



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Criação coletiva em fotografia

Camila Monteiro Schenkel

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: As mudanças no estatuto da fotografia no campo da arte nas últimas décadas alteraram também o entendimento da imagem fotográfica, permitindo a passagem da ideia de uma imagem definida por sua gênese automática para a da fotografia como uma imagem que envolve diferentes tipos de construções. Nesta etapa da pesquisa, concentro-me no trabalho desenvolvido por Bernd e Hilla Becher, analisando a importância da soma de seus pontos de vista e experiências para o desenvolvimento de uma produção compartilhada por décadas.

Palavras-chave: Fotografia. Autoria compartilhada. Construção.

Abstract: The position of photography in the art field has changed considerably in the last decades. Such changes have also altered how the photographic image is understood, from an image which is defined by its automatic genesis to an image which involves different levels of construction. In this article, I focus on the work of Bernd and Hilla Becher, analyzing the

importance of the combination of their points of view and experiences in the development of a body of work shared for decades.

Keywords: Photography. Joint authorship. Construction.

O início dos anos 2000, em especial no panorama artístico brasileiro, é marcado por um interesse teórico nas práticas artísticas coletivas que se multiplicaram pelo cenário nacional e internacional ao longo das últimas décadas do século XX.¹ Essas pesquisas destacaram o caráter desafiador de ações coletivas como as dos grupos Guerrilla Girls, Critical Art Ensemble ou, mais recentemente, de coletivos brasileiros como o Bijari, o Poro e o Opavivará!. Ainda há uma lacuna, no entanto, quando pensamos em criação coletiva em fotografia.

A questão de valores de autoria constitui um assunto delicado dentro da história da fotografia. Especialmente em seus primórdios, o caráter técnico da imagem fotográfica, no começo de uma modernidade dividida entre homem e máquina, levantou grandes suspeitas em relação aos méritos artísticos da fotografia. Longas batalhas foram travadas pelos fotógrafos oitocentistas para que eles pudessem ser reconhecidos como autores, e o primeiro passo dessa luta passava necessariamente pelo reconhecimento da fotografia como arte.²

¹ São exemplos desse interesse o banco de dados organizado por Flavia Vivacqua, disponível em <http://corocoletivo.org>, o projeto *Circuitos Compartilhados*, de Newton Gotto e os textos publicados por Ricardo Rosas em <http://rizoma.net>.

² Cf FABRIS, 2003; SCHARF, 1994; ROUILLE, 2009.

Passados quase duzentos anos desde sua invenção, a imagem fotográfica desempenha importante papel na arte contemporânea, e a fotografia produzida pelos artistas muitas vezes se distancia da premissa da individualidade criativa do artista em direção ao trabalho em equipe ou outras situações em que a figura de um autor central enfraquece. Se a fotografia modernista é marcada pela insistência no corte temporal e em sua realização em uma fração de segundo em que mente, olho e coração se alinham, conforme a fórmula de Cartier-Bresson, nas últimas décadas do século XX artistas trabalham frequentemente com a fabricação de um tipo de imagem que se assume muito mais como construção do que captação, convocando a ficção como uma das ferramentas da razão.

Enfatizar o aspecto de artifício da fotografia significa abrir seu processo para a criação, possibilitando a reflexão sobre seu estatuto de verdade e o trabalho em equipe. Trata-se, portanto, de uma forma de compreensão da fotografia que é estendida em muitas direções além do *instante decisivo* teorizado por Bresson. Em uma época em que a fotografia se cruza com processos do cinema e da publicidade, como no trabalho de Jeff Wall e Philip Lorca Di-Corcia, envolvendo equipes de produção para a situação imaginada pelo artista, ou de trabalhos solitários mas metodicamente construídos, como Cindy Sherman, a figura do fotógrafo como operador do aparelho se dilui na colaboração entre artistas e profissionais de diferentes áreas, ao mesmo tempo em que a fotografia como campo específico se mistura com outras linguagens e saberes.

