ao meu avô

à família  
à Joana, aos amigos  
por todo o apoio e paciência

aos fotógrafos  
Paulo Catrica  
Juan González Fornes  
pelos ensinamentos

à professora  
Célia Figueiredo  
pelo sentido gráfico

ao professor doutor  
Nuno Crespo  
pelo empenho e espírito crítico



## ÍNDICE

Introdução	4
Imagem da Arquitectura	8
Tipologias	14
Esculturas Anónimas	20
Técnica Fotográfica	34
Projecto Fotográfico	42
Silos no Alentejo	48
Conclusão	102
Notas	104
Bibliografia	106

## INTRODUÇÃO

*Para cada pessoa que visita uma casa privada, haverá talvez 10'000 que apenas a vêem através de fotografias<sup>1</sup>*

O conhecimento de obras arquitectónicas, que em tempos apenas seria possível através da visita *in loco*, actualmente também é adquirido através de variados meios de comunicação, a grande maioria utilizando a fotografia. Esta pode dar-nos uma ideia bastante abrangente do que é a obra construída, a sua volumetria, as texturas dos materiais, espacialidades criadas e até mesmo o tipo de vivências possibilitadas pelo edifício. As fotografias não só são partilhadas pelos professores e colegas, durante a formação académica de um arquitecto, como também são constantemente publicadas em diversos suportes, tais como os livros, revistas e internet. A quantidade de obras arquitectónicas que vamos conhecendo através de fotografias, acaba por ser sempre superior às que conhecemos através das visitas aos edifícios.

Devido à subjectividade inerente a estas imagens, ao tentarmos estabelecer comparações entre obras de arquitectura através de fotografias, podemos correr o risco de estarmos, na verdade, a comparar os pontos de vista de cada fotógrafo. Mesmo dentro da própria obra de um fotógrafo, existem vários tipos de pontos de vista, variando consoante a imagem que pretende transmitir de cada um deles. Na fotografia, um ponto de vista sobre a arquitectura pode apenas revelar um conjunto de aspectos que, para o fotógrafo, representam aqueles espaços. Estes podem passar pelas suas qualidades construtivas e funcionais, bem como pelos momentos efémeros e estilos de vida que lhe estão associados.

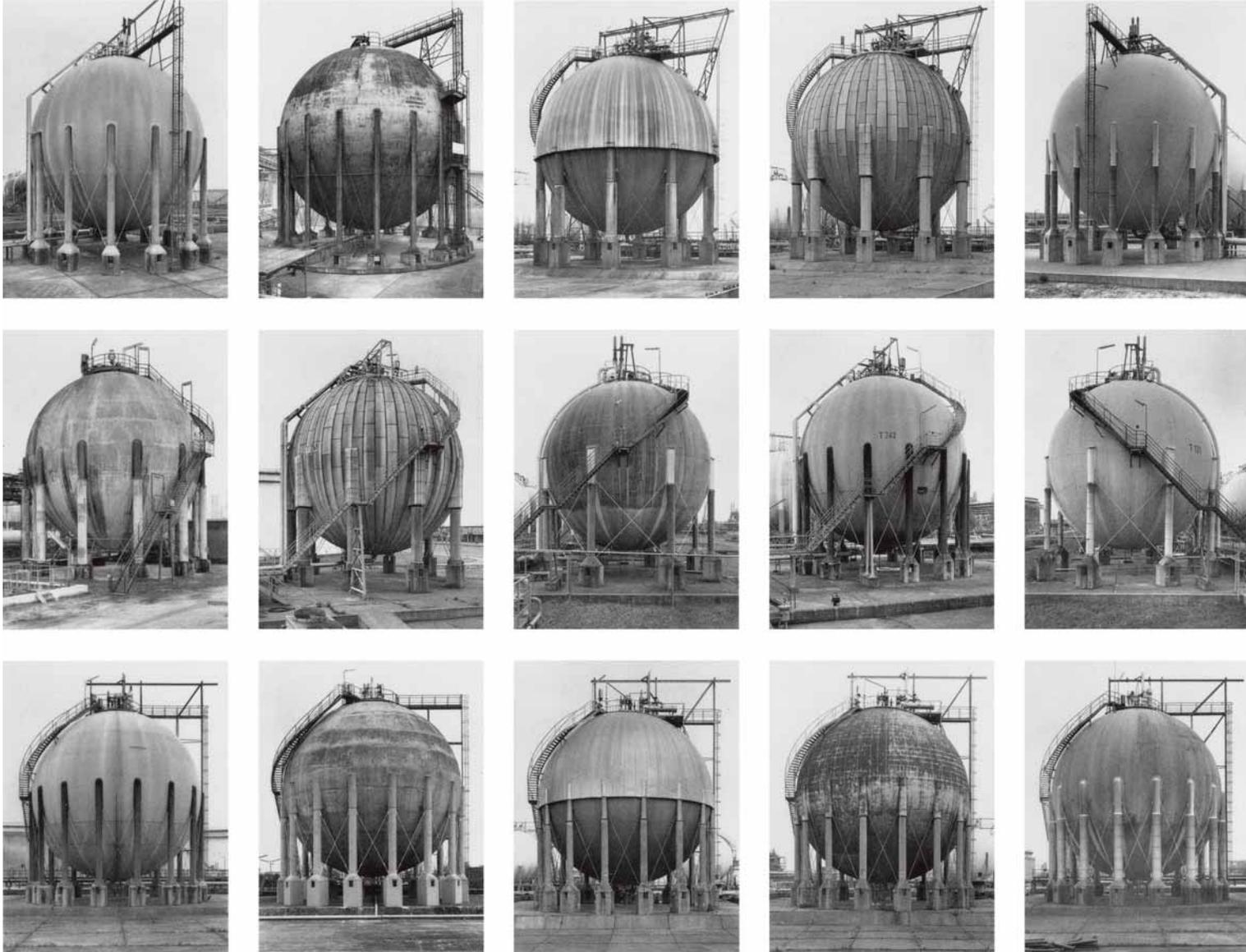
Tendo em conta a diversidade de pontos de vista possíveis sobre os objectos arquitectónicos, propõe-se, com este

trabalho, estudar uma metodologia de representação fotográfica, que nos permita documentar, de uma forma sistematizada, diferentes tipos de construções arquitectónicas, com fim de possibilitar a realização de bases de comparação entre eles. Estas bases fotográficas, com os edifícios organizados por tipologias construtivas, possibilitam o estudo e comparação entre construções de carácter semelhante, construídas em tempos e espaços distintos.

Este trabalho tem como base de estudo a obra dos fotógrafos Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-), em torno da representação tipológica de edifícios industriais. Esta abordagem passa, não só pela compreensão da sua metodologia e das questões intrínsecas à fotografia de arquitectura, como também pela realização de um projecto de documentação fotográfica sobre um tipo de construções arquitectónicas, onde se pretende aplicar e ensaiar os princípios em estudo. Embora intrinsecamente ligadas, as duas formas de aproximação à metodologia dividem-se em dois momentos principais: o estudo teórico e o projecto fotográfico.

O estudo teórico parte de uma primeira reflexão em torno do papel da fotografia na concepção da imagem da arquitectura. Procura-se explorar de que modo a fotografia pode condicionar a nossa percepção da obra arquitectónica, de acordo com os pontos de vista do fotógrafo. Esta ideia é desenvolvida à volta da obra de Julius Shulman (1910-2009), que constitui um paradigma na fotografia de arquitectura das últimas décadas.

O estudo em torno de Tipologias surge com a necessidade de organização dos objectos fotografados e da existência de um método de registo fotográfico, que seja comum a todos estes. São abordadas as obras dos alemães August Sander (1876-1964) e Karl Blossfeldt (1864-1932) pela noção tipológica nas



*Gasometers, Germany - Bernd e Hilla Becher, 1983-1992*

suas séries fotográficas, que embora explorando temas distintos, constituem uma importante referência para o trabalho dos Becher.

A metodologia desenvolvida pelos Becher é analisada a partir das Esculturas Anónimas, nome pelo qual ficou conhecida a sua obra mais importante, constituída por um conjunto de sete séries fotográficas, que representam vários tipos de construções industriais. O anonimato destas esculturas provém da sua concepção, com uma intenção estritamente funcional e produtiva, que exclui qualquer tipo de intervenção estética por parte do seu projectista. Estas estruturas revelam as suas características funcionais através das suas formas, e quando perdem a sua utilidade são deixadas ao abandono, tornando-se estranhas esculturas no meio da paisagem. Com a constante demolição dos edifícios industriais no Vale do Ruhr, em meados do séc XX, Bernd e Hilla Becher iniciam um trabalho de documentação destas, com a intenção de criar uma base de estudo e comparação dos seus sistemas construtivos.

A noção tipológica nas fotografias dos Becher está sempre bastante presente, sendo que estas apenas são apresentadas sob a forma de conjuntos, segundo os tipos de construção representados. Estes conjuntos formados por fotografias captadas de uma forma sistematizada e linear, criaram comparações visuais entre objectos da mesma ou entre várias tipologias. Por vezes cada edifício está exposto a partir de fotografias de diferentes vistas, o que faz com que se possa ter uma ideia mais escultórica da representação. Por outro lado a própria dimensão do conjunto exposto, permite ao observador ter várias percepções à medida que se vai aproximando, desde uma vista sobre a tipologia no seu todo, passando pelas comparações entre edifícios, até chegar ao edifício singular. Esta experiência do observador pode-se

aproximar à da representação escultórica.

A análise teórica em torno da metodologia dos Becher termina com um estudo sobre os aspectos técnicos relacionados com a concretização desta. Após uma introdução sobre o material fotográfico, procura-se compreender as técnicas utilizadas para chegar aos resultados obtidos nos trabalhos do casal alemão. Esta passagem pela técnica fotográfica dos Becher constitui uma base de conhecimento prático para o projecto fotográfico.

O projecto fotográfico, exposto na segunda parte do trabalho segue, não só todo o estudo feito nos capítulos anteriores, como também uma aprendizagem empírica no desenvolver da aplicação prática deste. Como modelo para o estudo são escolhidos os silos de cereais no Alentejo, pela sua natureza funcional, bastante vincada nas suas formas, e pela sua condição de pré-ruína, devido ao abandono gerado pela drástica diminuição da produção nas últimas décadas. A desactivação de grande parte das estruturas, e a sua falta de manutenção, levam à deterioração da construção e, em breve, à inevitável demolição. Pretende-se documentar de uma forma tipológica, estas enormes esculturas anónimas, que se impõem na paisagem alentejana, de modo a que sejam possíveis futuros estudos arquitectónicos destas. A metodologia dos Becher será explorada tendo em conta as técnicas da câmara de grande formato, também utilizadas neste trabalho, os estudos de combinação dos conjuntos fotográficos, tais como a organização por tipos e vistas e a sua apresentação, tanto em livro como em exposição.



*Grain Elevators, Germany, United States - Bernd e Hilla Becher, 1982-2002*

*É vulgar partirmos para uma experiência do objecto sabendo antecipadamente o que vamos ver. Quantas vezes procuramos num edifício o mesmo ângulo fotográfico das imagens que o precedem? Quantas vezes não é a experiência em “directo” mais decepcionante?*<sup>2</sup>

Estas questões, colocadas por Pedro Bandeira (1970-), sugerem uma reflexão sobre o papel que as imagens fotográficas têm na representação de arquitectura. Se por um lado, a primeira intenção da fotografia é reproduzir e difundir fielmente uma realidade distante e inacessível, por outro acaba por se tornar uma materialização de várias visões do mundo.

É certo que, hoje em dia, a arquitectura é cada vez mais divulgada através de fotografias que nos chegam de todas as formas, sejam pelos livros ou revistas do género, seja por sítios na internet de arquitectos ou fotógrafos de arquitectura<sup>3</sup>. A mediatização feita em torno da imagem de arquitectura deve-se em muito à sua divulgação fotográfica.

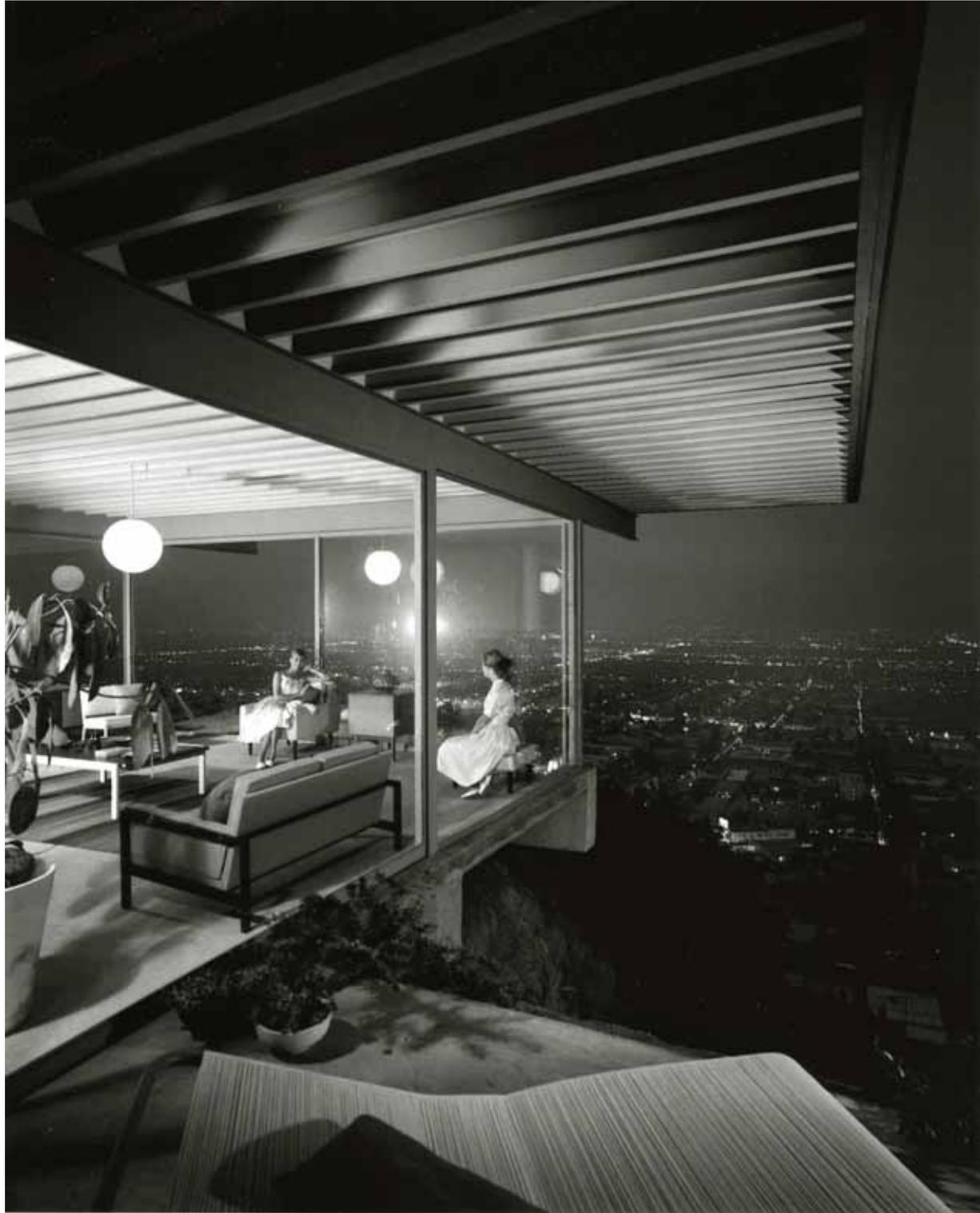
Antes de abordarmos o papel da fotografia na construção da imagem arquitectónica, vamos procurar definir alguns conceitos a discutir, como o de “imagem” e “fotografia”. Segundo o filósofo checo Vilém Flusser (1920-1991), que na sua obra se debruça sobre várias questões em torno da fotografia, uma imagem é o (...) resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano.<sup>4</sup> A imagem é criada pelo sujeito quando conhece algo novo, de modo a conservar uma memória mas não está só em causa a memória: a produção de imagens significa e é idêntica aos mecanismos de conhecimento do real ou do que conheceu. São visões do mundo e não reproduções deste.

Já a imagem técnica *Trata-se da imagem produzida por*

*aparelhos*.<sup>5</sup>, onde podemos incluir a fotografia e o vídeo. É também uma abstracção das quatro dimensões espaço-temporais em duas, mas neste caso, num suporte físico. As imagens técnicas, no caso das fotografias policromáticas, são ilusórias, pois o grau de abstracção não é tão grande como por exemplo o da pintura e corre-se o risco de acreditar que são representações fiéis da realidade, quando nunca o são: *A aparente objectividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens*<sup>6</sup>. Embora pareçam reproduções exactas e objectivas, as imagens técnicas representam sempre uma visão sobre um objecto e não o objecto em si.

A fotografia para existir precisa de um fotógrafo que a faça. Mesmo que a máquina fotográfica esteja em modo automático ou de temporizador, foi colocada pelo fotógrafo de maneira a resultar numa fotografia imaginada por este antecipadamente. Voltando a Flusser: *Nem mesmo os turistas ou as crianças fotografam ingenuamente. Agem conceptualmente, porque tecnicamente. Qualquer intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceptualização antes de resultar a imagem. O aparelho foi programado para isto. As fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas*.<sup>7</sup> A fotografia não é só o resultado final físico mas todo o conceito por de trás da sua concepção. Para podermos perceber uma fotografia, teremos antes de lhe saber ler os conceitos que estão por de trás da execução desta. Estes apenas são visíveis tendo em conta a compreensão de vários factores exteriores ao objecto fotográfico, nomeadamente os aspectos culturais e as decisões do fotógrafo.

De acordo com Flusser: *Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam driblar as intenções escondidas nos objectos. Ao fotografar, avança contra as intenções da sua cultura.(...)*



*Study Case House #22 - Julius Shulman, 1960*

*Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas*<sup>8</sup>.

Como poderemos decifrar as condições culturais dribladas com a observação de uma fotografia? Teremos de perceber as intenções e decisões do fotógrafo por de trás da fotografia, procurando compreender o contexto em que esta foi executada. A fotografia nunca é única no que diz respeito aos conceitos que lhe estão inerentes. Esta é uma de várias materializações físicas das intenções do fotógrafo, conjugadas com a cultura existente.

Antes de partirmos para a interpretação de uma fotografia, deveremos fazer uma análise à série fotográfica onde esta se insere. Cada fotografia funciona como uma peça do conjunto. Os conceitos inerentes a cada fotografia são compreendidos após a compreensão de toda a obra. Igualmente, na realização de uma série, o fotógrafo segue uma linha conceptual que o conduz na execução de cada fotografia. Estas vão materializando os conceitos imaginados pelo autor. Partindo de Flusser, ao comparar a decisão do fotógrafo, de premir o gatilho de uma máquina fotográfica, à do presidente dos Estados Unidos, ao pressionar o botão vermelho: *De facto, o gesto do fotógrafo é menos catastrófico do que o do presidente. Mas é decisivo. Na verdade estas decisões são últimas de uma serie de decisões parciais. (...) No caso do fotógrafo, resulta apenas numa fotografia. Isto explica por que nenhuma fotografia individual pode efectivamente ficar isolada: apenas nas séries de fotografias pode revelar a intenção do fotógrafo. (...) Todas as decisões fazem parte de séries «claras» e «distintas».*<sup>9</sup> A série é a obra fotográfica e as fotografias são as partes que a compõem. A importância de cada fotografia é expressa no conjunto e não na sua individualidade.

Voltando ao papel da fotografia como elemento de divulgação

da arquitectura, podemos reflectir sobre a importância da mesma na criação da própria imagem da arquitectura. A imagem, que nunca se poderá adquirir por uma visita presencial prévia a todas as obras desejadas, será na maior parte dos casos construída através de fotografias, divulgadas pelos diversos meios. Estas fotografias, no entanto, necessitam da acção humana para a sua concretização, logo é-nos impossibilitado afirmar que uma fotografia poderá ser totalmente objectiva e imparcial. O fotógrafo quando manuseia a câmara, fá-lo com intenção de transmitir conceitos pré-definidos.

Para tentarmos compreender como é que o fotógrafo pode usar a fotografia como meio de transmitir a sua ideia da realidade, debruçemo-nos sobre o exemplo da obra de Julius Shulman, fotógrafo importante para a actual geração de fotógrafos de arquitectura. As suas imagens não só pretendem mostrar a arquitectura, mas principalmente o tipo de vida associado às obras, o qual está normalmente associado ao sonho americano e a um estilo de vida ideal. Podem observar-se vários retratos da vida moderna, como por exemplo: a abundância de brinquedos no quintal onde as crianças brincam, sempre com a protecção dos pais; duas crianças americanas a beber leite com um jardim ao fundo; a chegada a casa do chefe de família com a esposa esperando-o no sofá (pag.11); Sobre este último trabalho, Shulman explica o conceito inerente a esta imagem:

*Nós pusemos este sofá aqui, porque de outra forma, o espaço ficaria demasiado vazio. Estava esta modelo a posar para mim. De repente, reparei no seu anel de noivado. E disse-lhe para por o braço sobre o encosto do sofá. Assim tínhamos uma cena doméstica, o seu marido chega do trabalho, estaciona o seu carro, liga a musica e prepara uma bebida. Sobre esta fotografia, um editor mencionou: «uma cena*



*Study Case House #21 - Julius Shulman, 1947*

*doméstica*»<sup>10</sup> Estas fotografias criam uma imagem de conforto, segurança e qualidade de vida que os edifícios representados, por si só, não poderiam transmitir. A dimensão social da imagem produzida faz com que estas casas sejam desejadas pelo estilo de vida que demonstram poder criar e não pela casa como obra arquitectónica. O aspecto teatral nas fotografias de Shulman é conseguido com esta inclusão de personagens que representam várias cenas da vida doméstica, como que se de uma novela se tratasse. Este tipo de imagens criam o desejo de serem vivenciadas por parte do observador, não pela sua qualidade espacial ou arquitectónica, mas pelo tipo de vida que demonstram proporcionar.