Imagens fotográficas resultantes da colaboração criativa entre artistas e fotógrafos já têm um histórico longo, se considerarmos a relação de construção de encenações que se estabelece, por exemplo, entre a Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson, na segunda metade do século XIX, ou Marcel Duchamp e Man Ray, no início do século XX. O crítico norte-americano A.D. Coleman, em um artigo publicado na década de 1970 na revista *ArtForum*, apresenta a ideia de *método dirigido*, uma alternativa ao entendimento modernista ainda dominante da fotografia como uma representação neutra da realidade. Para entender trabalhos como os de Duane Michals e Les Krims, Coleman revisita a história da fotografia, passando por figuras como Oscar Gustave Rejlander, Julia Margareth Cameron e fotógrafos pictorialistas, em busca da conscientização a respeito de uma tradição diretiva, fenômeno que atravessa toda a história da fotografia mas que, pela ênfase na abordagem realista, foi pouco percebido e menos ainda analisado pelos discursos sobre fotografia. Fotógrafos que trabalham sob este viés criam conscientemente eventos com o propósito de fotografá-los, estruturando deliberadamente o que acontece diante da câmera e também aquilo que aparecerá na imagem resultante. Para Coleman, estas imagens são marcadas por uma ambiguidade intrínseca,

já que ainda que o que pretendem descrever como 'pedaços de vida' nunca aconteceriam se não fosse pelo fotógrafo, por outro lado, esses acontecimentos (ou seu convincente fac-símile) de fato aconteceram, tal e como demonstram as fotografias.³

³ COLEMAN, 2004, p. 135. Todas as citações de livros em língua estrangeira feitas nesse artigo são traduções próprias.

A ideia de *estruturação* apresentada por Coleman permite que se estenda a ideia de imagem fotográfica como construção não apenas para fotografia encenada, mas para qualquer operação de seleção, enquadramento ou escolha de tema. Em muitos aspectos, podemos pensar na reunião dos fotógrafos pictorialistas em grupos como o Photo-Secession, nos Estados Unidos, ou o Linked Ring, na Inglaterra, como um início da produção colaborativa associada às práticas fotográficas. No entanto, a questão de uma autoria que se divide e dilui em trabalhos que passam pela fotografia parece se acentuar entre as décadas de 1960 e 1970, acompanhando os questionamentos propostos em âmbitos mais gerais pela arte da época. Isso por um lado pode ser apontado como fruto do uso da fotografia nas práticas conceituais, que questionavam tanto a noção de objeto artístico tradicional, capaz de ser avaliado, comercializado e colecionado, quanto a noção de fotografia artística. A fotografia em trabalhos como os de Ed Ruscha, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Dan Graham, além de levantar questões sobre a representação e o próprio funcionamento do meio, aparece como *um outro da arte*,⁴ um dado de visualidade cotidiana que refuta a crença no artista como portador de uma singularidade especial a serviço da expressão de um conteúdo transcendente. É a partir desse momento que duplas ou casais como Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George e em seguida Pierre et Gilles, com abordagens bastante diferentes entre si, começam a trabalhar conjuntamente na produção de

⁴ DAMISH, 2002, p. 12.

fotografias. A seguir, concentro-me no trabalho do casal Becher, procurando delinear a importância da soma de seus pontos de vista e experiências no desenvolvimento de uma produção compartilhada por décadas.

Bernd e Hilla se conhecem em 1957, como alunos da Kunstakademie Düsseldorf, e dois anos depois iniciam a obra pela qual se tornariam conhecidos: fotografias da arquitetura industrial alemã prestes a desaparecer. Depois da criação da Comunidade Econômica Europeia, os custos da indústria metalúrgica alemã se tornam pouco competitivos. O período das décadas de 1950 e 1960 é marcado pelo fechamento e demolição de minas, devido a mudanças estruturais na região. Bernd, nascido na região mineira de Siegen, já demonstrava seu interesse por essas relíquias industriais, usando-as como tema de desenhos e pinturas do início de sua carreira. “Era preciso capturar esses objetos a fim de preservá-los, já que eles iriam de fato desaparecer”, explicou o artista.⁵

Em 1957, quando fazia uma série de desenhos da mina Eisenhardter Tiefbau, Bernd se defronta com uma situação de demolição tão rápida que torna esse meio de registro inviável. O artista adota, então, uma câmera 35mm para captar as formas e detalhes das estruturas e criar, a partir das imagens resultantes, fotomontagens, mas logo abandona a técnica em favor da pura fotografia.