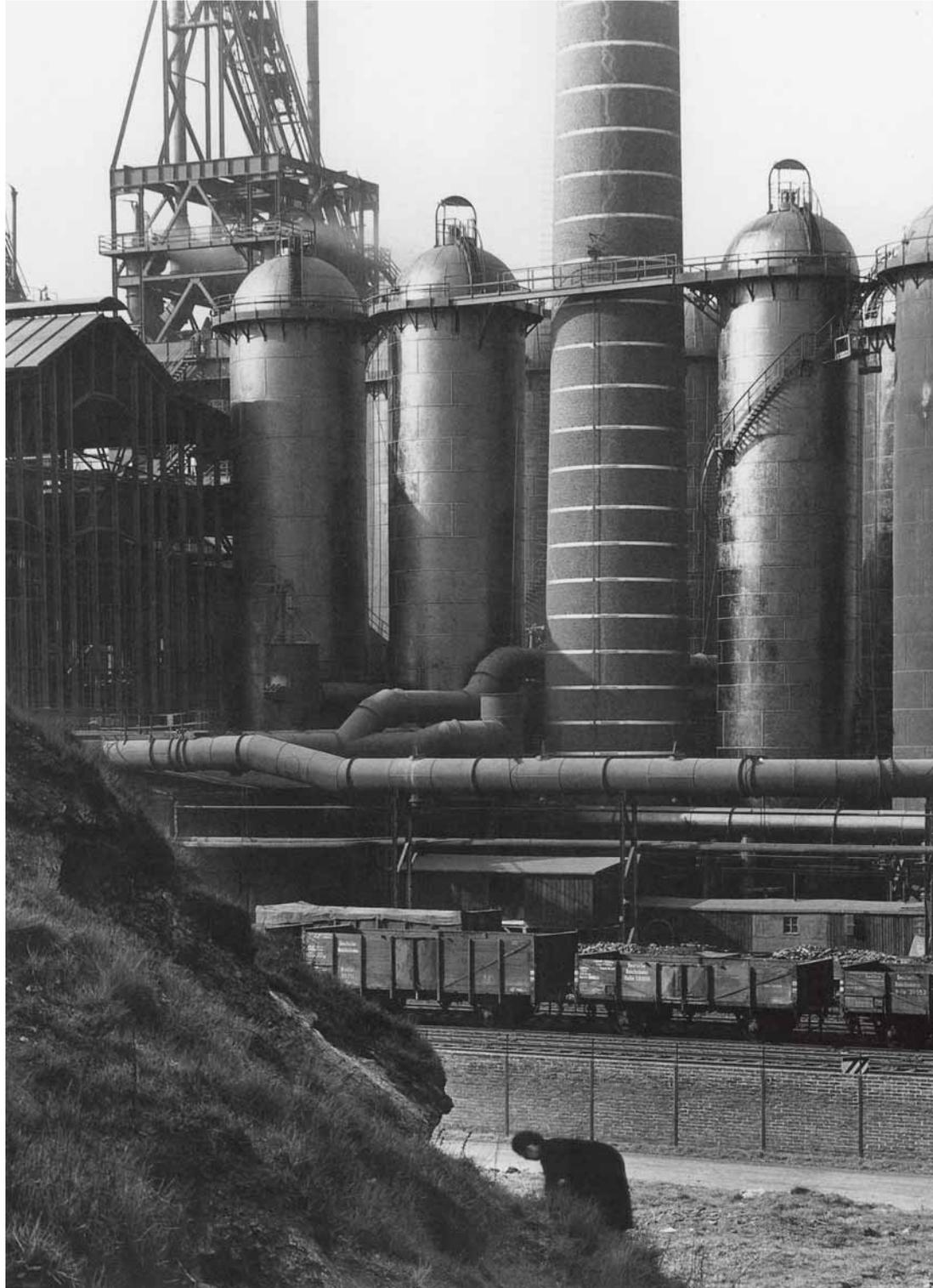
Para além das personagens e das acções que representam, Shulman não deixa de dar a maior importância à perspectiva que escolhe para executar cada fotografia. Esta é estudada tendo em conta os limites de informação que pretende incluir, a sua hierarquia e como se vão projectar no plano bidimensional da fotografia. No momento em que, no visor da câmara, todos os elementos, como a luz, pessoas e objectos, se conjugam em harmonia é disparado o obturador da câmara. O conjunto de todas as decisões tomadas antes desse disparo vão determinar a fotografia.

Mesmo que o processo de criação de uma fotografia esteja repleto de várias distorções intencionais, a ingenuidade do observador apenas lhe permite ver o que está na imagem: *O carácter aparentemente não-simbólico, objectivo, das imagens técnicas faz com que o ser observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto como confia nos seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo*<sup>11</sup>. O observador crê que aquilo que a imagem representa é a

realidade, no entanto esta imagem é fruto da visão da realidade por parte do fotógrafo.

Esta confiança cega leva o observador a procurar no edifício real a imagem produzida pela fotografia. A perspectiva, luz e ambientes criados na fotografia são procurados pelo observador no edifício. Quando se visita uma obra arquitectónica, a qual apenas conhecemos por fotografias, por vezes esta experiência pode torna-se menos interessante que a imagem descrita na fotografia, o que leva a uma desilusão. A desilusão só existe porque, previamente, houve uma ilusão criada pela imagem transmitida na fotografia. O observador espera encontrar aquela visão da realidade em vez da realidade. Vejamos o exemplo da famosa fotografia da *study case house #22*<sup>12</sup> (pag.9) de Julius Shulman que leva à procura, por parte de milhares de pessoas, desta determinada perspectiva.

Um das justificativas para a dificuldade de comparar e criticar obras de arquitectura, a partir das imagens técnicas, poderá ser a diferença da natureza da imagem que cada uma comporta. A inexistência de regras comuns a todas estas, poderá induzir ao erro de estarmos a comparar imagens, julgando que estamos a comparar obras de arquitectura. Para alguma comparação ser possível, as fotografias deverão antes ser executadas sob uma metodologia rigorosa, conservando as mesmas regras de representação para cada fotografia.



*Gute Hoffnungshütte Blast Furnace Works in Duisburg - Albert Renger-Patzsch, 1928*

## TIPOLOGIAS

*Quanto maiores as possibilidades de comparação, mais se evidencia a singularidade da forma aparentemente repetitiva e puramente funcional.*<sup>13</sup>

A obra de Bernd e Hilla Becher assenta, sobretudo, no estudo de uma metodologia de representação tipológica. A intenção por de trás deste estudo passa pela possibilidade de comparação de objectos entre si, tendo em conta as imagens que os representam. Estas imagens são criadas através de fotografias, registadas segundo uma metodologia comum a todas e apresentadas de acordo com os tipos e classes dos objectos fotografados. Em entrevista, Bernd Becher sublinha: *Apercebemo-nos que, se as fotografias são colocadas lado a lado, elas começam-se a relacionar. Se as organizares por grupos, conseguirás perceber muito bem as suas pequenas diferenças, como os elementos individuais.(...) Apenas quando as colocas lado a lado podes observar a sua individualidade.*<sup>14</sup> A comparação torna-se possível a partir do momento em que juntamos várias fotografias de objectos da mesma tipologia. Se o método de registo fotográfico for idêntico, é possível explorar as diferenças e semelhanças dentro do grupo.

Procuremos perceber o significado de *tipologia*. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, da Porto Editora, *tipologia* trata-se do *estudo dos traços característicos de um conjunto de dados e determinação dos seus tipos ou sistemas*<sup>15</sup>. Onde *tipo* se entende como um *conjunto de características que distinguem uma classe*<sup>16</sup>. O significado de *classe* define-se como um *grupo de pessoas, animais ou coisas com atributos semelhantes*<sup>17</sup>. Podemos entender, a partir do significado destes conceitos, que o estudo tipológico procura organizar um determinado grupo de objectos, com determinadas semelhanças, de modo a poder compará-los e

compreender as suas diferenças. Partindo das variações dentro de uma classe, procura-se compreender a singularidade de cada objecto. As semelhanças indicam condições idênticas em que a estrutura arquitectónica foi criada ou construída. No caso das tipologias arquitectónicas, há que chamar a atenção para um erro comum, referido por Ludovico Quaroni (1911-1987) em *Projectar um edifício, oito lições de arquitectura: (...) ao falar-se de arquitectura, é comum usar-se o termo «tipologia» da construção para indicar o «tipo» de construção. Esta noção é um claro erro já que «tipologia» é precisamente o estudo dos diferentes tipos (...)*<sup>18</sup> Para o presente trabalho interessa-nos compreender de que forma o estudo tipológico se foi desenvolvendo com a utilização sistematizada da fotografia. Debrucemo-nos sobre uma das mais importantes e pioneiras investigações científicas sobre a tipologia da fisionomia humana, com base na fotografia: *O método de Bertillon*. Este, que acabou por dar origem às famosas fotografias policiais de frente e perfil, procura estabelecer um método de identificação de indivíduos fundamentada por um método científico<sup>19</sup>.

Alphonse Bertillon (1853-1914) estudou a possibilidade de identificação de sujeitos, partindo da combinação de diferentes tipos de elementos do corpo humano. Deste modo, dividiu os elementos constituintes do rosto, e representou todos os tipos de cada parte. Se observarmos a *tabela sinóptica dos traços fisionómicos* (pag.15) podemos perceber que as combinações possíveis com estes conjuntos de tipos são enormes e podem abranger um elevado número de indivíduos. Estas combinações servem de base para a execução de retratos robot, sistema de identificação que ainda hoje é utilizado.

Já no início do séc. XX na Alemanha, no campo artístico, três fotógrafos pertencentes ao movimento artístico da Nova



Objectividade<sup>20</sup> August Sander, Karl Blossfeldt e Albert Renzer-Patzsch (1897-1966) ajudaram a definir uma base de influência para o trabalho dos Becher. Embora invocando temas distintos, tanto Sander como Blossfeldt trabalharam sobre representação tipológica, tomando a fotografia como meio para esta. Já Renger-Patzsch procurou uma representação o mais precisa possível, tomando como objecto a indústria do Vale do Ruhr.

Segundo Hilla Becher : (...) *Bernd encontrou um livro de Sander numa antiga livraria. Mais tarde, apareceu um artigo na Du, foi uma fantástica revelação pela maneira como ele retratava as pessoas, de alguma como nós fotografaríamos objectos. Sander encorajou-os a expressar o seu papel. Talvez os objectos e instalações que fotografamos estejam também aptos para desempenhar o seu papel.*<sup>21</sup> Sander, em *People of the 20th Century*<sup>22</sup> representa por grupos todos os tipos e classes sociais da república de Weimer.

Esta obra, com grande importância para o estudo tipológico, procura criar uma forma de catalogação através da fotografia. Está dividida em sete volumes: "The farmer", "The skilled man", "The woman", "Classes and professions", "The artists", "The city" e "The last man", que abrangem todas as classes e ocupações da sociedade, desde o agricultor ao mendigo, do arquitecto ao compositor ou do católico ao protestante. Os modelos posaram no seu ambiente profissional ou então com elementos envolventes que descrevem o seu tipo social. O retrato de uma profissão ou classe social descreve um tipo e não uma pessoa específica, o que faz com que qualquer individuo se possa identificar com um dos retratos. Não podemos portanto observar uma fotografia como obra singular, porque é só no seu conjunto, pela repetição, que se evidenciam os aspectos característicos de cada grupo. Kurt Tucholsky (1890-1935) resumiu: *Sander*

*não fotografou pessoas, mas tipos de pessoas.*<sup>23</sup> A fotografia de cada tipo de pessoas passa pela representação dos elementos característicos que o distingue dos outros tipos. Estes elementos revelam-se na comparação ao longo da observação dos retratos que compõem a obra.

A frontalidade dos retratos e a neutralidade do fundo é uma constante, constituindo uma influência directa nas composições fotográficas dos Becher décadas mais tarde. De acordo com Susanne Lange (1964-): *Os inúmeros retratos de August Sander mostram as pessoas numa vista totalmente frontal. Além disso, no estúdio era frequente o uso de um fundo neutro escolhido por Sander que sugere um paralelo com a interpretação da imagem de Bernd e Hilla Becher, tal como com as fotografias de plantas de Karl Blossfeldt.*<sup>24</sup>

Partindo de outro propósito e tema, mas igualmente com forte influência na obra dos Becher, está a obra *Formas de arte únicas*, de Karl Blossfeldt, uma recolha fotográfica de várias plantas mediterrâneas, coleccionadas com o objectivo de construir um apoio de inspiração escultórica. A busca pela organização dos elementos botânicos, por formas e espécies, acaba por tornar esta obra num objecto de estudo para uma composição tipológica. As fotografias frontais, captadas com grande nitidez, o uso do fundo neutro, a indicação da escala da reprodução e a justaposição das fotografias em conjuntos constituem uma base de estudo e comparação entre os vários elementos botânicos, partindo apenas das suas representações fotográficas. Um pouco como acontece com as representações dos Becher, em cada fotografia são excluídos os elementos envolventes aos objectos fotografados. No caso de Blossfeldt isso é conseguido através da introdução de um fundo cinza esverdeado enquanto que no caso das fotografias dos Becher são usadas perspectivas angulares de modo a que o fundo seja ocupado por um amplo



*Notar* - August Sander, 1924

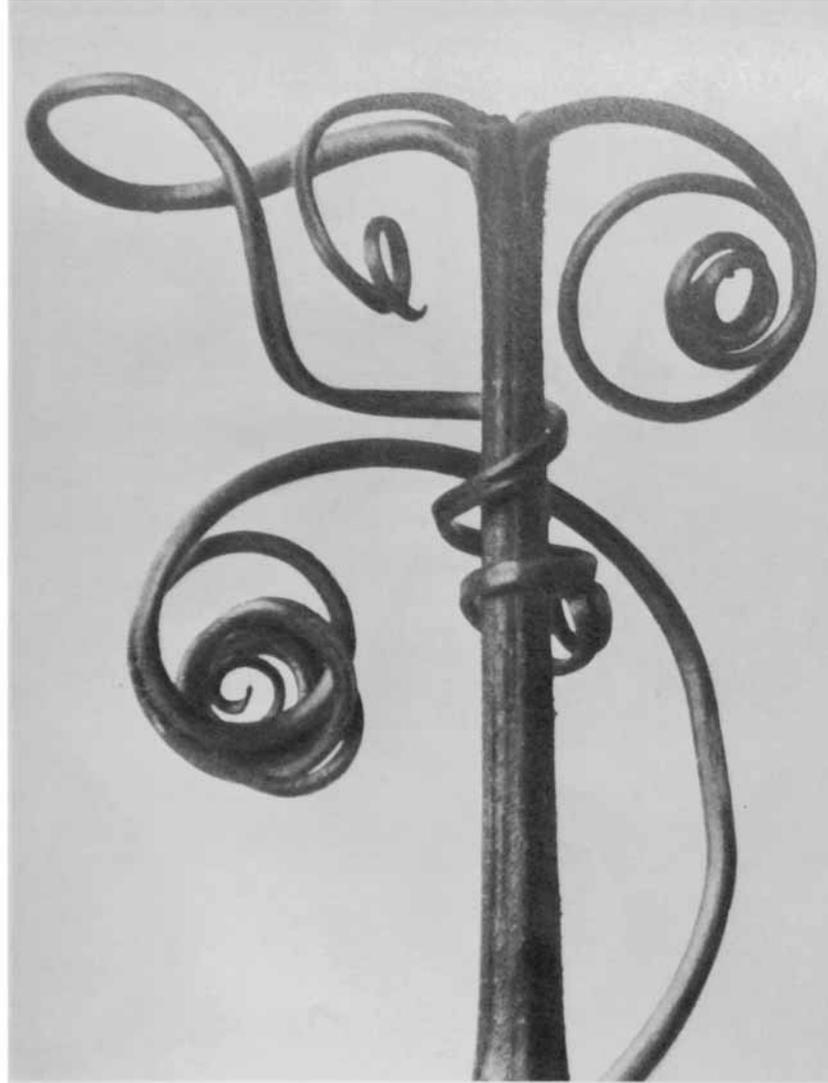
céu igualmente cinza. A ausência da cor nas fotografias faz com que vários elementos secundários á composição, como o verde da vegetação ou azul do céu percam protagonismo na representação final. Bernd Becher sublinha: (...) *estes objectos têm muito pouca cor, ao contrário do ambiente que os rodeia: o azul do céu e o verde dos prados; no meio, há quase sempre um buraco negro*<sup>25</sup>. Para a supressão dos tons não desejados, eram usados filtros fotográficos da mesma cor. Deste modo, a possível distorção ou ruído produzido por estes elementos secundários é anulado.

Mais que a supressão de elementos indesejados na composição, o uso da película a preto e branco confere, aos conjuntos de fotografias, uma forte unidade cromática. Embora os Becher tenham assistido ao crescimento da utilização da película a cores por pares de vários fotógrafos, incluindo os seus próprios alunos, mantiveram-se fiéis ao filme monocromático. Se estivessem a adaptar-se constantemente à evolução das películas a cores, não seria óbvia a relação entre uma fotografia de hoje e uma dos anos 60'. Com o uso sistemático de uma película a preto-e-branco os Becher tornaram-se imunes aos avanços da tecnologia da película e às evoluções cromáticas, construindo assim uma forte unidade visual em toda a sua obra.

De um ponto de vista conceptual, a monocromia está directamente associada à génese da fotografia. As escalas de cinza representam as várias intensidades de luz projectada sobre a película. Assim a abstracção da realidade na representação fotográfica é explícita, porque não se tenta copiar o real. Já a película a cores, pela sua aparente semelhança com a realidade, pode criar dúvidas sobre se é uma representação da realidade ou um ponto de vista desta. Flusser alerta sobre a fotografia policromática: (...) *quanto mais «fiéis» se tornarem as cores das fotografias, mais estas*

*serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade que lhes deu origem*<sup>26</sup> pois, *Aparentemente (...) as fotografias começam por abstrair as cores do mundo para depois as reconstituírem*.<sup>27</sup> De facto, a fotografia a cores não está mais próxima da realidade do que a preto-e-branco. A primeira procura recriar as cores da realidade, tarefa impossível pelos próprios meios técnicos, enquanto que a segundo é uma abstracção assumida da realidade. Flusser justifica a escolha por parte de vários fotógrafos ao preferirem (...) *fotografar a preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceito*<sup>28</sup>.

A unidade criada pelo uso da película monocromática é evidente em toda a obra dos Becher. No entanto, a escolha da tipologia, e como esta é fotografada, são decisivos para que esta unidade funcione. A escolha do objecto de estudo influencia o processo e conseqüentemente os seus resultados. Ao utilizar a fotografia como meio, o tipo de objectos deve exprimir a sua essência pela forma, caso contrário deverá ser documentado de outro modo. No caso dos Becher a tipologia representada na sua obra são as estruturas industriais abandonadas, geralmente referidas como Esculturas Anónimas.