No mesmo ano, Bernd começa a trabalhar com Hilla Woebster, colega que já tinha, na época, ampla experiência em fotografia. Trabalhando em seu próprio laboratório

⁵ Apud SCHOLL e LANGE, 2007.

desde os 14 anos, entre 51 e 54 Hilla atua como assistente de Walter Eichrüng, em um estúdio fotográfico de Potsdam. Durante o período, recebe tarefas como fotografar os castelos e esculturas de um parque local e as peças de uma empresa de consertos ferroviários, experiência útil para seu trabalho fotográfico posterior.⁶

A partir desse encontro, o casal desenvolve um protocolo para constituir aquilo que chama de tipologia dessa arquitetura industrial em desuso, registrando com uma câmera de grande formato, ao longo de quase 50 anos, refinarias, silos, caldeiras, tanques, caixas de água, fornalhas e torres. Suas tomadas eram feitas apenas em dias nublados, evitando sombras e contrastes marcantes, e os enquadramentos frontais priorizavam estruturas isoladas, no centro da imagem.

A fidelidade ao método estabelecido confere homogeneidade ao conjunto de sua obra, permitindo que imagens feitas em décadas diferentes habitem um mesmo patamar. As fotografias, para apresentação, eram organizadas conforme o tipo de estrutura em conjuntos de 6, 9, ou 15, com legendas indicando local e data das fábricas e das imagens, de modo a favorecer a comparação entre elas. Para o casal, as imagens deviam mostrar “todos os detalhes e texturas dos materiais”, deixando que as formas “falassem por si próprias”.⁷

Mesmo que houvesse uma divisão de tarefas (Bernd se concentrava mais na parte das tomadas fotográficas, enquanto Hilla passava mais tempo na revelação e

⁶ LANGE, 2006.

⁷ Apud RAMSDEN, 1981, p. 15.

ampliação das fotografias), as viagens de campo, as negociações com proprietários, a preparação para as sessões e, acima de tudo, a definição do tipo de imagem a ser feita apontam para um trabalho intimamente compartilhado. Ao juntar o interesse de Bernd pelas usinas abandonadas e a experiência em fotografia de Hilla, o casal constrói, a partir de suas afinidades e diferenças, uma obra que vai além do olhar individual de cada um.

Em uma entrevista recente, ao ser questionada sobre quem realmente “apertava o botão”, Hilla responde: “isso não importa. Nós sempre trabalhamos como um time (...). Às vezes, passávamos muitas semanas na estrada com nosso furgão Volkswagen. (...) Nossa atitude era romântica, nossas imagens não”.⁸

A marca criativa do artista, na fotografia, inicialmente parece se cristalizar no olhar do fotógrafo, assim como por muito tempo se reconheceu na mão do artista aquilo que lhe é individual. Se em um primeiro momento podemos estranhar que os olhares de diferentes indivíduos se cruzem para produzir uma fotografia, François Soulages nos lembra que a máquina fotográfica não é um olho: “ela não sofre as transformações óticas, químicas e nervosas que atingem o olho e fazem com que sua visão esteja incessantemente em movimento e mutação”.⁹ Assim, a ideia da fotografia como combinação única entre o aparelho fotográfico e o olho do fotógrafo é substituída pela de uma imagem que se constrói através de diferentes processos e negociações.

⁸ BECHER, sd.

⁹ SOULAGES, 2010, p. 87.

Referências bibliográficas:

BECHER, Hilla. *Of course we were freaks*. Disponível em: http://jmcclberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/ Consulta em 15/08/2012.

COLEMAN, A.D. "El método dirigido. Notas para una definición". In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

DAMISH, Hubert. "A partir da fotografia". In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FABRIS, Annateresa, "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia". *ARS*, São Paulo, v.1, n.1, p.59-64, 2003.

LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: life and work*. 2006. Cambridge: The MIT Press, 2006.

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

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.

SCHOLL, Gabriele; LANGE, Susanne. "Bernd Becher". *The guardian*, Londres, 20 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/news/2007/jul/20/guardianobituaries.germany>. Consulta em 12/07/2012.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

RAMSDEN, Anne. "Photographing Industrial Architecture: an Interview with Bernd and Hilla Becher". *Parachute* 22 (Spring 1981).