*Cucurbita. Pumpkin. Tendris Enlarged 3.6 times - Karl Blossfeldt*

## ESCULTURAS ANÓNIMAS

*O que estes objectos têm em comum é o facto de terem sido construídos sem olhar a relações de escala e a preocupações ornamentais. A sua estética assenta no facto de terem sido criados sem qualquer intenção estética. Este tema tornou-se tão fascinante para nós, em virtude de edifícios que partilham as mesmas funções básicas assumirem uma tão grande variedade de formas. No fundo, procuramos ordená-los com o auxílio da fotografia e torná-los disponíveis para comparações.*<sup>29</sup>

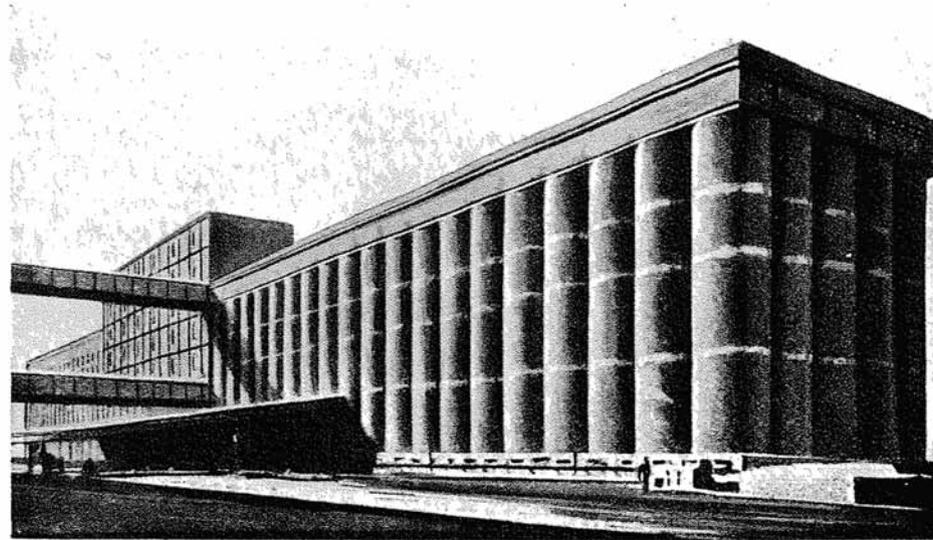
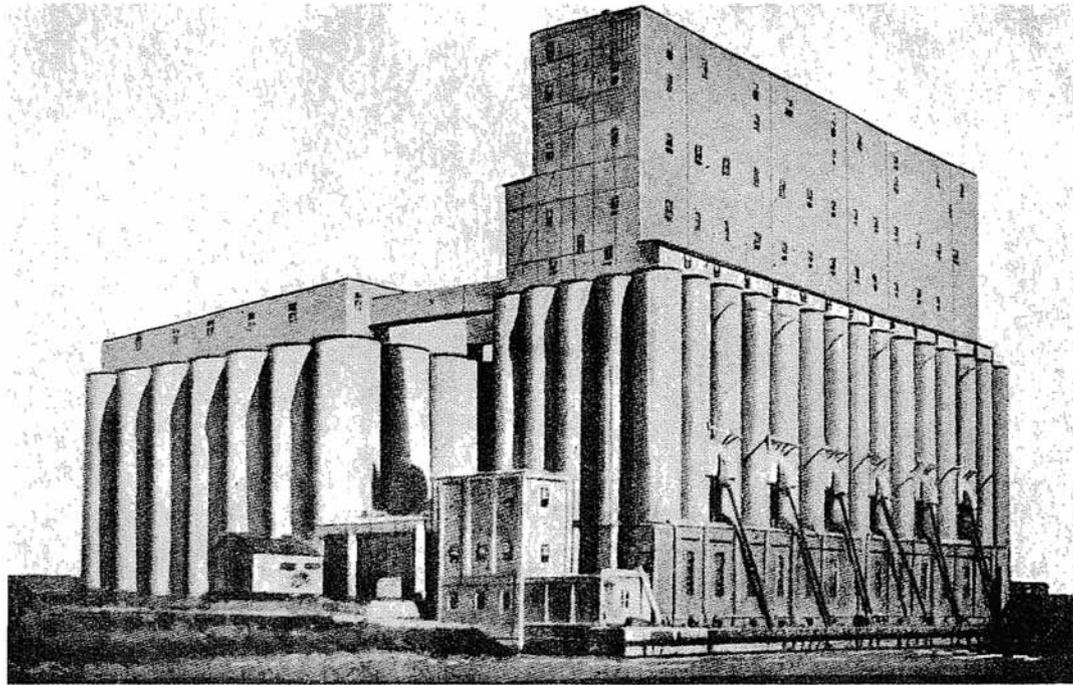
A intenção dos Becher de estabelecer um método de registo claro e rigoroso surge com a necessidade de documentar os conjuntos de estruturas industriais em vias de desaparecimento. Este propósito não passa apenas pela simples imortalização dos objectos, mas também pela organização tipológica das várias estruturas num sentido quase enciclopédico, possibilitando o estudo e comparação das suas formas construtivas. A escolha de objectos com funções semelhantes permite estudar as suas diferenças estruturais, por meio da comparação das várias estruturas pertencente à mesma tipologia. *Não pretendemos transformar em relíquias estes velhos edifícios industriais, mas sim criar uma sequência mais ou menos completa das suas diferentes formas construtivas.*<sup>30</sup>

Antes de nos debruçarmos sobre a obra dos Becher, é importante tentar compreender a razão pela qual as estruturas industriais despertam tanto interesse, não só por este casal de fotógrafos mas também por outros artistas e arquitectos. Uma das razões passa pela racionalidade da construção: despromovidas de qualquer intenção estética, foram erguidas unicamente com um propósito funcional. A sua beleza reside na harmonia de todos os elementos em favor de uma função. O interesse por estes objectos é expresso em publicações por

vários arquitectos do movimento moderno. Werner Lindner, na sua obra *The Civil Engineering Building with Their Good Design (1923)*, resume o que poderá ser a génese destas construções: (...) *uma perfeição objectiva e harmoniosamente coordenada na sua instalação e forma, condicionada pelo seu propósito, material, construção e ambiente envolvente*<sup>31</sup>. Isto é, o interesse nestas construções reside na sua concepção, em que se tenta conjugar harmoniosamente todos os vários factores inerentes à sua concretização. A obra surge como resultado de um conjunto de factores objectivos, excluindo qualquer intenção estética. Isto é expresso na forma que as estruturas adquirem.

Bernd Becher viveu, desde sempre, rodeado por um contexto industrial mineiro, tanto pela região onde crescera como pela actividade profissional dos seus familiares, que estavam directamente relacionadas com esta indústria: *Eu nasci e cresci nesta paisagem industrial. Em Siege, praticamente no meio da cidade, nós tínhamos um pequeno alto-forno.*<sup>32</sup> Embora o interesse de Bernd por este tema possa ter começado logo na sua infância, é no confronto com outras regiões da Europa, que se apercebe da singularidade destas estruturas na região de Siege e vale do Rühr. Com a constante desactivação das minas e indústrias, que levaria ao seu desaparecimento, os Becher sentiram a necessidade de documentar estas estruturas para futuros estudos e análise: *Particularmente em Siegerland, a partir de 1950, começaram a fechar as fundições. Em seguida, fechava mina após mina. Eu senti a necessidade ( não quero dizer o dever) de documentar estas coisas.*<sup>33</sup>

Influenciado pelas ilustrações dos livros científicos, Bernd começou por representar as construções mineiras desenhando perspectivas rigorosas. Estes desenhos eram aplicados em gravuras. A execução destas era bastante



CANADIAN GRAIN STORES AND ELEVATORS

*Towards a New Architecture, p27, Le Corbusier*

demorada e tinha de se deslocar várias vezes ao local. Sendo a destruição das estruturas industriais um processo cada vez mais acelerado, não poderia despender tanto tempo a desenhá-las. A fotografia surge como resposta à necessidade de registo imediato. Embora a escolha da perspectiva e luz levem o seu tempo, nunca será o mesmo da execução do desenho. As fotografias, a princípio, servem como base de registo instantâneo para a execução posterior dos desenhos rigorosos. Como refere Bernd Becher (...) *as primeiras fotografias foram produzidas em 1957, antes de nos termos conhecido*<sup>34</sup>, *com uma câmara de médio formato, não pelas fotografias em si, mas para desenhar e pintar a partir destas. Havia uma instalação industrial que estava prestes a ser demolida. Sentei-me ali durante várias semanas e desenei, mas não conseguia acompanhar a velocidade da demolição. De modo a completar os desenhos mais tarde – para as gravuras, litografias e pinturas que saíam destes – eu fotografei a fábrica.*<sup>35</sup> Até ao primeiro contacto profissional com Hilla, Bernd Becher, pela sua in experiência fotográfica, apenas utilizava a fotografia como meio de registo de apoio ao desenho e à gravura. A fotografia possibilitava um registo instantâneo, enquanto que a gravura era o meio de representação principal, como nas enciclopédias da altura. O contacto de Hilla com Bernd, durante os seus estudos na Academia de Düsseldorf, foi bastante produtivo para a sua aprendizagem. Hilla, que estudou a técnica fotográfica desde muito cedo, trouxe uma nova ideia ao trabalho de representação de estruturas industriais de Bernd, que começou a utilizar a fotografia como meio principal de documentação, deixando para trás as gravuras e desenhos. Em 1961, após terminarem os estudos, Bernd e Hilla Becher começam a trabalhar em conjunto na documentação fotográfica das estruturas industriais, na região de Rühr. As

referências existentes na fotografia sobre este tema resumiam-se aos postais comemorativos das próprias empresas, alguns registos do fotógrafo amador Peter Weller (1868-1940) e ainda uma parte da obra de Albert Renger-Patzsch. A propósito da falta de uma base no projecto iniciado com Bernd, Hilla Becher refere: *Todo o projecto ainda carecia de uma forma, mesmo parecendo ter alguma. Eu era um pouco influenciada por Albert Renger-Patzsch. Havia pouca matéria para me servir de modelo.*<sup>36</sup> As referências que existiam, embora não se adequando às suas intenções fotográficas, tornam-se os únicos modelos a seguir, neste caso a obra de Renger-Patzsch.

Na verdade, Renger-Patzsch acabou por ter grande influência na obra dos Becher, embora não através das suas obras com imenso dramatismo que documentavam a região. O seu maior contributo passou pelo estudo que fez sobre a natureza dos objectos a fotografar e pela precisão com que os captava. Tanto na fotografia de edifícios industriais e das suas maquinarias, como também na representação de animais e paisagens, Renger-Patzsch procura compreender o que há de mais característico em cada um desses motivos e a forma de o captar. A procura pela essência do objecto acaba por lhe dar as indicações sobre a melhor maneira de o fotografar. Pegando num exemplo concreto, na fotografia *Glasses* (pag.23) presente na sua obra *O mundo é belo*<sup>37</sup>, de 1928, podemos tentar compreender melhor esta ideia. Este livro, que é publicado com intenção de expor várias obras do autor, é dividido por vários temas, como animais, plantas, objectos e instalações industriais. *Glasses* resume uma parte do trabalho realizado sob encomenda da *Gena Glass Works*. O que podemos observar na fotografia é que há uma procura pela natureza do material fotografado, neste caso o vidro. Este não sendo tão perfeito como o cristal, contém uma textura própria



*Glasses - Albert Renger-Patzsch,*

que pode ser sentida ao toque, mas que é transparente à vista. Para representar não só as formas dos objectos em vidro, mas também as suas texturas, Patzsch captou as suas sombras projectadas no plano da base. Estas sombras constituem a materialização visual do que são as texturas destes vidros.

Foram estas respostas, dadas pelo próprio objecto quando estudado intensivamente, que os Becher procuraram nas estruturas industriais. Um conjunto de factores, baseados na natureza do material, forma e técnica construtiva que determinaram a regra para fotografar cada tipo de escultura anónima. Tal como as próprias construções, que resultaram da conjugação harmoniosa dos vários factores extrínsecos à vontade do autor, as fotografias dos Becher procuram ser o resultado da conjugação das características das estruturas industriais com as condições do terreno, excluindo também o papel do fotógrafo como autor. As fotografias tendem a representar o ponto de vista que melhor representa o objecto. O termo *Esculturas Anónimas (Anonyme Skulpturen)* surge a propósito da exposição individual na *Kunsthalle* de Düsseldorf em 1969, um extenso trabalho que reúne vários conjuntos fotográficos, representativos de sete tipologias de edifícios industriais. Estas construções, entre as quais os fornos de cal, torres de refrigeração, altos-fornos, torres de elevação, depósitos de água, gasómetros e silos, quando perderam a utilidade para que foram edificados, passaram a ser apenas enormes objectos estranhos, sem qualquer tipo de função produtiva, o que lhe poderá conferir uma ideia de escultura. Por outro lado, estas esculturas não foram desenhadas (ou esculpidas) com o objectivo estético, mas sim, partindo de um conjunto de cálculos, projectadas por engenheiros, apenas com objectivo de possibilitar a maior eficácia funcional possível. O título final *Esculturas Anónimas: Tipologia de*

*Edifícios Industriais* substitui o provisório *Fotografia Objectiva* em 1970, quando é editado o livro sobre a exposição.

O primeiro título, sob o qual a exposição tinha sido apresentada, remetia para uma antítese aos ideais do movimento *Fotografia Subjectiva*, promovido por Otto Steinert (1915-1978). Este movimento artístico, surge após o fim da segunda guerra mundial defendendo a fotografia como visão pessoal do mundo. A obra como o resultado da reflexão e do olhar individual do fotógrafo sobre determinado objecto. Por oposição, a exposição dos Becher exprime ideias defendidas pelo grupo da *Nova Objectividade*, de Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt, de uma ausência de intervenção por parte do fotógrafo, que documenta a realidade o mais objectivo e preciso possível. As fotografias dos Becher são criticadas por essa negação da subjectividade fotográfica e chegam a ser apontadas na época como *não-arte*. Bernd recorda a crítica da altura: (...) *não há interpretação da indústria*<sup>38</sup>. A crítica entendia que as fotografias não poderiam constituir arte pois não resultavam de uma interpretação pessoal e crítica do objecto fotografado.

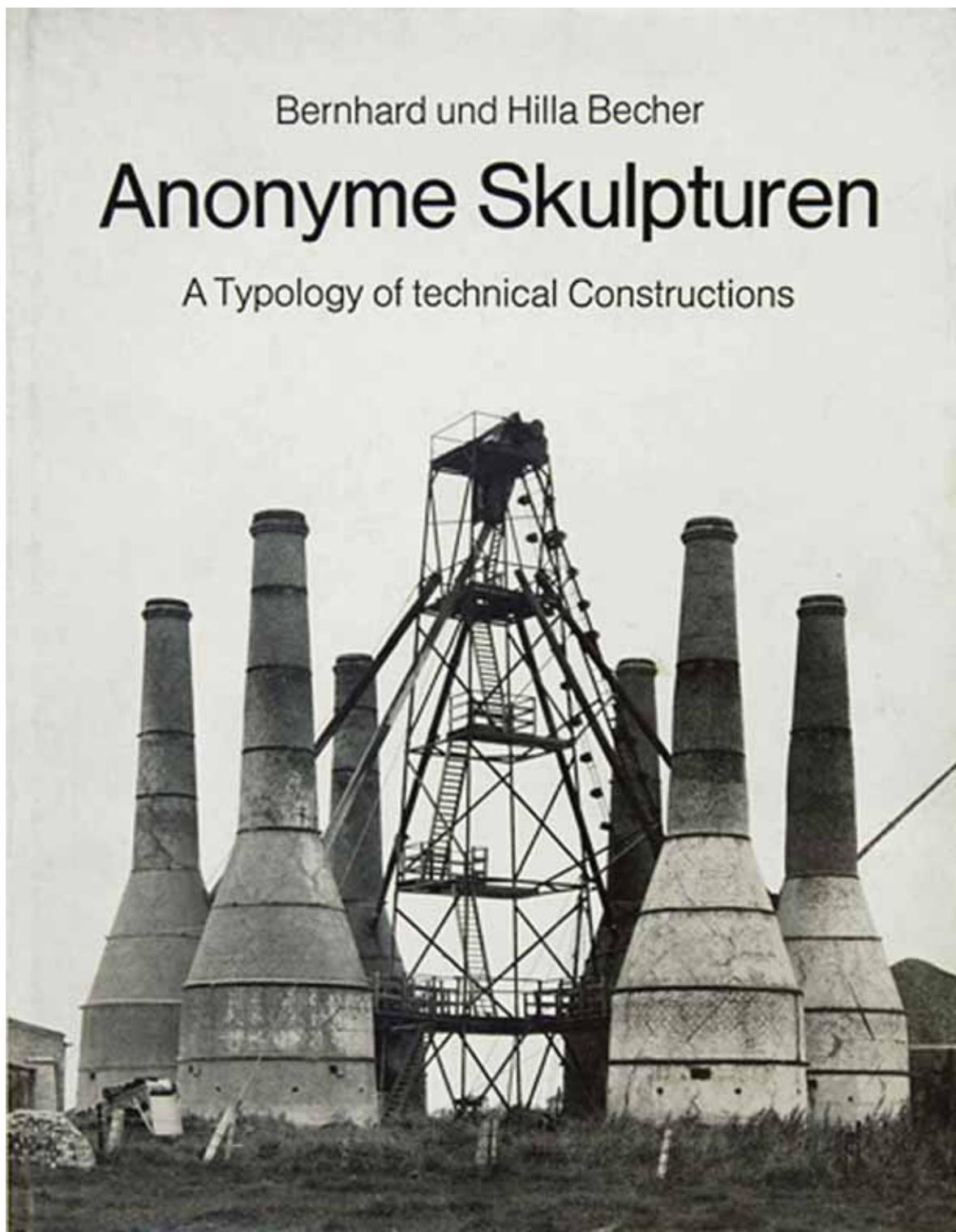
Passadas quatro décadas após a exposição, torna-se mais acessível a tentativa de compreensão destas séries fotográficas, não só presentes em *Esculturas Anónimas*, mas também em toda a obra dos Becher. No entanto, existem várias interpretações em torno destes conjuntos fotográficos que apontam para a ideia de uma *obra fotográfica-escultórica*, nomeadamente após o reconhecimento através do leão de ouro para escultura na Bienal de Veneza de 1990. Procuraremos neste estudo expor duas abordagens sobre a ideia *escultórica* na obra dos Becher.

A primeira, partindo da ideia de uma evocação das *esculturas industriais anónimas* através dos conjuntos fotográficos, procurar demonstrar como esta representação pode

Bernhard und Hilla Becher

# Anonyme Skulpturen

A Typology of technical Constructions



*Anonyme Skulpturen*, capa do livro - Bernd e Hilla Becher, 1970

reconstruir a realidade fotografada. Segundo esta abordagem, as fotografias pertencentes aos conjuntos tipológicos da obra dos Becher não poderão ser vistas individualmente, pois não são obras por si só mas sim uma parte integrante de uma obra. Uma obra que estabelece comparações entre cada objecto fotograficamente representado. Isto torna-se explícito na exposição em 1971 com o título *Comparação entre construções técnicas*, na qual as estruturas representadas se organizavam por materiais e métodos construtivos.

Em algumas séries fotográficas, os objectos estão representados a partir de várias fotografias, captadas de diferentes vistas. O observador, ao conjugar as diferentes vistas, consegue ter uma percepção mais completa da morfologia escultórica dos objectos fotografados. Como as comparações entre os edifícios industriais são feitas partindo de vistas semelhantes, o observador vê-se perante a possibilidade de comparação destes, quase como se estivesse a olhar directamente para eles. Bernd Becher refere a sua intenção neste tipo de representação como uma pretensão de criar *substitutos visuais dos objectos*<sup>39</sup>. Como as construções originais nunca poderiam ser conservadas como nas suas representações, muito menos serem levadas para uma galeria, portanto os Becher estudam a forma de conservar visualmente as suas formas e volumetrias para estudos e comparações posteriores.

É certo que a grande maioria das construções fotografadas já estão extintas, e mesmo que assim não fosse, nunca as poderíamos observar todas lado a lado. Contudo, os Becher tornam isso possível, transpondo as formas dos edifícios industriais em conjuntos fotográficos organizados tipologicamente. A representação é feita de forma sistematizada, retirando-as da envolvente e de todo o contexto onde se inserem e colocando-as em conjunto na

parede de uma galeria. De uma forma abstracta, as construções industriais tornam-se de novo reais na galeria. Flusser explica: *As situações tornar-se-ão reais quando aparecem na fotografia. Antes não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vector da significação: não é o significado, mas o significante que é a realidade. A fotografia é a realidade; não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho.*<sup>40</sup> Se tivermos em conta a citação de Flusser, podemos supor que os Becher criam as *Esculturas Anónimas* quando as materializam através das fotografias que fazem. Como foi explicado anteriormente, o observador de uma fotografia julga que o que vê nela é um espelho da realidade. Mesmo que tenha-mos em conta o desaparecimento das construções representadas, para o observador estas são tão reais como qualquer outro objecto. Neste caso, e na visão do observador, o significante, ou seja, as estruturas industriais, porque não são vistas pelo observador tornam-se um conceito abstracto, e o significado, ou as fotografias que as representam, passam a ser a realidade concreta. Desta maneira, podemos supor que os Becher trouxeram para a realidade aquelas esculturas. Por outro lado, não tentam alterar ou distorcer a forma ou aparência destas, o que não os tornam autores das mesmas. A segunda abordagem sobre ideia escultórica na obra dos Becher remete para o facto da própria apresentação dos trabalhos fotográficos, principalmente sob a forma de exposição, conter uma dimensão escultórica que transpõe os limites representativos da fotografia. Esta dimensão é estudada tendo em conta o tamanho das fotografias, dos grupos compostos e da forma de visualização destas por parte do observador, que se desloca em torno das peças tentando explorá-las ao máximo.

Tendencialmente, numa exposição de fotografia colocam-se



*The Mill* (fotografia n°22) -Matthias Schaller, 2001/02

as obras fotográficas ao longo das paredes, podendo a sucessão destas, combinada com o tempo, criar uma observação sequencial. Aqui o observador percorre a galeria por um percurso único calculado pelo artista ou galerista. Deste modo, com esta observação apenas é possível uma comparação parcial, visto que será impossível juntar a primeira e a última fotografia da série no mesmo ângulo de visão.

No entanto, no caso da exibição das séries fotográficas dos Becher, a disposição das fotografias não segue a formatação comum de uma exposição do género. A organização das fotografias por grupos tipológicos faz com que as dimensões da obra fotográfica deixem de ser as habituais de uma fotografia e passem a ser as do conjunto. Não apenas a dimensão, bem como a quantidade de informação contida em cada conjunto, leva a que o observador tenha que se deslocar em torno da obra, de modo a ter a percepção total desta. Ao contrário de uma exposição de fotografias isoladas, em que o observador se posiciona à distância mais confortável para a visualização de cada obra, existe não só um ponto de observação mas todo um espaço diante da fotografia. Este espaço, num plano perpendicular ao do conjunto fotográfico, possibilita a observação a três escalas distintas, que correspondem também a três distâncias do observador à obra.

A primeira escala de observação será a visão do conjunto na sua totalidade, em que a repetição das formas básicas dos objectos sobressaem, tendo-se uma ideia da tipologia e o que há de comum a todas as fotografias. A uma média distância, é possível a observação de várias fotografias, embora a menos que na distância anterior. O observador, a partir da comparação, começa a identificar as semelhanças e diferenças entre os objectos. Compreende a singularidade de

cada um e o que faz com que seja parte do conjunto. Por fim, num plano mais próximo ainda, pode-se observar uma fotografia isolada. A proximidade possibilita a identificação de vários detalhes que a outra distância seriam impossíveis de decifrar.

As séries fotográficas dos Becher, ao conterem o plano do solo necessário à sua observação, ganham a terceira dimensão. Para além da largura e altura das peças, quando expostas, estas conquistam a profundidade da observação. Esta particularidade é comum à exposição de escultura, onde o observador necessita caminhar em torno da obra para que a consiga ler em toda a sua dimensão. Neste ponto de vista, os conjuntos fotográficos de Bernd e Hilla Becher podem ser entendidos como uma obra escultórica.

Sendo a dimensão escultórica característica da obra do casal alemão, acaba por também se revelar na dos seus alunos, que procuram na dimensão da obra fotográfica uma forma de melhor exprimir o seu conteúdo. Faremos um pequeno paralelo com a obra de dois dos antigos alunos de Bernd na Academia de Dusseldorf: Candida Höfer (1944-) e Andreas Gursky (1955-). Em primeiro lugar, Höfer fotografa sobretudo espaços interiores, como bibliotecas, palácios e auditórios. A sua intenção passa pela procura da representação da *Arquitectura da ausência*, ou seja, de espaços destinados ao público mas numa completa ausência de pessoas. José Saramago (1922-) tenta interpretar a forma como a dimensão da fotografia, no caso de Höfer, é fundamental para que a comunicação desta seja eficaz: *Queria, sim, capturar o vazio, imobilizá-lo, torná-lo visível. Tarefa impossível numa fotografia de dimensões habituais, por assim dizer domésticas, em que somente seríamos capazes de perceber o que se encontrava no espaço fotografado, e nunca o ambicionado vazio. Como fazê-lo então aparecer? Só haveria uma maneira, e Candida*



*Typology* (exposição no MoMA-NY) - Ian Crowther, 2009

*Höfer descobriu-a ampliando a imagem, provavelmente por meio de ensaios sucessivos, mais, mais, mais, até encontrar o que procurava. E, de repente, aí estava ele, o vazio.*<sup>41</sup> Saramago prossegue, demonstrando que o espaço de onde o observador vê a fotografia influencia directamente na percepção desta: *Um vazio de que o observador terá o cuidado de não se aproximar demasiado, sob pena de fazê-lo desaparecer (já sabemos que vazio e presença humana são inconciliáveis...)*<sup>42</sup> Pode entender-se que este espaço de observação também faz parte da obra fotográfica. Tal como na obra dos Becher o plano bidimensional da fotografia deixa de ser a obra fotográfica e passa a ser apenas uma parte desta.

No caso da obra de Andreas Gursky, a dimensão da fotografia surge com a quantidade de informação que esta possui e com as diferentes percepções desta. Apesar dos temas fotografados por Gursky estarem longe dos representados pelos Becher, a sua forma de representação fotográfica comporta vários princípios comuns.

As semelhanças com o trabalho dos Becher tornam-se evidentes quando são apresentados sob a forma de exposição. As fotografias de enormes dimensões, por vezes superiores a quatro metros de largura, procuram explorar a capacidade de representação da fotografia. Estas obras comportam uma grande quantidade de informação visual, a qual só pode ser compreendida com a sua observação a várias distâncias. Tal como nos conjuntos dos Becher, as fotografias de Gursky exigem um espaço entre a fotografia e o observador, para que se possa ver o conjunto e uma aproximação para se observar cada detalhe que a constitui. Por outro lado, a própria informação contida pode-se entender como conjuntos de tipologias, se tomarmos em conta as naturezas fotografadas. Por exemplo, tanto numa fotografia

da *bolsa de Chicago* ou na fachada de *Montparnasse* existe uma tipologia de correctores da bolsa ou de apartamentos. No primeiro caso, se observarmos de perto notamos que cada corrector bolsista, apesar de pertencer a este grupo de trabalho, é uma pessoa singular com expressão muito própria. No segundo, se nos aproximarmos do mosaico de cores que constituem a fachada do edifício habitacional, vamos perceber não só o que cada uma das varandas tem em comum com as outras, como também o que faz dela uma varanda singular, neste caso pelos vestígios da ocupação de cada família.

Embora os temas sejam distintos, tanto Höfer como Gursky herdaram dos Becher a ideia do estudo da dimensão da fotografia como uma mais valia para a comunicação desta. Nos três exemplos, o observador procura diante da obra as várias experiências visuais, que se revelam com a aproximação e o distanciamento à peça fotográfica. A fotografia, ou o conjunto fotográfico, deixam de ter um tamanho *doméstico* e ganham a dimensão exacta para cada peça. O estudo desta passa a fazer parte do trabalho de concepção do fotógrafo, desde o disparo da fotografia à exposição.

A dimensão da fotografia, ou do conjunto fotográfico, é algo que pode determinar a eficácia da comunicação da obra, e por consequência o próprio valor desta. No entanto, a necessidade de consulta de uma obra fotográfica, leva a que sejam feitas várias cópias reduzidas numa compilação em pequeno formato, num catálogo. O catálogo proporciona uma maior acessibilidade à obra, nunca dependendo dos períodos da exposição, podendo fazer parte da biblioteca pessoal. Bernd explica as vantagens da exibição das fotografias num livro e numa exposição: *Um livro está sempre lá, podes pegar nele sempre que quiseres. Num livro o aspecto narrativo das imagens é mais forte do que numa exposição em que elas*



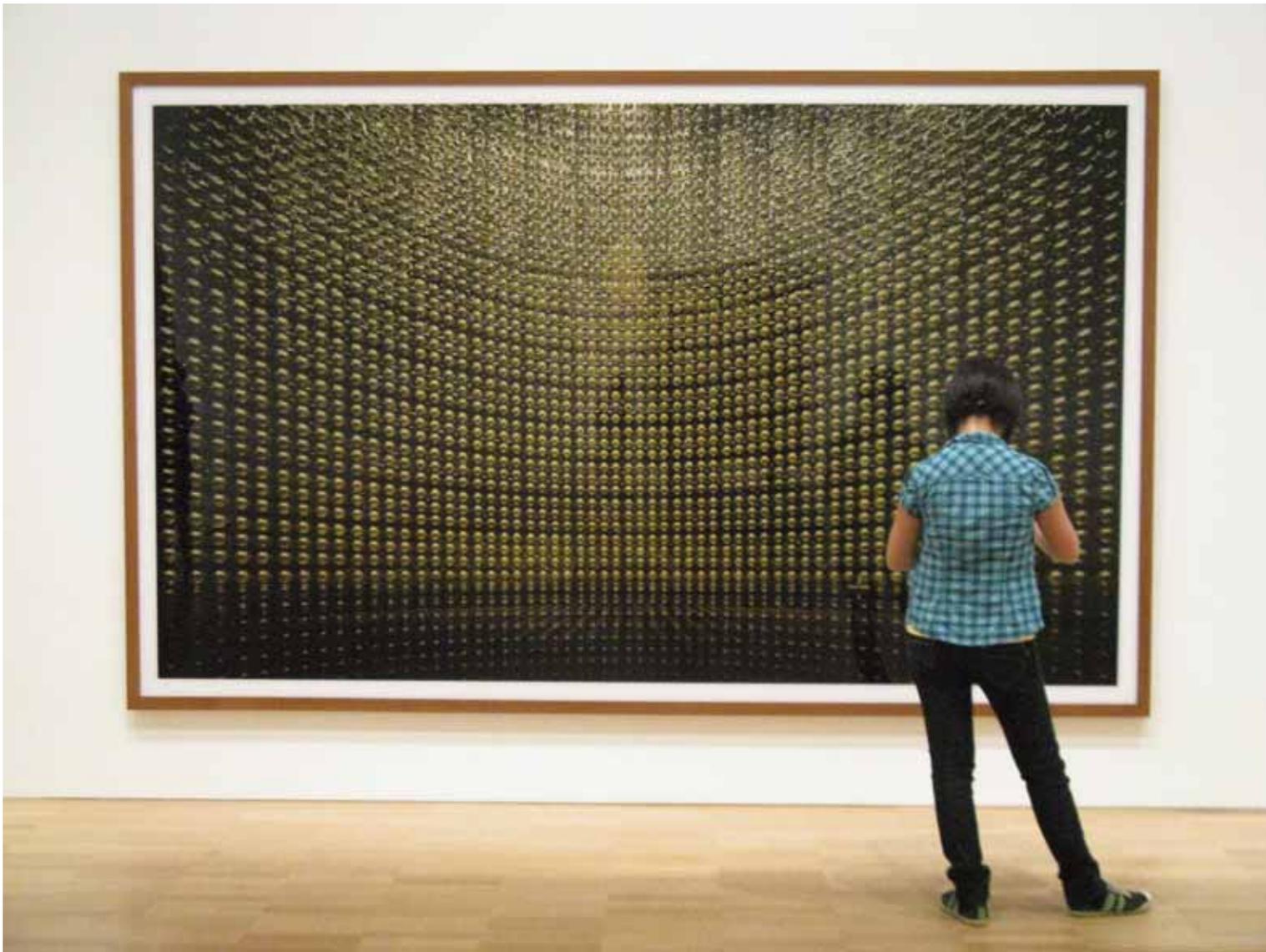
*Palácio Nacional de Queluz II - Candida Höfer, 2006*

*aparecem uma após a outra. Na exposição o aspecto sistemático predomina. Podes dar um passo atrás e ver o conjunto de fotografias completo. Isto oferece uma visão global que no livro só é indirectamente possível. Além disso, os detalhes de uma impressão fotográfica são naturalmente bem mais definidos do que numa reprodução impressa. As duas formas de representação têm as suas vantagens particulares.*<sup>43</sup> Ao referir-se à publicação com as fotografias em formato reduzido, Bernd aplica a palavra *livro*, em vez de *catálogo de exposição*, pois para os Becher este não se trata de uma mera redução à escala doméstica dos trabalhos fotográficos, mas sim de uma peça que funciona por si só, e não estando dependente da exposição.

O livro, no caso dos Becher e da Academia de Düsseldorf, surge como uma peça que procura expressar, dentro dos seus limites, a mesma ideia do conjunto fotográfico exposto à escala real. Não se trata apenas de uma redução da obra mas sim, uma adaptação à natureza deste tipo de publicação. A ideia das aproximações às fotografias na exposição e livro, embora sendo feitas de formas diferentes, proporcionam ao observador o mesmo tipo de experiência. Se no caso da exposição o observador caminha sobre o plano horizontal diante da obra, aproximando-se desde a visão geral da tipologia, passando pela comparação, até chegar ao objecto individual, no livro passa-se relativamente o mesmo. As primeiras páginas do livro são completas com os vários conjuntos tipológicos, sendo muito reduzidas as reproduções de cada fotografia, onde o observador tem a noção do conjunto. Nas páginas seguintes surgem as fotografias isoladas em cada página, a uma dimensão razoável que exprime já bastante detalhe, no entanto continua a haver uma comparação este o objecto da pagina esquerda com o da direita. Por vezes encontram-se objectos isolados, sem

impressões no verso da folha, o que permite observar isoladamente cada fotografia. Esta reunião de experiências visuais torna-se paralela às vividas na exposição, ao contrário de um catálogo de exposição, que apenas reproduz de forma sequencial as fotografias expostas, num formato mais reduzido e portátil.

Para o observador da obra dos Becher, nomeadamente as Esculturas Anónimas, apenas o resultado final é tido em conta, pois só este chega até ele. Contudo, todo o processo de concepção da fotografia, apesar de parecer quase invisível nas séries fotográficas, tem uma importância crucial para a execução destas. A técnica, equipamento e tipos de luz utilizados influenciam directamente o resultado e a própria coerência do trabalho. A compreensão da técnica fotográfica e dos factores que lhes estão intrínsecos, poderá tornar mais explícitas as intenções dos autores. Com a própria experimentação da metodologia por eles utilizada tornar-se-á mais completa e esclarecedora a ideia que temos desta obra fotográfica.



*Exposition de photos d'Andreas Gursky: cette photo est très mystérieuse - Genève, 2009*

*Tivemos que fazer um certo esforço no que diz respeito ao equipamento. Por assim dizer, dissemos a nós próprios que queríamos levar esses objectos connosco. Reduzi-los fotograficamente...*<sup>44</sup>

A busca por uma representação fotográfica com enorme detalhe e informação levam os Becher a investigar o processo fotográfico mais adequado para tal, o qual passa não só pela escolha dos equipamentos fotográficos, mas também por um conjunto de outros factores, tais como a perspectiva tomada, o tipo de meteorologia (o tipo de luz, hora do dia, época do ano) e técnica (exposição, profundidade de campo, focagem e tipo de película utilizada).

Partindo do princípio que o tipo de equipamento fotográfico está intrinsecamente ligado ao tipo de fotografia pretendido, deve-se antes de mais, tentar compreender as principais diferenças entre a câmara de grande formato e a de 35mm. Quando estas diferenças estiverem esclarecidas, a escolha do tipo de câmara será óbvia.

Ansel Adams (1902-1984), num dos seus livros técnicos *The camera* (1951), descreve a câmara de 35mm como um prolongamento do olho humano, em que as decisões são rápidas e os momentos fugazes são congelados num registo fotográfico: *A câmara de pequeno formato moderna funciona como uma extensão do olho humano. O fluxo da vida e as relações entre objecto e realidade, em constante mutação, parecem vir ao encontro do olho e da imaginação do fotógrafo. Essa percepção do mundo é muito mais fluida do que aquela possibilitada por uma câmara de grande formato. Todavia, é exactamente essa fluidez que constitui o maior desafio para a fotografia em pequeno formato, porque o fotógrafo tem que avaliar todos os elementos dinâmicos da*

*cena e integrá-los numa fotografia estática convincente em fracções de segundo.*<sup>45</sup> Este tipo de câmara surgiu com a evolução da câmara de grande formato e fez com que o instrumento fotográfico se tornasse bastante portátil e fácil de manusear. Esta portabilidade e rapidez fazem com que se torne quase como um prolongamento do olho humano, em que as decisões e reacções são praticamente instantâneas. Por esta razão é normalmente utilizada na fotografia de reportagem, em que uma diferença de um segundo pode ditar o registo de um acontecimento ou não.

Ao contrário dos 35mm, a câmara de grande formato requer uma estabilidade dos elementos a fotografar e conseguindo captá-los com enorme definição. As correcções ópticas, focagem e composição dos elementos no plano da fotografia passam a ser algo mais estudado e demorado. Adams expõe as vantagens e desvantagens: *As câmaras de grande formato são mais pesadas e desajeitadas do que as câmaras menores e quase sempre exigem o uso de um tripé. Em contrapartida, oferecem uma série de vantagens, tais como negativo maior, controle total da posição dos planos da objectiva e do filme, bem como a possibilidade de revelar cada negativo individualmente.*<sup>46</sup> Acentua o facto da difícil mobilidade da câmara: *Não há dúvida de que tal tipo de câmara requer certa resistência física*<sup>47</sup>. Este tipo de câmara é utilizado quando se necessita captar com uma fotografia um objecto estático, como a arquitectura, com uma grande definição e controlo da imagem. Os movimentos criados entre os planos da objectiva e o do negativo, possibilitam a correcção das distorções de perspectiva, nomeadamente nos edifícios mais altos. O tamanho da película, geralmente até 8x10 polegadas, criam uma imagem com um grande nível de detalhe, o que faz com que se possam gerar fotografias de grandes dimensões a partir destas, sem perder qualquer tipo de definição. A escolha

## SUPER TECHNIKA IV 4x5 in. (9x12 cm)



- |  |   |  |  |
|--|---|--|--|
| 1 Eye piece of Multifocus Viewfinder.  | 11 Gearset rising from adjustment.  | 20 Release for full extension and retraction of upper mask.  | 22 Tilting frame with lens mounted on lens board with labyrinth light trap.                  |
| 2 Telescoping viewfinder housing.  | 12 Three-position bed strut for normal, or 15° and 30° drop.                                | 21 Middle track with focusing rack.  | 23 Lens board retaining brackets.  |
| 3 Locking button for nine different focal lengths.   | 13 Interchangeable cone for rangefinder coupling.   | 22 4 x 5" area with outline of 2" x 3" area when using Reflex 120 roll film adapter.                                     | 24 Grooved shoe for rangefinder-coupling cone.   |
| 4 Ground glass frame of universal camera back.   | 14 Release for upper track -- used with wide-angle lenses, or for high extension of track.  | 23 Revolving lens mount for vertical or horizontal adjustment of Multifocus viewfinder.                                  | 25 Release lever for front swings through the vertical axis of the lens (15° right or left). |
| 5 Captive locking knobs (on four corners) for swing back.  | 15 Locking lever for lateral shift of lens standard, with zero click stop.                  | 24 Eyellets (right and left) for neck strap.   | 26 Adjustable flip-up infinity stops (right and left) for all focal lengths supplied.        |
| 6 *) Mount for Facuport attachment, with milled screw cover.   | 16 Cable release with two-pin socket for attachment to release shoes on bed or camera body. | 25 Socket (right and left) for mounting frame finder.  | 27 Upper mask.   |
| 7 *) Rangefinder window (90 mm base).  | 17 Spring-tensioned pull-out grip for lens standard.  | 26 Knob to release lens board frame for forward or backward tilt through horizontal axis of lens (15° maximum each way). | 28 Finger grip for pulling out upper mask.   |
| 8 Flash gun bracket.   | 18 Spring-tensioned pull-out grip for lens standard.  | 27 Quick change lens board locking bar.  |  |
| 9 *) Housing of Multifocus Rangefinder.  | 19 Rack and pinion focusing knobs (right and left).   | 28 Locking knob for tilt.  |  |
| 10 Extra wide and sturdy U-shaped lens standard designed for large long focus and high speed lenses. | 20 Track locking lever.   |  |  |

\*) Features not supplied with TECHNICA IV (without rangefinder). Specifications subject to change without notice.

por este tipo de câmaras por parte dos Becher surge como a única alternativa possível para a captura de imagens de grande qualidade e rigor.

Embora os Becher recorram por vezes às câmaras de pequeno e médio formato para registar apontamentos, o seu trabalho final é todo ele captado por câmara de grande formato. O seu *equipamento consiste nos seguintes itens: uma câmara Plaubel «Peco» 13x18 com sete objectivas (...) uma câmara Linhof 6x9 (...) para tirar fotografias de posições complicadas, como árvores, telhados e andaimes. Uma Rolleiflex 6x6 (...) para fazer fotografias instantâneas que servem como notas*<sup>48</sup>

A película usada pelo casal alemão, geralmente de ISO 12 e 25, possui um grão muito fino e de uma sensibilidade baixa. Isto permite uma grande definição de imagem e a ausência de qualquer tipo de textura fotográfica. Susanne Lange explica: *As chapas têm um grão muito fino, o que significa que a estrutura de grãos do negativo não é sobreposta à estrutura da superfície do objecto. Além disso, a alta resolução da película garante a exactidão dos detalhes que os Becher exigem.*<sup>49</sup>

As exposições feitas com películas pouco sensíveis e com uma pequena abertura de diafragma<sup>50</sup> proporcionam imagens bastante nítidas não só no centro, mas também nos limites de projecção da objectiva<sup>51</sup>. No entanto, a combinação deste tipo de película com o diafragma fechado ao máximo, faz com que a luz que é necessária à correcta exposição tenha de ser elevada, com durações muitas vezes superiores a dez segundos. Com exposições lentas, os elementos em movimento, nomeadamente humanos, tornam-se *fantasmas*<sup>52</sup> ou desaparecem por completo.

Observe-se por instantes a obra documental de Eugene Atget, que regista sistematicamente a *velha Paris*<sup>53</sup> quase sempre

sem pessoas. Se tivermos em conta a tecnologia de registo fotográfico da época, podemos perceber que esta exclusão de elementos humanos é uma consequência das longas exposições e não de uma decisão intencional. Isso justificaria o facto de os únicos elementos humanos representados estarem em posições estáticas. Com o desenvolvimento tecnológico da fotografia, nomeadamente das chapas e películas, começaram a ser possíveis as exposições mais rápidas, capazes de *congelar* momentos de acção. Este desenvolvimento da fotografia está intrinsecamente ligado ao tipo de imagens produzidas, tendo condicionado as alternativas dos fotógrafos na hora de as captar.

No entanto, já na segunda metade do séc. XX, ainda que não pela mesma razão de Atget, os Becher fazem desaparecer as pessoas das suas composições. As suas intenções passam pela representação de um objecto com a maior nitidez e definição possível, independentemente do momento exacto em que é captado. Isto é, embora seja possível retratar um determinado momento efémero com a tecnologia da época, os Becher pretendem abstrair-se desse facto e captar o objecto como ele é, independentemente do que esteja a acontecer nesse preciso momento. Com as técnicas das demoradas exposições, não só se ganha maior contraste de imagem, como também os elementos móveis, tais como as pessoas, desaparecem na imagem.

A exclusão do elemento humano da composição é necessário, devido à sua inevitável importância na mesma. A propósito do protagonismo da figura humana na composição, Pedro Bandeira cita Paulo Catrica: *as pessoas são muito demasiado importantes, colocam-se sempre entre o assunto daquilo que queres ver e aquilo que vês. É a história do espelho, cada vez que olhas para uma fotografia que tem uma figura humana olhas imediatamente para a figura, tudo o que está à volta*



*Rue de St. Rustique - Eugène Atget, 1922*

*torna-se necessariamente secundário. Isto tenta ser um exercício muito apurado e as pessoas podem deturpar aquilo que queres mostrar*<sup>54</sup>. No caso dos Becher, a ausência da figura humana não só procura excluir o seu inevitável protagonismo, como também o dramatismo que lhe está associado, nomeadamente como nas fotografias de Renger-Patzsch, que por vezes enfatizam o contraste entre a imagem industrial e a expressão humana. A atenção do observador dirige-se assim para o objecto fotografado, sem qualquer ambiguidade quanto ao seu protagonismo na imagem.

Não é só a presença da figura humana na composição fotográfica que lhe pode introduzir uma carga dramática excessiva. Também a própria luz com que se capta a fotografia pode, ou não, conferir um sentido mais poético. O excesso de contraste, criado pela luz muito forte e suas sombras, geram fotografias muito vincadas entre o branco e o preto, com poucas tonalidades de cinzentos intermédios. Já com uma luz difusa, ausente de sombras definidas, pode-se captar um tipo de imagem com uma maior escala de cinzas e por sua vez um equilíbrio cromático em toda a imagem.

*Tradicionalmente, no sentido pictórico, as pessoas pensam sempre «um dia com sol é um óptimo dia, vamos tirar fotografias». Na verdade, consegue-se observar com maior nitidez sem o dramatismo das sombras e da luz solar directa*<sup>55</sup>É certo que, se a intenção primordial é a representação fotográfica com o maior nível de detalhe e nitidez das formas escultóricas deve-se utilizar um tipo de luz difusa. Esta, normalmente utilizada em estúdio na fotografia comercial de retratos e objectos, revela a aparência total do objecto sem qualquer tipo de sombras ou zonas escuras.

A solução encontrada pelos Becher para a obtenção do mesmo tipo de luz difusa nas estruturas de grande escala foi o céu nublado. Este clima é bastante comum nos países da

Europa central e proporciona uma luz constante durante a maior parte do dia. Os raios de luz paralelos ao atravessar uma atmosfera nublada, subdividem-se em raios luminosos de intensidade inferior e com várias direcções. O resultado acaba por ser uma luz bastante difusa em todas as faces do objecto, nunca criando uma sombra muito definida. Quase como se estivéssemos a iluminar o objecto, neste caso os edifícios industriais, de todos os lados, com diferentes focos de luz. Esta luz apenas tem uma presença direccional mais forte no início e fim do dia.

Deste modo, durante a Primavera e Outono estão reunidas as condições ideais para os registos fotográficos. Lange refere que também nestas estações as árvores constituem um menor ruído visual: *Os meses mais intensos para os seus trabalhos foram no Outono e Primavera, quando as condições naturais eram as melhores para uma iluminação adequada e as árvores ou arbustos tinham poucas folhas, revelando o que estava a trás delas*.<sup>56</sup> Se as condições meteorológicas não proporcionassem uma iluminação satisfatória, esperavam até que surgisse um dia ideal. Em entrevista, Bernd refere: *Se tudo fosse reduzido a apenas tirar fotos, seria muito chato para nós. Basta pensar em toda a espera de catorze dias pela luz perfeita. Quando o sol está muito forte não podes fazer quase nada, vais até à instalação industrial, vais conhecendo as pessoas, as condições e as situações adversas com que te confrontas*.<sup>57</sup> A espera pela luz difusa, criada por um céu nublado, por vezes é demorada. Ao fotografar num dia de luz intensa, pelo excessivo contraste, as sombras se transformariam-se-iam em negro absoluto e as superfícies claras em branco, sendo que as texturas e detalhes não seriam representados.

A envolvente e o tipo de objectos são estudados para se encontrar a correcta localização da câmara e,



*Bernd Becher photographing in a mining town in Northern England - Hilla Becher, 1968*

consequentemente, a objectiva a usar. Em conversa com Wulf Herzogenrath (1944-), os Becher explicam: *Pesquisa do objecto; composição a favor do objecto; luz a favor do objecto. A selecção é subjectiva, o objecto tem que se dar a conhecer, tem de ser fotografável, o resto não pode ser descrito por palavras*<sup>58</sup> Normalmente o objecto era fotografado a partir de uma vista frontal e preferencialmente a meia altura do objecto. Bernd explica a razão para tal: *Finalmente a perspectiva é conseguida a uma altura a meio do objecto para que o possas ver à tua frente, sem distorções e na sua verdadeira grandeza – Desde a minha infância que sabia que era a vista mais impressionante.*<sup>59</sup> O ponto de vista referido por Bernd situa-se numa linha horizontal invisível, perpendicular ao objecto, que o intercepta exactamente no centro. Deverá estar portanto de frente para o centro do edifício, tanto horizontal, como verticalmente. Esta vista torna-se a menos distorcida pela perspectiva e que representa o objecto exactamente de frente, tal como um desenho rigorosa da mesma fachada. Quando se dão por terminados os registos fotográficos, estes são processados, revelados e ampliados pelo próprio casal. Durante estes processos são corrigidas as exposições por excesso e defeito. Ou seja, se o negativo foi demasiado exposto quando disparada a fotografia, durante a revelação dar-se-á menos tempo a fim de compensar a luz inicial. As chapas são ampliadas normalmente para um formato proporcional ao do negativo original: *Idealmente, o formato do negativo corresponde à secção recortada posteriormente*<sup>60</sup>. A área da fotografia é delimitada por um cinzento claro, criado a partir de uma pré-exposição do papel onde se ampliará a fotografia. Os formatos das cópias serão decididos tendo em conta os conjuntos onde estão inseridos esses objectos. Com a aproximação à técnica fotográfica, alguns dos aspectos teóricos da obra dos Becher tornam-se mais

esclarecidos. Demonstra-se ser evidente como a correcta ligação entre a conceptualização e a concepção de um projecto fotográfico só é possível graças a um domínio da técnica.



*The Mill* (fotografia n°23) -Matthias Schaller, 2001/02

## PROJECTO FOTOGRÁFICO

O projecto apresentado no capítulo seguinte, constitui um estudo sobre a representação fotográfica de uma tipologia arquitectónica. A obra fotográfica de Bernd e Hilla Becher, estudada anteriormente neste trabalho, serve de base metodológica tanto para elaboração conceptual, como para a execução técnica. Os silos de cereais do Alentejo, um tipo de construções que reflectem na sua forma o seu carácter estritamente funcional, servem de modelo ao estudo. Embora a escolha deste modelo pudesse passar por uma outra tipologia arquitectónica, projectada sem qualquer tipo de intenção estética, esta resultou da constatação da sua importância para a região do Alentejo, não só funcional e produtiva, como também pelo seu carácter impositivo nesta paisagem.

Se viajarmos pelo Alentejo, tanto de carro como de comboio, observando descomprometidamente paisagem é por certo óbvia a componente plana que a constitui. A vista, ao chegar aos cumes das pequenas elevações, torna-se quase infinita sobre a enorme planície. Esta é ocupada, na sua maioria, com campos de cultivo de cereais e sistemas de montado. Uma paisagem construída essencialmente com o objectivo de produção agrícola.

O armazenamento dos cereais, tanto nas médias como nas grandes explorações, é feito imediatamente após a sua colheita. O baixo nível de humidade, quando são colhidos, faz com que não seja necessária a sua secagem por métodos artificiais. Nas pequenas propriedades os cereais são elevados manualmente através do transporte com sacas, por escadas verticais. A quantidade da colheita na temporada determinava a elevação a que são depositados. Já para as grandes explorações, estes são depositados em silos de maior dimensão, construídos em betão e a elevação é feita por meios mecânicos automáticos. De igual forma os silos de

metal, geralmente destinados a cereais, rações e sementes, contêm um sistema de elevação e selecção mecânica. Estes sistemas, nestes silos, são evidentes pois encontram-se no exterior do silo. A distribuição dos cereais em grande quantidade é feita por transporte ferroviário, razão que justifica a proximidade dos silos de betão da via-férrea. Já os silos de menores dimensões eram apenas acedidos pelo transporte viário.

Para este trabalho foi realizada uma pequena recolha de dados sobre os silos a fotografar. Inicialmente teve-se em conta registos do *Ministério da Agricultura*<sup>61</sup> e *IFAP*<sup>62</sup>, que indicam a localização aproximada dos silos de maior dimensão, em tempos geridos pela *EPAC*<sup>63</sup>. Estas localizações foram confirmadas com visitas aos locais, sendo que algumas delas não coincidem com os dados originais. Embora haja alguma informação indicando o local onde estão construídos os grandes silos de betão, para determinar o localização dos silos menores de metal e alvenaria, sobre os quais não foi encontrada qualquer indicação, teve de ser feita uma procura intensiva através de várias viagens de automóvel e conversas com populares.

Como foi referido anteriormente, no capítulo *Técnica Fotográfica*, a forma de conseguir um registo fotográfico com o máximo de informação possível é através de uma iluminação difusa. Esta, é alcançada através do céu nublado, comum nos países da Europa Central, mas menos usual no Alentejo. Em Setembro foram realizadas inúmeras experiências de registos com luz difusa, nomeadamente aproveitando os 45 minutos entre o pôr-do-sol e a escuridão do céu. O mesmo sucede-se com as fotografias ao amanhecer. Como o manuseamento da câmara de grande formato é demorado, torna-se difícil o registo de várias fotografias nesse curto espaço de tempo. Por outro lado,



38° 1'55.64"N 7°52'13.97"W - Pedro Verde, 2009

embora a luz seja difusa, ela é direccional, ou seja, tanto ao nascer como durante o pôr-do-sol, existe uma intensidade superior de luz do lado da origem luminosa, o que faz com que não haja uma homogeneidade na iluminação do silo. Durante os dias em que a meteorologia mostrou-se adversa à luminosidade pretendida, foram feitos registos com a câmara de grande formato, tendo em conta o estudo de perspectiva e enquadramento possíveis. As melhores fotografias foram feitas sob um céu nublado, por vezes com chuva. As longas exposições acabaram por fazer desaparecer as gotas de água que iam caindo, deixando nítido, apenas o objecto.

Para além da meteorologia, um dos aspectos fulcrais na recolha de imagens é a escolha da técnica e câmara fotográfica a usar. Neste estudo foi utilizada uma câmara de grande formato Sinar F1 (4x5), que proporciona uma grande definição de imagem e todo o tipo de correcções de perspectiva. Foi instalado um *back*<sup>64</sup> com formato regulado para 6x9cm, semelhante ao formato usado inicialmente pelos Becher, o que possibilitou o uso dos rolos 120<sup>65</sup>. Para a captura da profundidade e volumetria do objecto foi utilizada uma objectiva angular de 90mm. A utilização desta objectiva foi permanente, o que faz com que haja uma coerência de perspectiva e enquadramento ao longo da série fotográfica. A câmara está instalada num tripé e o peso total do conjunto ronda os 14 quilogramas. Embora o seu manuseamento não seja o mais fácil, este tipo de equipamento permite a recolha de imagens com uma grande precisão.

O tipo de registo fotográfico exige não só a precisão oferecida pela câmara mas também, o uso da película e abertura de diafragma a utilizar. Estes factores influenciam a focagem, nitidez e definição da fotografia final. Para o efeito foi utilizada uma película de baixa sensibilidade, a Pan-F da Ilford, de ISO

50<sup>66</sup> e uma abertura de f45<sup>67</sup>. O tempo de exposição com esta combinação, em dias nublados, oscila em torno de 1segundo. O valor da exposição foi obtido por medição com fotómetro, neste caso o que está incorporado nas câmara reflex digitais. A película depois de exposta, foi revelada num laboratório improvisado. Utilizou-se um tanque de revelação inox com capacidade para 400ml, um revelador *Ilfosol 3*, e um fixador *Rapid fixer*. Os tempos de revelação e fixação rondam os 4min 30segundos e os 5minutos, respectivamente. Entre estes dois processos químicos e o final da fixação foram feitos banhos de paragem, onde só foi utilizada água. No final a película foi posta a secar, apenas utilizando a ventilação natural.

Depois de pronta, a película foi digitalizada num scanner de negativos *Photo-Perfection*<sup>68</sup>. As imagens digitalizadas a uma densidade de 2400dp<sup>69</sup> ganham uma dimensão média de 9000 por 5500 pixéis<sup>70</sup>. Em formato digital, a imagem com proporção de 18 por 11 foi recortada no topo, de forma a alcançar a proporção 4 por 3, inicialmente prevista na execução da fotografia. Tal como na apresentação do trabalho dos Becher, os conjuntos fotográficos foram impressos para livro e exposição.

No livro, os silos são organizados em 6 conjuntos, ajustados às margens da página. De seguida são apresentadas individualmente, com a mesma ordem dos conjuntos, as fotografias de cada silo, com um tamanho de 20cm no lado maior. A qualidade da reprodução não é a melhor, pois o método utilizado é a impressão por jacto de tinta.

Já na exposição, a qualidade de impressão é bastante superior, visto que é utilizado o processo de revelação por *Digital C-Print*<sup>71</sup> em laboratório. Estas fotografias têm uma dimensão de 19x25 cm, e são apresentadas em conjuntos, no espaço a expor.



38° 1'57.22"N 7°52'17.00"W - Pedro Verde, 2009

A legendagem das fotografias surge como uma das principais diferenças e conclusões em relação à obra dos Becher. Ao contrário da indicação do ano e local onde as fotografias foram executadas, surge uma nova forma para as catalogarmos. A indicação da coordenada geográfica surge com a intenção de descontextualizar a envolvente do silo. Esta vontade manifesta-se em toda a obra dos Becher, ao tentar comparar as obras pela sua forma e não pelo contexto onde se inserem. Por outro lado, ainda que codificada à primeira vista, é dada a indicação exacta de onde se encontram estas *esculturas anónimas*. Qualquer observador ao inserir as coordenadas num dispositivo de *GPS* ou mesmo no software *Google Earth*<sup>72</sup> pode obter a localização exacta onde se encontra o silo, e como lá chegar. Ao contrário da referência habitual da cidade, que nunca indica precisamente onde os silos se situam, a indicação geográfica por meio de coordenadas trata-se de uma linguagem universal bastante precisa.

Por fim, a organização dos grupos de silos nos vários conjunto é apenas descrito na série fotográfica em si, não sendo feito qualquer tipo de comentário ou explicação em torno da sua organização. Depreende-se que observador compreenderá todo o seu significado, partindo apenas da leitura visual da série de fotografias.

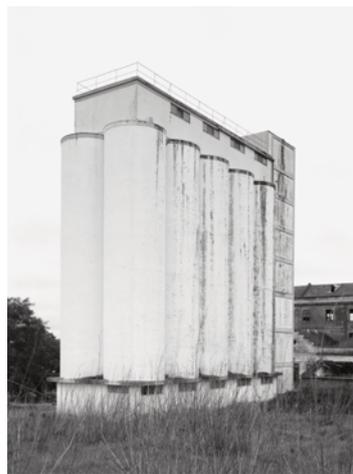
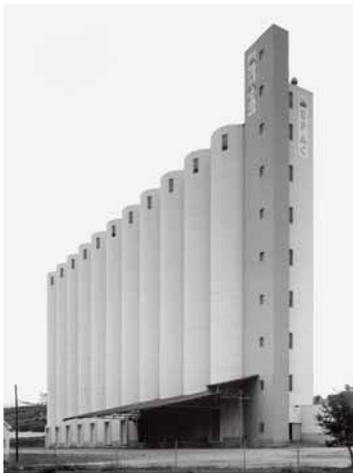
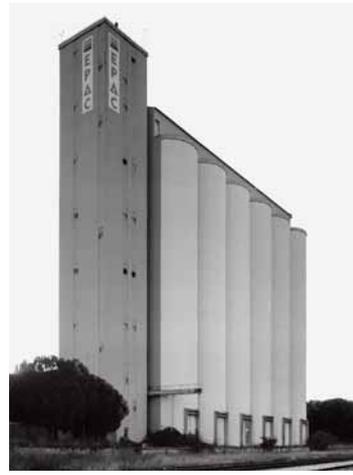


38° 8'11.52"N 7°26'46.93"W - Pedro Verde, 2009





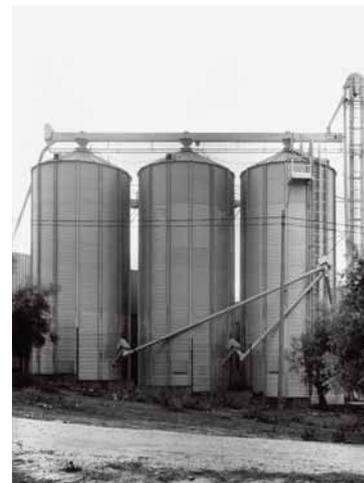












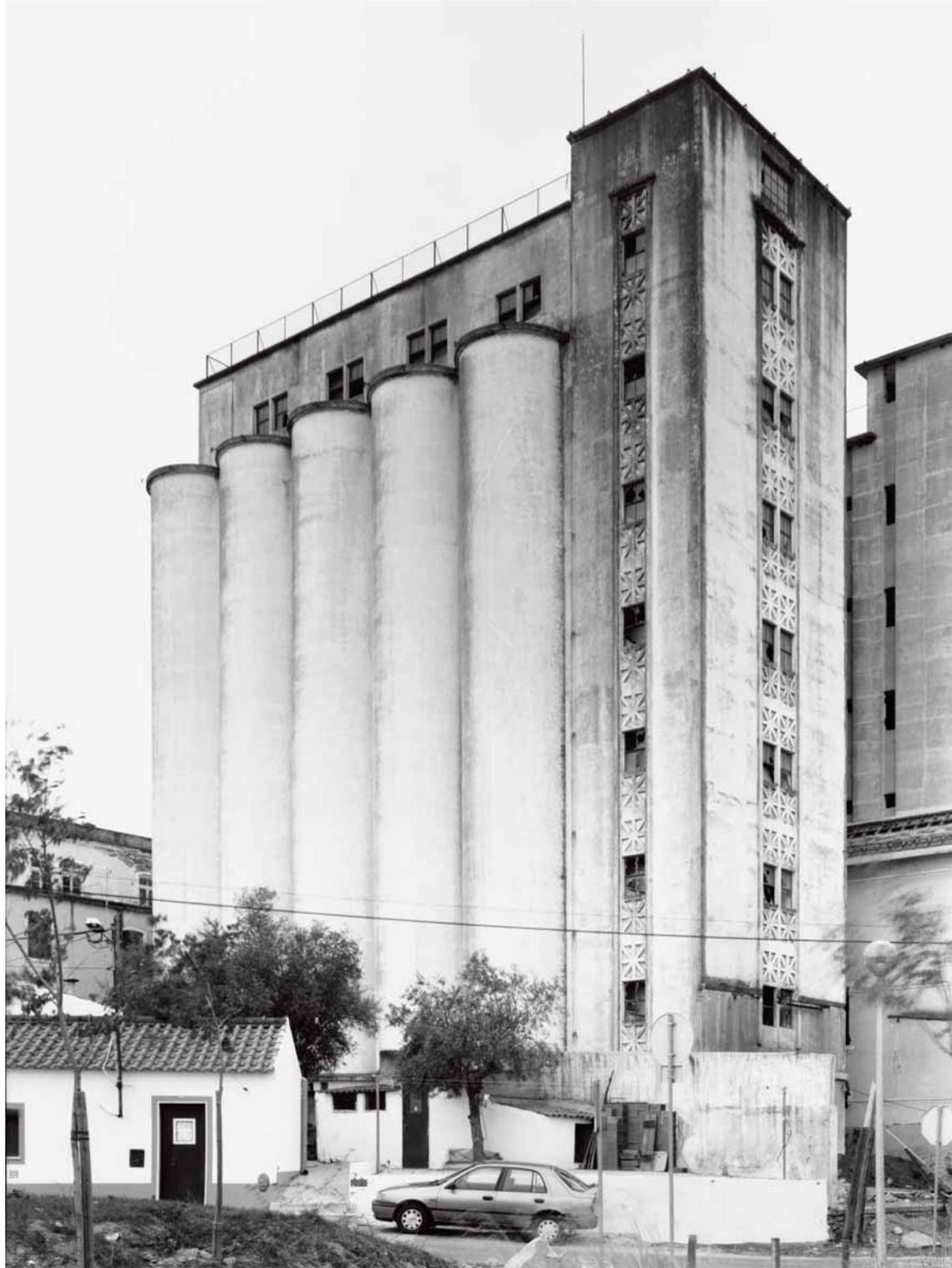






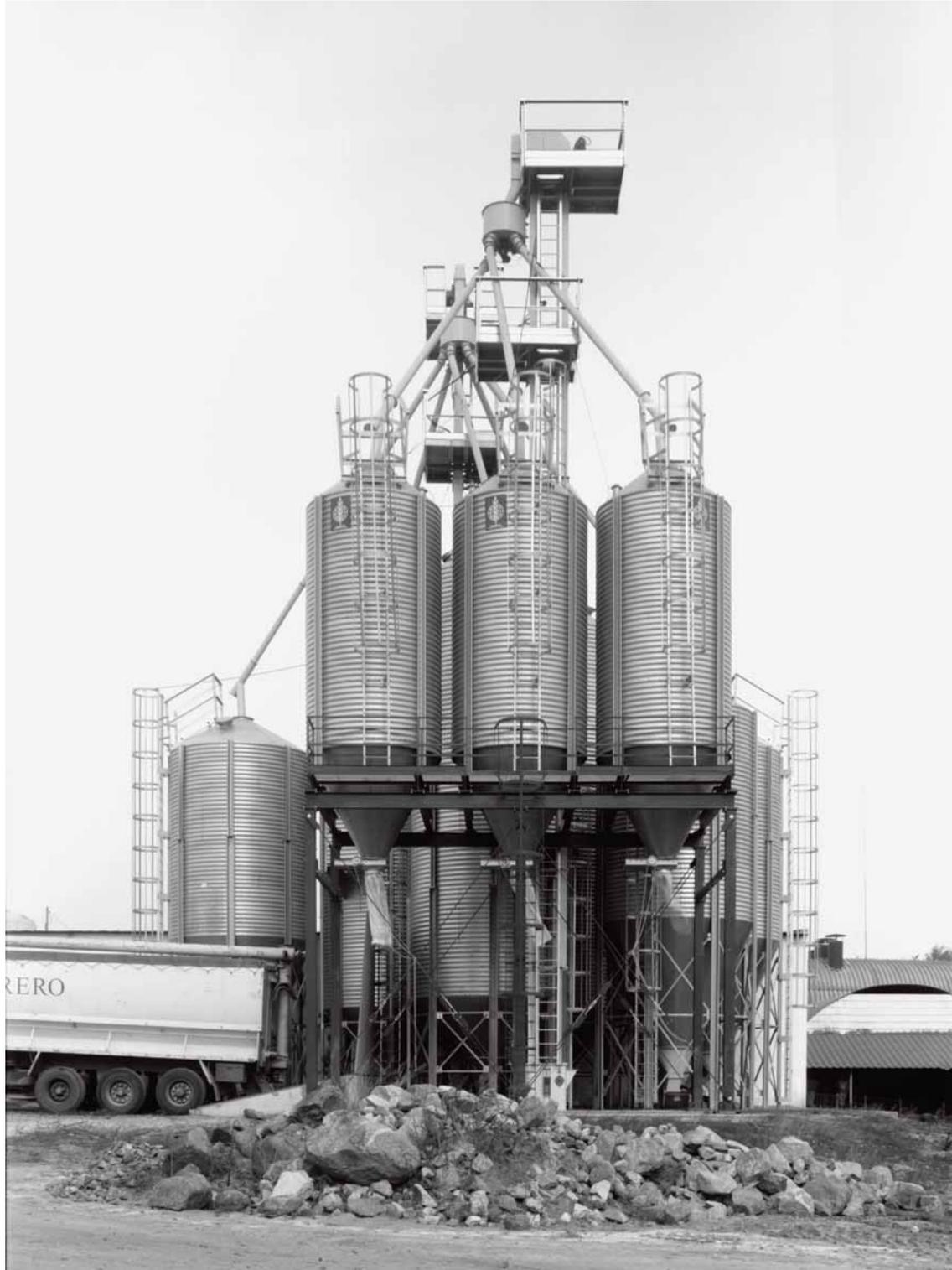






38°34'43.89"N 7°54'16.18"W





38°29'16.83"N 7°45'58.31"W





38° 9'19.56"N 7°49'51.35"W





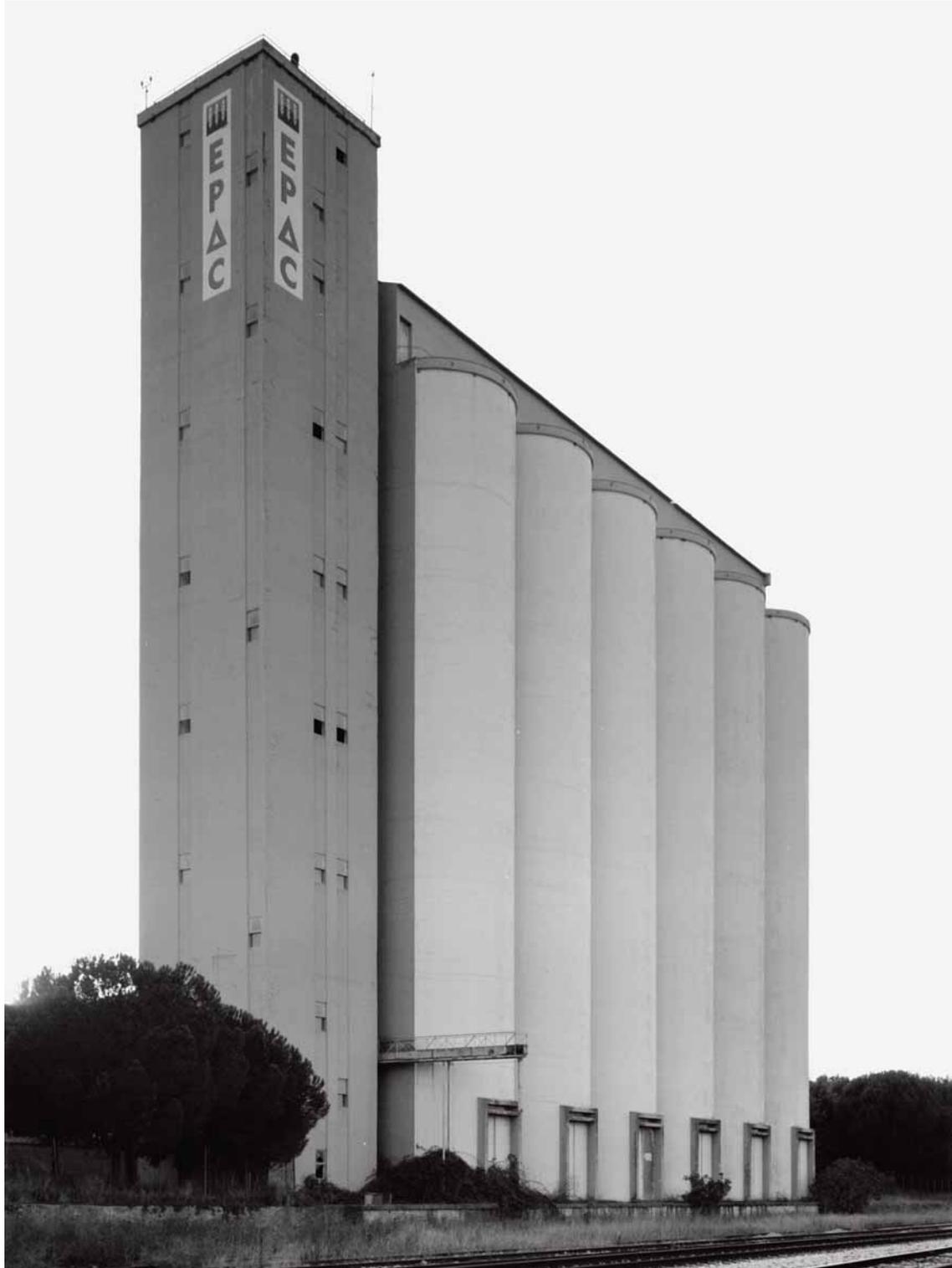
39° 2'49.68"N 7°38'38.40"W





38° 8'9.86"N 7°26'48.84"W





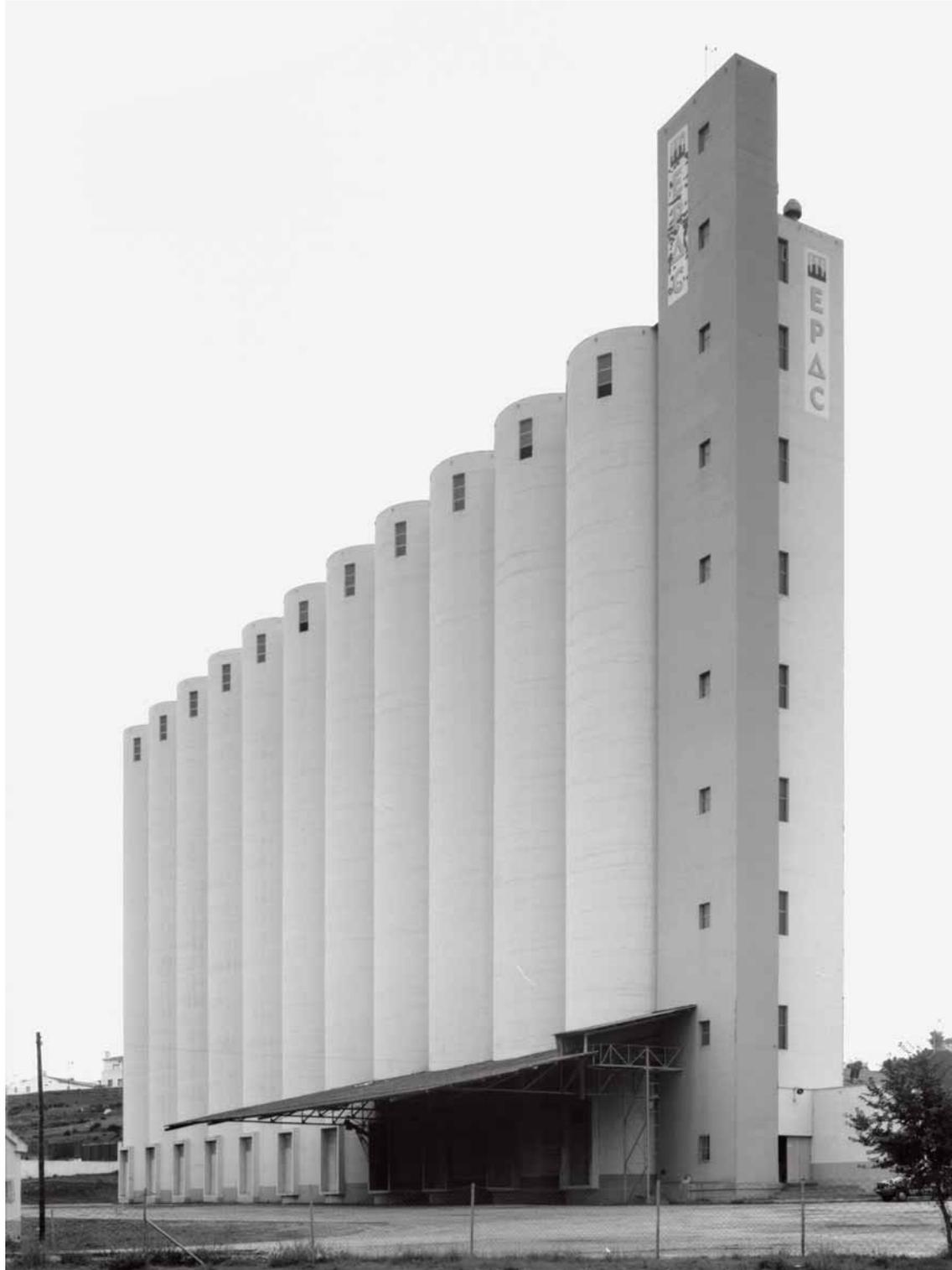
39°11'59.16"N 7°27'46.72"W





38°33'41.36"N 7°54'29.35"W





37°56'48.48"N 7°36'14.53"W





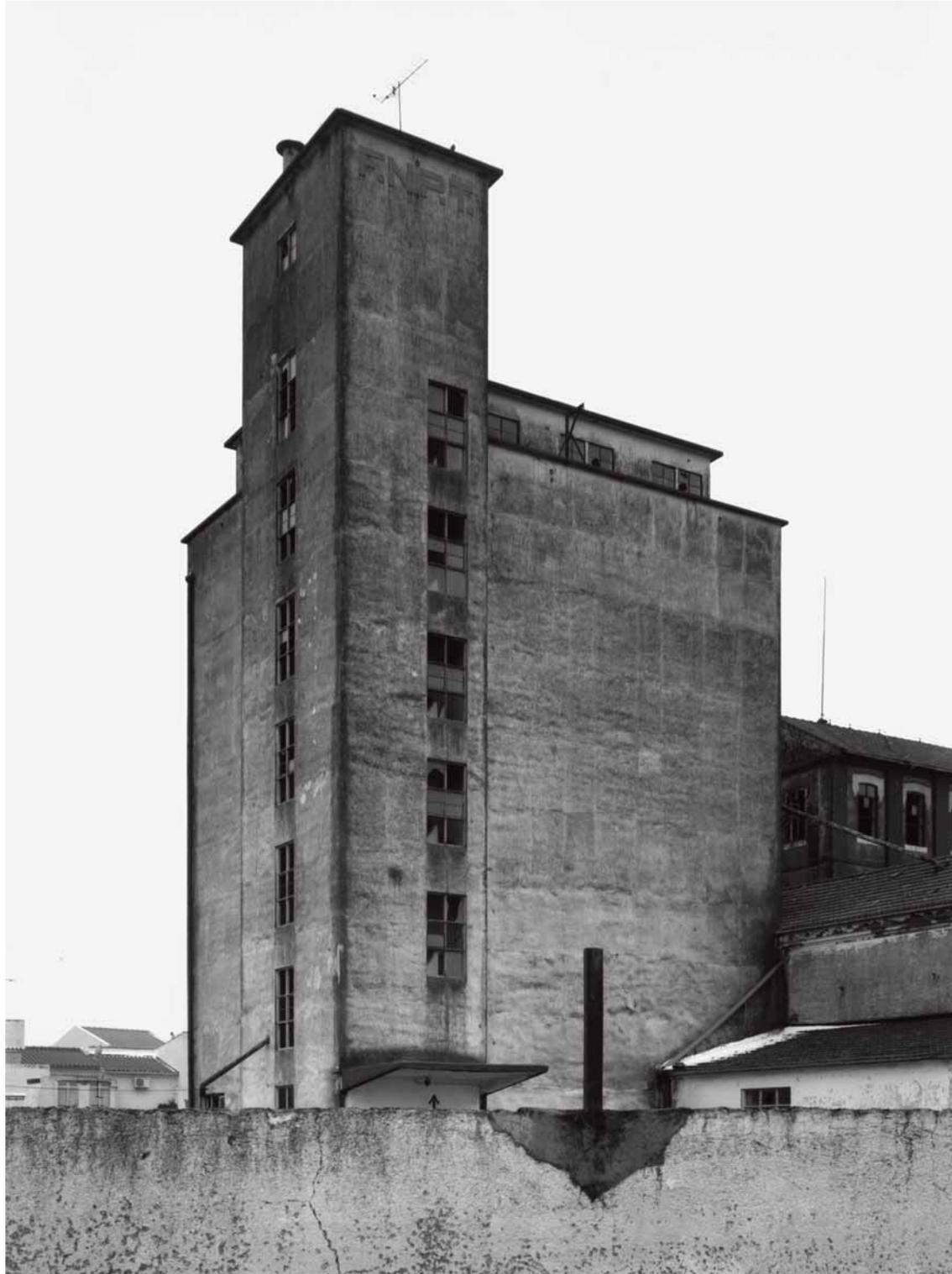
38°53'44.64"N 7° 8'16.95"W





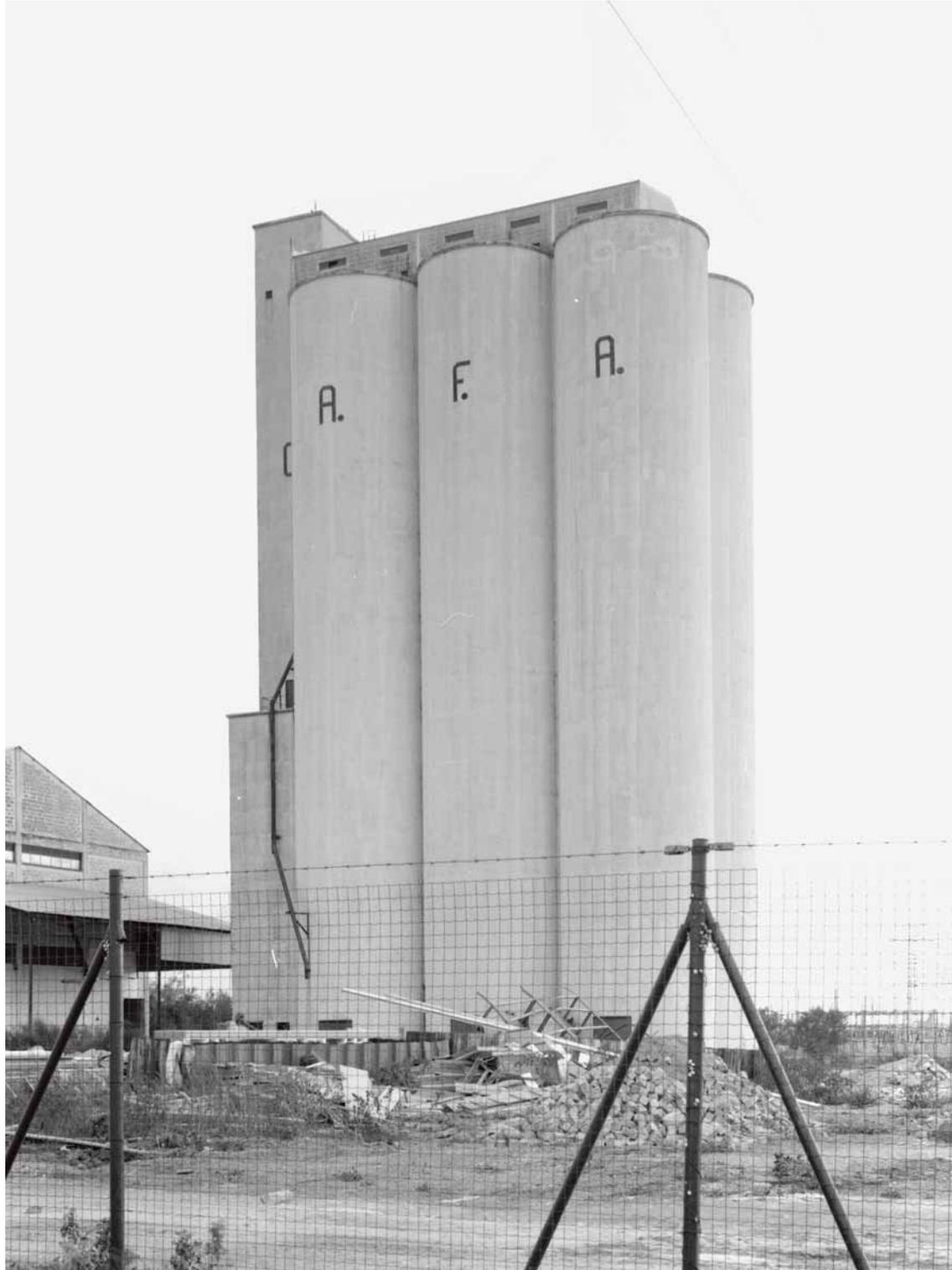
38° 1'6.52"N 7°51'32.26"W





38°51'43.92"N 7°16'21.91"W





38° 3'33.22"N 8° 7'31.64"W





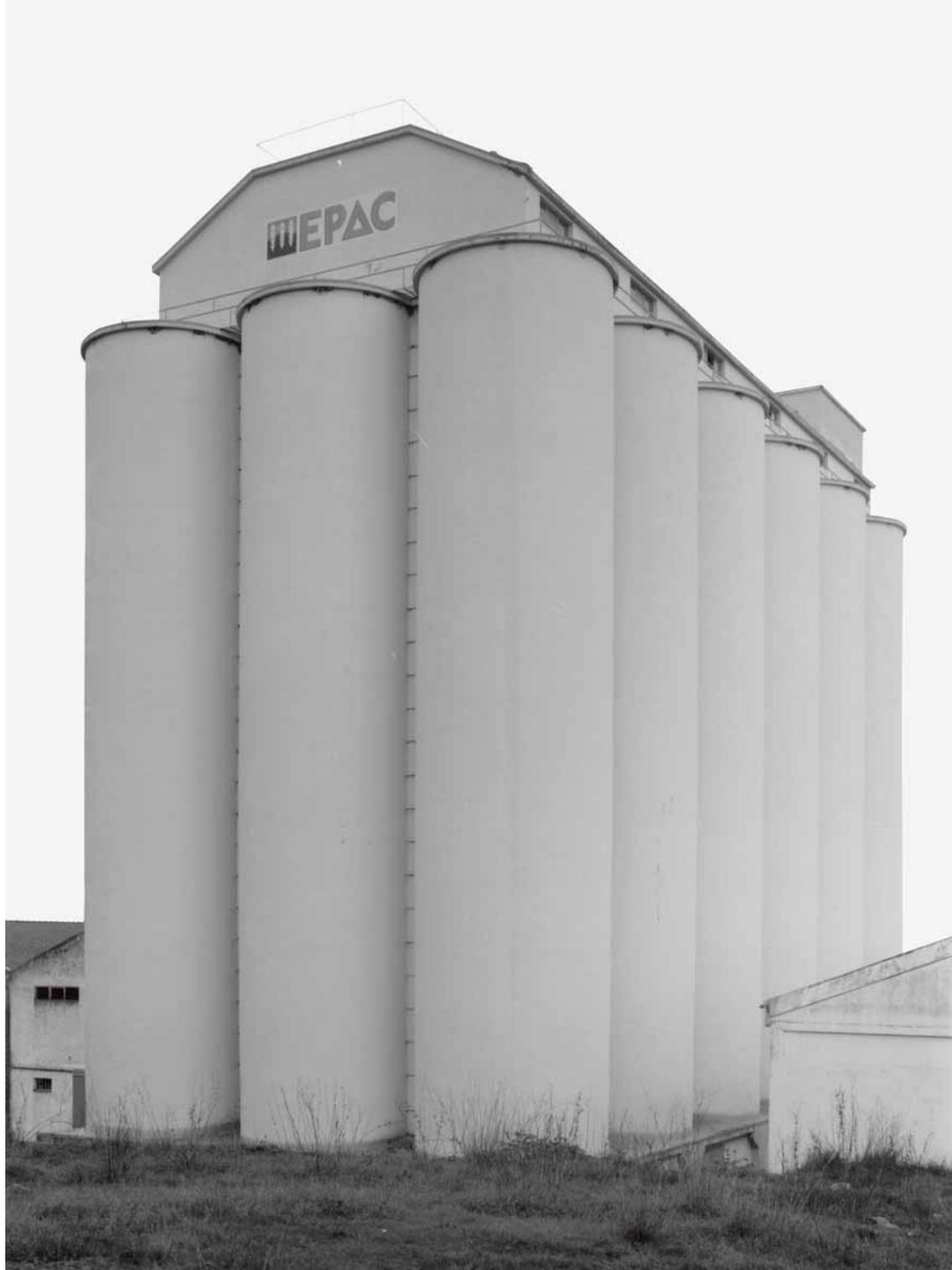
39°12'3.16"N 7°39'20.22"W





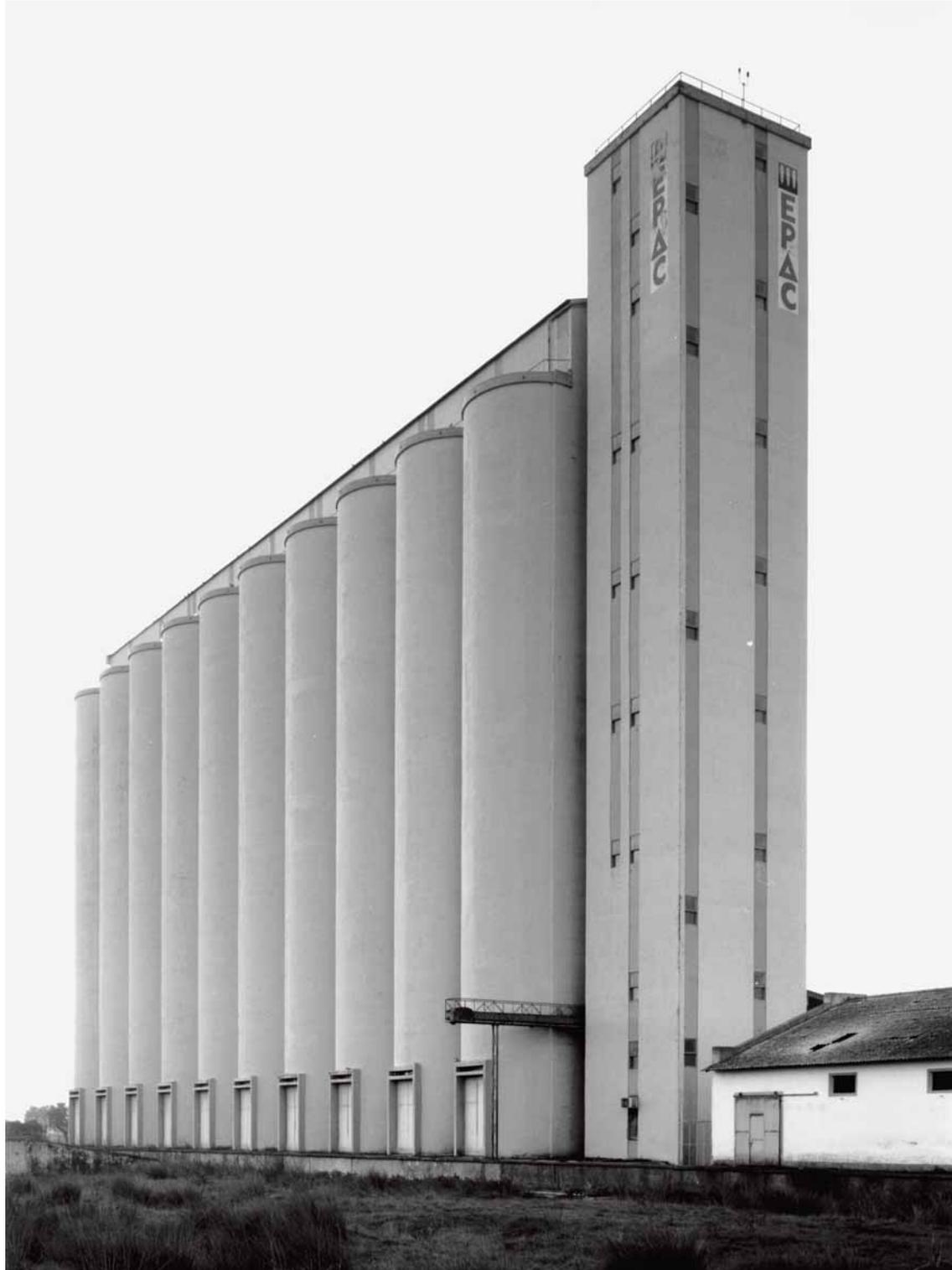
37°52'47.73"N 8° 9'23.21"W





38° 1'18.04"N 7°51'38.08"W





38°52'42.55"N 8° 0'59.88"W





38°50'37.87"N 7°34'50.73"W





38° 9'58.92"N 7°53'49.84"W





38° 1'55.20"N 7°52'12.81"W





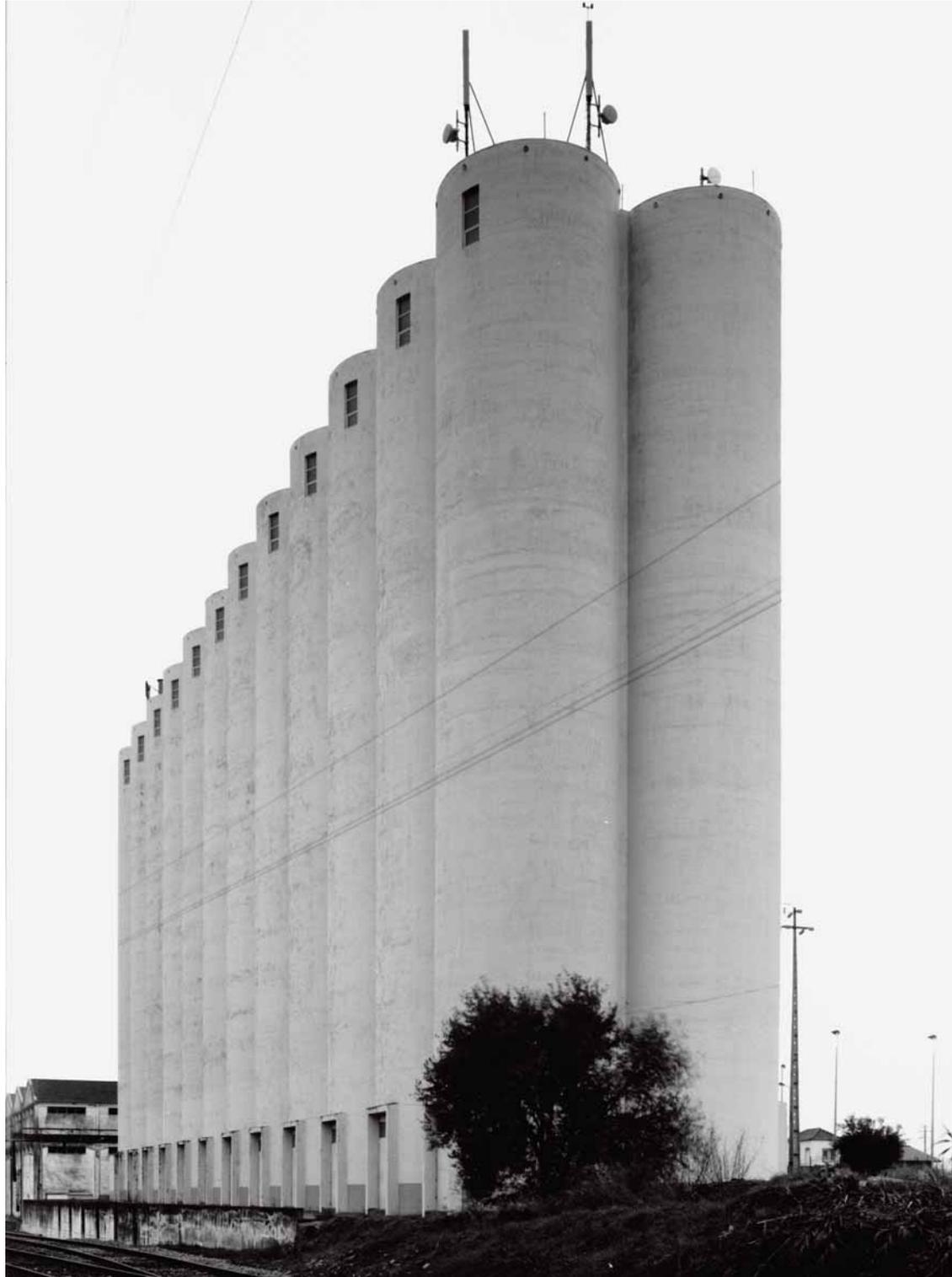
38°52'42.55"N 8° 0'59.88"W





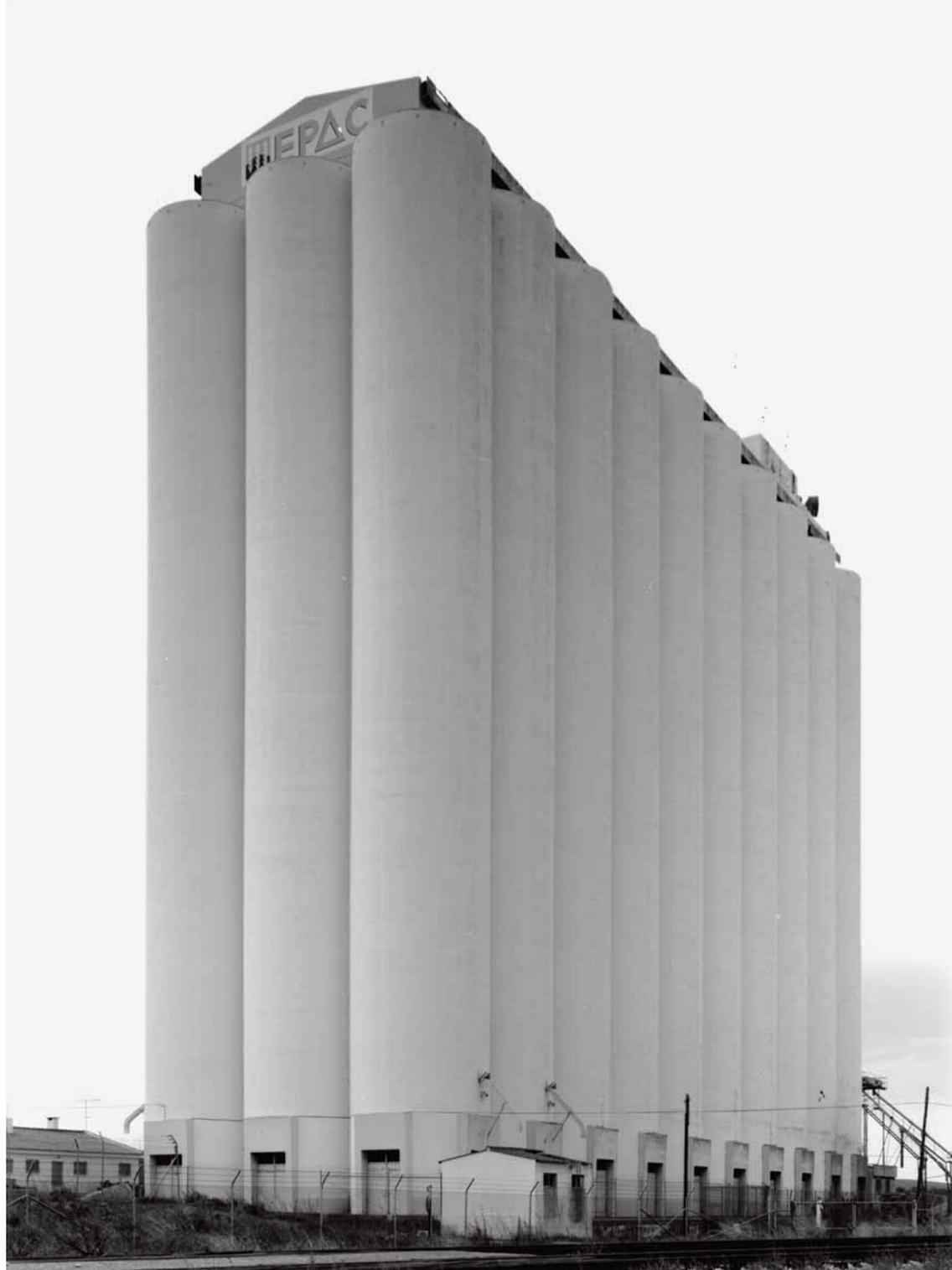
38°50'37.87"N 7°34'50.73"W





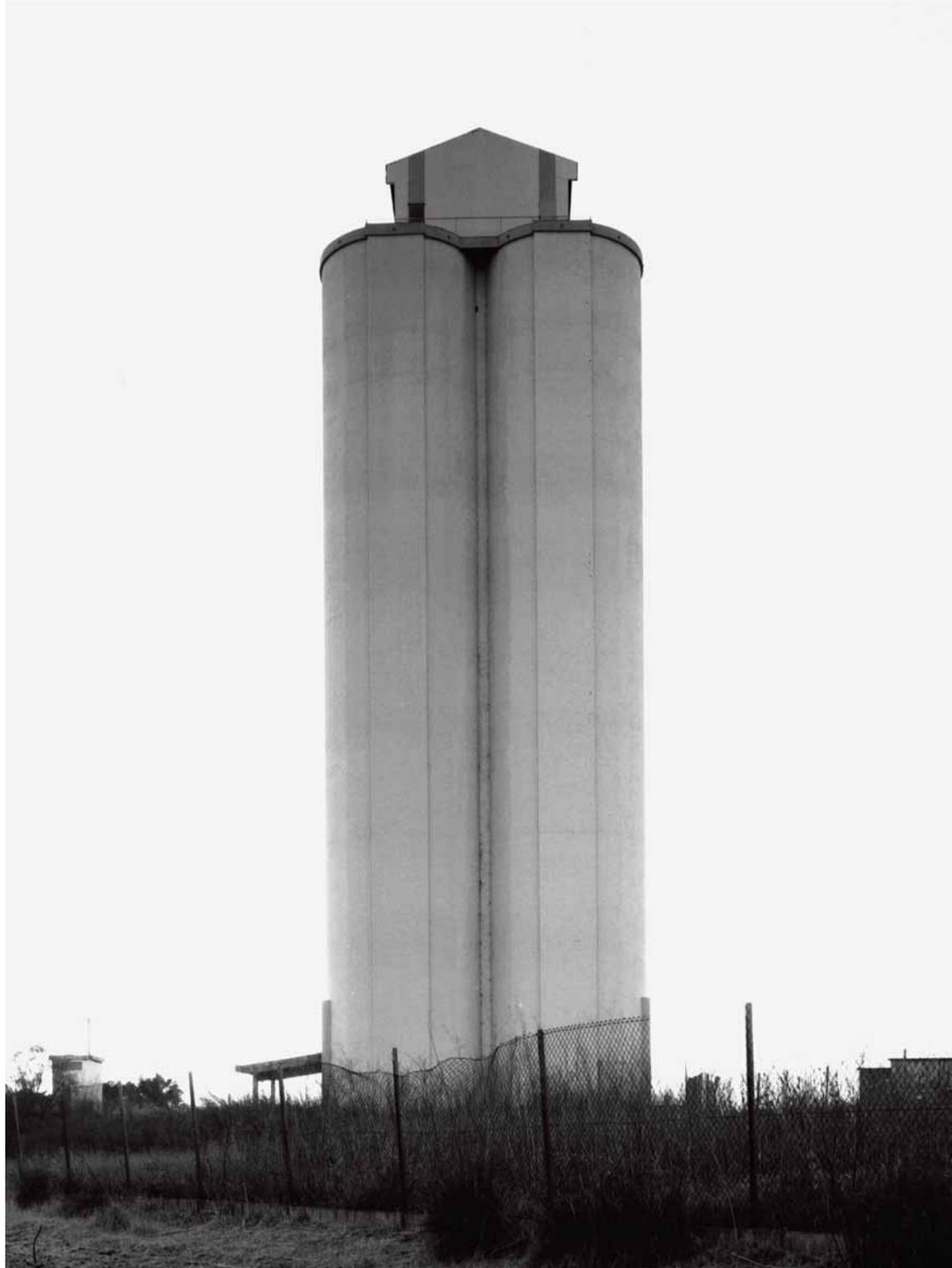
38° 9'58.92"N 7°53'49.84"W





38° 1'55.20"N 7°52'12.81"W





38°52'42.55"N 8° 0'59.88"W





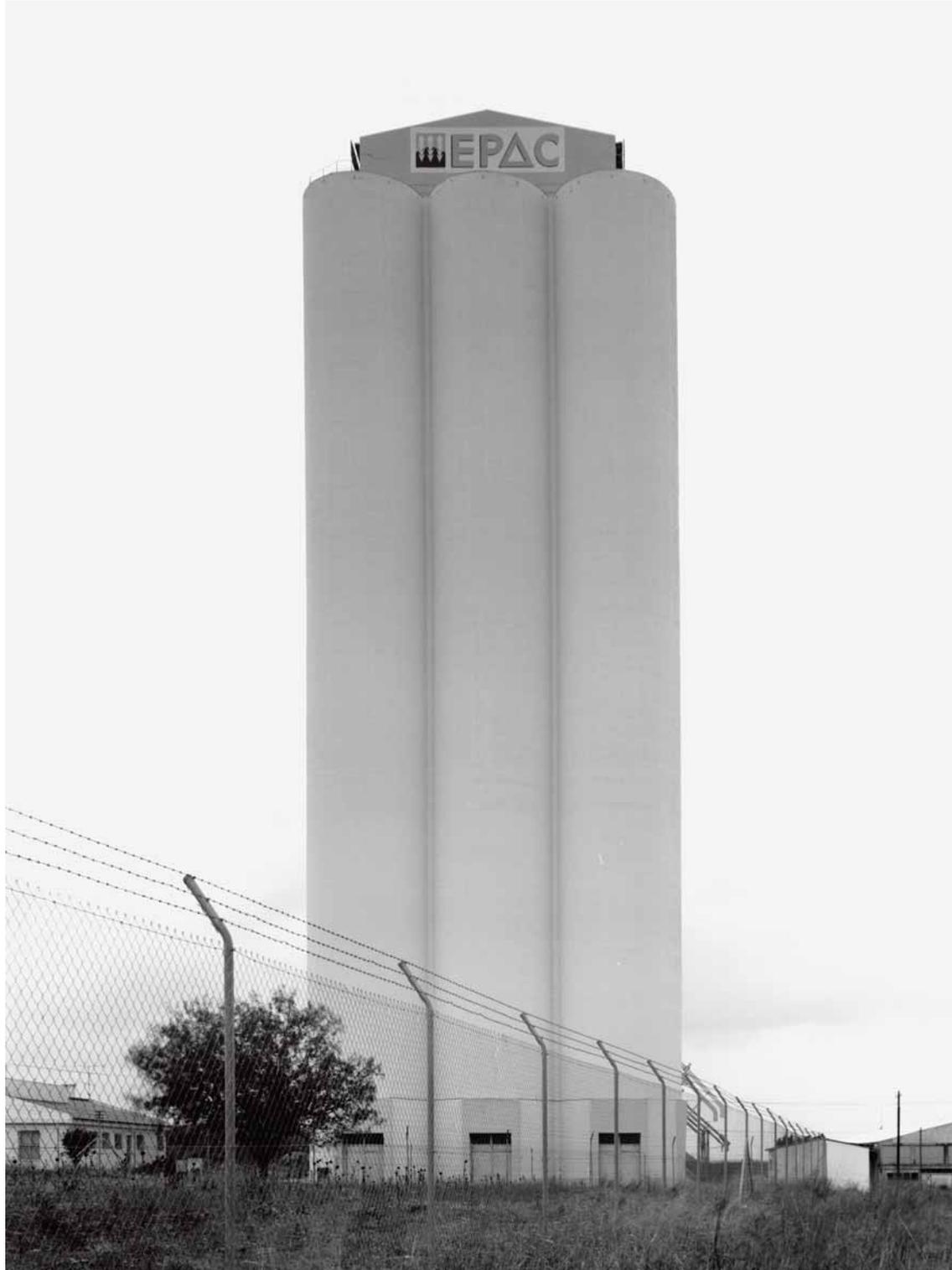
38°50'37.87"N 7°34'50.73"W





38° 9'58.92"N 7°53'49.84"W





38° 1'55.20"N 7°52'12.81"W





38°52'42.55"N 8° 0'59.88"W





38°50'37.87"N 7°34'50.73"W





38° 9'58.92"N 7°53'49.84"W





38° 1'55.20"N 7°52'12.81"W





38°32'43.62"N 7°52'2.80"W





38°29'18.03"N 7°45'57.66"W





38°43'15.25"N 7°59'49.41"W





38°29'15.23"N 7°45'55.16"W





38°34'15.74"N 7°52'24.11"W





38°42'15.87"N 7°58'35.63"W





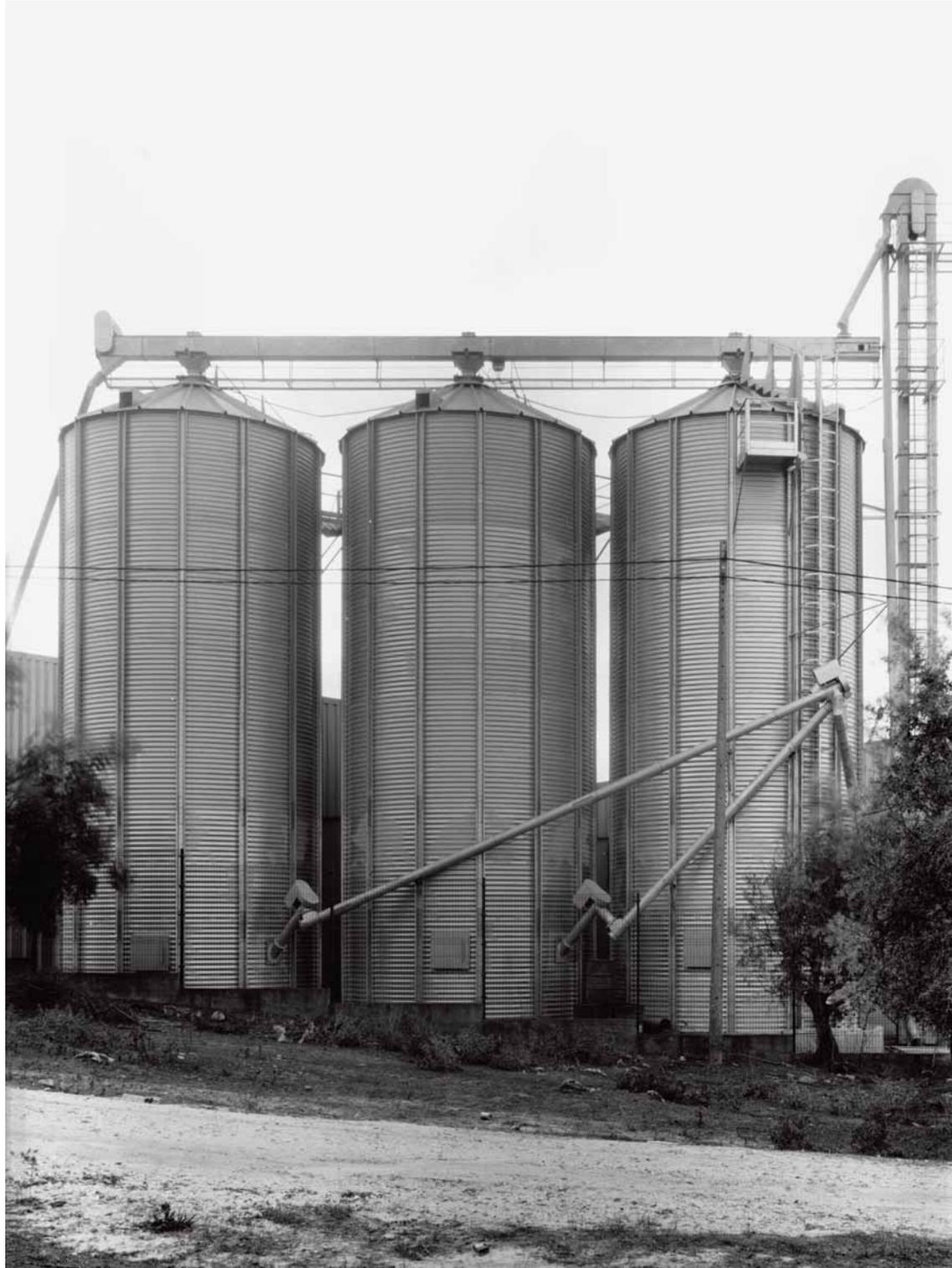
38°42'17.66"N 7°58'44.65"W





38°34'16.36"N 7°52'23.74"W





38°50'45.59"N 7°34'20.21"W





38°34'17.31"N 7°52'21.84"W





38°1'56.47"N 7°52'5.97"W





38°3'50.55"N 8° 7'13.85"W





37°37'18.69"N 8°43'59.33"W





38°28'9.00"N 7°45'22.77"W





38°28'27.71"N 7°46'15.06"W





38°34'56.53"N 7°53'15.89"W





38°34'55.45"N 7°53'14.80"W

## CONCLUSÃO

A fotografia assume-se, cada vez mais, como um instrumento indispensável à divulgação da obra arquitectónica. A sua aparente capacidade de recriação da realidade, faz com que seja vista como uma janela para o mundo. No entanto, as fotografias não representam a realidade mas sim, visões desta. O fotógrafo reproduz os seus pontos de vista sobre a obra fotografada, imprimindo as suas intenções de valorizar determinados aspectos que lhe parecem relevantes. Contudo, na presença de um conjunto de regras comuns a todas as representações fotográficas, estas poderão ser lidas com a mesma interpretação.

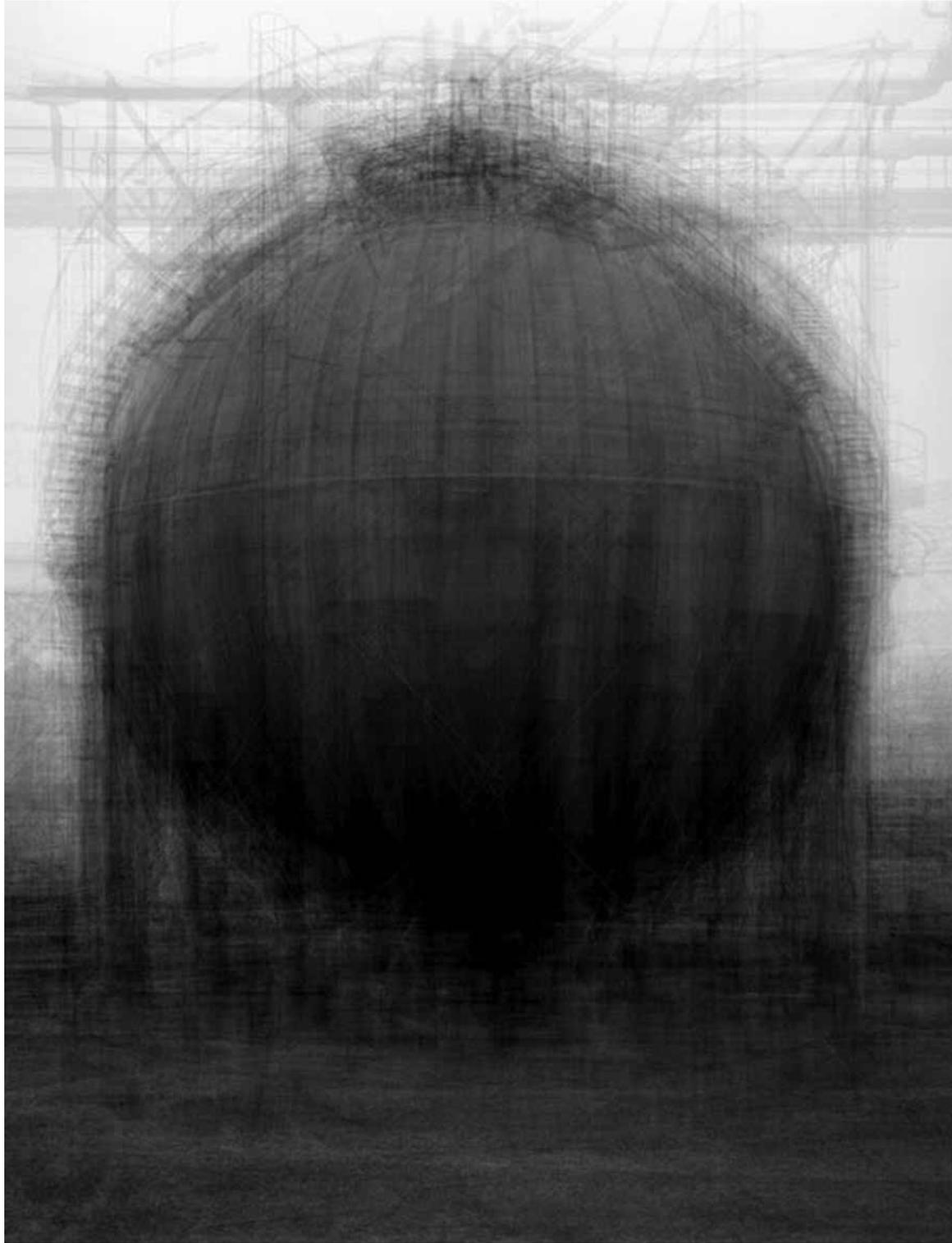
*No fundo, procuramos ordená-los com o auxílio da fotografia e torná-los disponíveis para comparações.*<sup>73</sup>

O trabalho de Bernd e Hilla Becher parte do pressuposto que os objectos arquitectónicos podem ser comparáveis através da fotografia. Deste modo, a sua metodologia prevê uma série de regras de representação que vão sendo comuns a todos os objectos fotografados. Este processo possibilita a organização das fotografias, tendo em conta as comparações tipológicas pretendidas, com um grande sentido de unidade e coerência ao longo de todas as representações. O domínio de uma rigorosa técnica fotográfica revela-se imprescindível à materialização destas intenções.

O projecto fotográfico resulta de uma materialização da aprendizagem feita em torno da metodologia desenvolvida pelos Becher, criando uma base de documentação fotográfica dos silos no Alentejo. Nestes conjuntos fotográficos, os seus métodos foram explorados tendo em conta a tipologia em causa, as possíveis comparações, o sistema de representação de várias vistas, a técnica fotográfica e o sistema de apresentação do trabalho. Vários processos foram adaptados às condições existentes, tais como o processo de digitalização e processamento de películas, o estudo dos

diversos tipos de luz solar e a introdução da uma forma diferente de identificação das fotografias. Neste último, a utilização das coordenadas geográficas exactas é feita com intenção de excluir da fotografia qualquer tipo de referência exterior à imagem dos silos, dando ao mesmo tempo a localização precisa para próximos estudos.

Tendo em conta a possível continuidade deste trabalho, são apontados dois caminhos para futuros estudos que possam tomar esta investigação como base. A primeira será, com base tanto no estudo teórico como no projecto fotográfico e sua minuciosa descrição, o desenvolvimento do estudo sobre a representação fotográfica da arquitectura, partindo da ideia de organização tipológica como base comparativa. Uma segunda orientação para uma futura investigação poderá passar pelo estudo global sobre os silos no Alentejo. Este, partindo do projecto fotográfico, tendo em conta a sua organização tipológica, a base comparativa, a descrição visual e a indicação da sua localização exacta, poderá partir para um estudo aprofundado destas estruturas, tanto com uma orientação arquitectónica, bem como paisagista, histórica ou social.



*every...Bernd and Hilla Becher Spherical type Gas holders - Idris Khan, 2004*

## NOTAS

<sup>1</sup> *Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman*, realizado por Eric Bricker, 2009

<sup>2</sup> Pedro Bandeira, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, Volume 1, Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo da Universidade do Minho, 2007, p.44.

<sup>3</sup> É de notar o papel que o site [ultimasreportagens.com](http://ultimasreportagens.com) de Fernando Guerra, com uma média diária de visitas superior a 1000 visitantes, tem dado à divulgação da arquitectura portuguesa no mundo.

<sup>4</sup> Vilém Flusser: *Ensaio sobre a Fotografia*, 1998, p.27

<sup>5</sup>: Idem, p.33

<sup>6</sup> Idem, p.34

<sup>7</sup> Idem, p.52

<sup>8</sup> Idem, p.49

<sup>9</sup> Idem, p.54

<sup>10</sup> Julius Shulman in *Shelter. Julius Shulman: The man behind the camera*, produzido por Juan Devis, KCET, 2006

<sup>11</sup> Vilém Flusser: ob.cit. p.34

<sup>12</sup> Sobre o programa *Study Case Houses*, promovido pela revista *Ars & Architecture*, que tinha o propósito de relançar o sonho americano após a segunda grande guerra, ler mais em [www.artsandarchitecture.com/case.houses](http://www.artsandarchitecture.com/case.houses)

<sup>13</sup> -Wulf Herzogenrath, *Distância e Proximidade* p.6

<sup>14</sup> Bernd Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, *Art in América*, 2002

<sup>15</sup> Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2009, p.1549

<sup>16</sup> Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2009, p.1549

<sup>17</sup> Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2009, p. 364

<sup>18</sup> Ludovico Quaroni: *proyectar un edificio, ocho lecciones de arquitectura*

<sup>19</sup> Até então a identificação de um sujeito era possível através de um relato oral, descrevendo apenas as marcas ou traços mais característicos. O método *Bertillonage*, em fase experimental deste 1882, foi oficialmente adoptado pela polícia de Paris em 1894

<sup>20</sup> Movimento artístico que defendia a objectividade na representação e a negação do fotógrafo como autor. As

fotografias caracterizam-se por uma elevada nitidez e precisão.

<sup>21</sup> Hilla Becher, *Art Press 209*, Janeiro 1996, pp.21-28

<sup>22</sup> August Sander: *Menschen des 20 Jahrhunderts*, 1920

<sup>23</sup> Citação do catálogo «Vom Dadamax zum Gründgürtel – Köln in den 20er Jahren» [Do Max Dada ao Círculo Fundador – Colónia nos anos 20], Kölnischer Kunstverein, 1975, pp. 148–150.

<sup>24</sup> Susane Lange – *Bernd and Hilla Becher, life and work*, pp.82

<sup>25</sup> Bernd e Hilla Becher, em entrevista com Wulf Herzogenrath, a 6-10-92

<sup>26</sup> Vilém Flusser, ob.cit. p.60

<sup>27</sup> Idem, p.59

<sup>28</sup> Ibidem

<sup>29</sup> -Bernd e Hilla Becher, jornal de arte *Kunst-Zeitung Nr.2*, Editado por Hans Kirchbaum e Eugen Michel, editora Verlag Michelpresse, Düsseldorf, Janeiro 1969.

<sup>30</sup> Bernd Becher, entrevista com Wulf Herzogenrath, 1992

<sup>31</sup> Werner Lindner, *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, Berlin: Ernst Wasmuth, 1923

<sup>32</sup> Bernd Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, *Art in América*, 2002

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> A respeito da colaboração de Hilla com Bernd Becher, Susanne lange refere: *A sua amizade com Bernd Becher rapidamente se tornou numa parceria para a vida, e então a partir de 1959, também uma parceria profissional. Em 1961 Bernd e Hilla casaram. Este foi também o ano que se formaram na academia e se estabeleceram, em Dusseldorf, no seu primeiro apartmaneto e espaço de trabalho próprio*, Lange, ob.cit p.15

<sup>35</sup> Bernd Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, *Art in América*, 2002

<sup>36</sup> Hilla Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, *Art in América*, 2002

<sup>37</sup> Renger-Patzsch, Albert : *Die Welt ist schön*, 1928

<sup>38</sup> Bernd Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, *Art in América*, 2002

<sup>39</sup> Bernd and Hilla Becher, *Unpublished Notes*, 1971

<sup>40</sup> Vilém Flusser, ob.cit. pp52-53

<sup>41</sup> José Saramago *Candida Hofer: In Portugal*: Schirmer/Mosel, 2007

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> Bernd e Hilla Becher, entrevista com Michael Köhler, Dusseldorf 1989

<sup>44</sup> Bernd Becher, entrevista com Ulf Erdmann Ziegler, Art in América, 2002

<sup>45</sup> Ansel Adams, *The Camera* p.22

<sup>46</sup> Idem, p.41

<sup>47</sup> Ibidem

<sup>48</sup> Hilla Becher, *Industrial Archaeology: The Journal of the History of Industry and Technology* 5, no.4, 1968

<sup>49</sup> Susanne Lange, ob.cit. p.31-32

<sup>50</sup> Normalmente chegando a f/45, conferir Lange, ob.cit. p.32

<sup>51</sup> Muitas vezes, com aberturas superiores, o limite do círculo de projecção sobre o negativo tende a ficar desfocado. Apenas com uma abertura inferior se consegue ter esse limite bem definido e a imagem nítida em toda a sua superfície. Notar que um valor f/45 é uma abertura inferior a f/8, pois o valor em causa trata-se do denominador de uma fracção.

<sup>52</sup> Expressão geralmente utilizada na gíria fotográfica, quando se refere ao efeito de arrasto criado por um corpo em movimento, durante uma longa exposição.

<sup>53</sup> Paris do séc XIX, imagem de uma cidade de ruelas e becos, onde se iriam abrir avenidas e boulevards, de acordo com o plano Haussman. No verso das fotografias de Atget, por vezes poder-se-ia ler: *vai ser destruído*.

<sup>54</sup> Pedro Bandeira, op.cit. 73 (Paulo Catrica: *Entre Vistas*, IN SI(s)TU #3-4, p. 25)

<sup>55</sup> Martin Parr, a propósito do trabalho de Bernd e Hilla Becher em *The Genius of Photography 2: Documents for Artists*, BBC, 2007

<sup>56</sup> Livro da Lange pp.32-33

<sup>57</sup> Bernd Becher em entrevista com Heinz-Nobert Jocks

<sup>58</sup> Bernd e Hilla Becher em conversa com Wulf Herzogenrath a 06-10-92

<sup>59</sup> Bernd e Hilla Becher, entrevista com Michael Köhler, Dusseldorf 1989

<sup>60</sup> Susanne Lange, ob.cit. p.33

<sup>61</sup> Actual *Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e Pescas*

<sup>62</sup> *Instituto de Financiamento da Agricultura e Pescas, IP*

<sup>63</sup> *Empresa Pública de Abastecimento de Cereais*

<sup>64</sup> Suporte que permite a utilização de películas em rolo, nomeadamente 120, numa câmara de grande formato.

<sup>65</sup> Película em rolo, com 6cm de largura, que permite a captura de 12 fotografias de médio formato (6x6cm). A largura do formato pode variar entre 4,5x6 até 12x6cm e muito pontualmente usa-se o formato 24x6cm, que apenas permite a exposição de 3 fotografia num rolo.

<sup>66</sup> Em tempos foi fabricada uma película pan-f de ISO 25, mas entretanto foi descontinuada.

<sup>67</sup> Abertura mínima da objectiva utilizada.

<sup>68</sup> Neste caso o digitalizador *Epson photo perfection V500*, com uma densidade de digitalização máxima de 6400dpi.

<sup>69</sup> A densidade é escolhida tendo em conta a dimensão em formato digital e os recursos de computação disponíveis.

<sup>70</sup> Equivalente a 50megapixeis (50'000'000 pixéis)

<sup>71</sup> O processo de *provas cromogénicas* é geralmente utilizado para fotografia a cores, a partir de negativo policromático. Neste caso é utilizado esse processo partindo de uma projecção digital monocromática.

<sup>72</sup> Pode ser feito o *download* gratuito em [www.google.pt/earth](http://www.google.pt/earth)

<sup>73</sup> -Bernd e Hilla Becher, jornal de arte *Kunst-Zeitung Nr.2*, Editado por Hans Kirchbaum e Eugen Michel, editora Verlag Michelpresse, Düsseldorf, Janeiro 1969.

## BIBLIOGRAFIA

- Adam, Hans-Christian; Blossfeldt, Karl - *Karl Blossfeldt: The Complete Published Work*: Taschen, 2008
- Adams, Ansel – *The Camera*: Bulfinch, 1995
- Adams, Ansel – *The Negative*: Bulfinch, 1995
- Adams, Ansel – *The Print*: Bulfinch, 1995
- Agee, James; Evans, Walker - *Let Us Now Praise Famous Men* : Ballantine Books, 1970
- Pedro Bandeira, *Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitetónicas*”, Volume 1 , Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo da Universidade do Minho, 2007
- Bataille, Georges – *Karl Blossfeldt: Art Forms In Nature*: Schirmer/Mosel, 2004
- Bauret, Gabriel– *A fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006
- Becher, Bernd; Becher, Hilla– *Grain Elevators*. Cambridge: The MIT press, 2006
- Becher, Bernd; Becher, Hilla - *Typologies of Industrial Buildings*: The MIT Press, 2004
- Becher, Bernd; Becher, Hilla – *Industrial Facades*: The MIT Press, 1995
- Becher, Bernd; Becher, Hilla - *Basic Forms of Industrial Buildings*: Schirmer/Mosel, 2005
- Becher, Bernd; Becher, Hilla – *Industrial Landscapes*: The MIT Press, 2002
- Beil, Ralf; Assmann, Aleida; Assmann; Bronfen, Elisabeth; Fessel, Sonja; Gursky, Andreas - *Andreas Gursky: Architecture*: Hatje Cantz, 2008
- Borcoman, James - *Eugene Atget 1857-1927* : National Gallery of Canada, 1984
- Byrne, David – *The Genius of Photography* – London: BBC, 2007
- Boym, Per; Liebermann, Valeria; Eskildsen, Ute; Winzen, Matthias; Ruff, Thomas - *Thomas Ruff: 1979 to the Present*: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2003
- Christov-Bakargiev, Carolyn – *Thomas Ruff* : Skira, 2009
- Delpire, Robert; Rivero, Benoît- *Magnum Photos*. London: Thames and Hudson, 2008
- Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 2009
- Diego, Estrella de; Struth, Thomas - *Thomas Struth: Making Time*: Turner, 2007
- Elwall, Robert - *Building With Light: An International History of Architectural Photography* : Merrel Publishers, 2004
- Flusser, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*: Relógio d'Água Editores, 1998
- Galessi, Peter – *Andreas Gursky*: Hatje Cantz, 2002
- Glenn, Constance - *Candida Höfer: Architecture of Absence*: Aperture, 2005
- Gursky, Andreas– *Werke . Works 80-08*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008
- Hambourg, Maria Morris; Jeff Rosenheim, Douglas Eklund, Mia Fineman - *Walker Evans*: Princeton University Press / The Metropolitan Museum of Art, 2000
- Herzogenrath, Wulf – *Distância e Proximidade*: Estugarda: Instituto para Relações com o Estrangeiro, 2004
- Höfer, Candida - *Candida Hofer: Weimar*: Schirmer/Mosel, 2007

Lange, Susanne - *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*. Cambridge: The MIT press, 2007.

Lange, Susanne; August Sander Archiv - *August Sander: People of the 20th Century*: Harry N. Abrams, 2002

Le Corbusier – *Towards A New Architecture*. New York: Dover Publications, 1986

Lingwood, James - *Robert Smithson / Bernd & Hilla Becher: Field Trips*: Hopefulmonster, 2002

Mattenklott, Gert; Blossfeldt, Karl - *Karl Blossfeldt: The Alphabet of Plants*: Schirmer/Mosel, 2007

Mellor, David – *Germany, The new Photography 1927-33*. London: Arts Council of Great Britain, 1978

Morell, Abelardo Morell - *Camera Obscura* : Bulfinch, 2004

Pare, Richard; Lambert, Phyllis - *Photography and Architecture: 1839-1939* : The MIT Press, 1985

Philippi, Simone– *La fotografia del siglo XX Museum Ludwig Colonia*. Köln: Taschen, 2001

Pounds, Norman John Greville - *RUHR: A Study in Historical and Economic Geography*: Indiana University Press, 1952

Quaroni, Ludovico - *Proyectar un edificio, ocho lecciones de arquitectura*, Madrid: Xarait ediciones, 1980

Rathbone, Belinda - *Walker Evans: A Biography*: Thomas Allen & Son, 2002

Renger-Patzsh, Albert - *Albert Renger-Patzsch: Late Work*: Hatje Cantz Publishers, 1997

Robison, Cervin - *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* : the MIT Press, 1990

Rosenblum, Naomi - *A World History of Photography* : Abbeville Press, 1997

Rosenheim, Jeff L.; Eklund, Douglas; Schwarzenbach, Alexis; Evans, Walker; Hambourg, Maria Moris - *Unclassified - A Walker Evans Anthology* :Scalo Publishers,2000

Sander, August– *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003

Saramago, José; Rice, Shelley - *Candida Hofer: In Portugal*: Schirmer/Mosel, 2007

Shore, Stephen; Tillman, Lynn; Schmidt-Wulfen, Stephan - *Uncommon Places: The Complete Works*: Aperture, 2005

Simmons, Steve - *Using the View Camera* : Amphoto Books, 1992

Simpson, Bennett; Ruff, Thomas - *Thomas Ruff: Jpegs* : Aperture, 2009

Spin, Anne Whiston - *Daring to Look: Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field* : University Of Chicago Press, 2009

Stepan, Peter- *50 Photographers you should know*. Munich: Prestel, 2008

Storey, Isabelle - *Walker's Way: My Years With Walker Evans*: powerHouse Books, 2007

Struth, Thomas – *My Portrait*. Tokyo: The National Museum of Modern Art, 2000

Szarkowski, John - *introduction to "Walker Evans"*: Museum of Modern Art exhibition, 1971

Varios autores - *Architecture without Shadow*: Poligrafa, 2001

Wilde, Ann - *Albert Renger-Patzsch Photographer of Objectivity*. London: Thames & Hudson, 1997

