

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI GENOVA
Facoltà di Lettere e Filosofia

SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN STORIA DELL'ARTE



Bernd e Hilla Becher, dalla Nuova Oggettività all'Arte Concettuale

Bernd e Hilla Becher sono una coppia di artisti tedeschi che, attraverso il mezzo fotografico, ci hanno lasciato un'importantissima testimonianza dell'architettura industriale in Europa e America, ma soprattutto una visione artistica che ha fortemente influenzato le generazioni successive di artisti-fotografi.



Bernd nasce a Siegen nel 1931 e muore a Rostock nel 2007 ponendo la parola fine alla loro cinquantennale esperienza artistica mentre Hilla Wobeser in Becher nasce a Posdam nel 1934 ed è tuttora vivente. Bernd studia negli anni 1953-56 alla Staatliche Kunstakademie di Stoccarda e comincia a fotografare edifici industriali nel 1957; completa i suoi studi di topografia negli anni 1957-61 alla Staatliche Kunstakademie di Dusseldorf dove studia anche Hilla dando vita al Dipartimento di Fotografia. Nel 1959 inizia la loro collaborazione, nel 1961 diventano marito e moglie e da quel momento in poi la loro produzione artistica è indissolubile dalla loro completa collaborazione.

Alla loro attività di produzione artistica è collegata l'importante esperienza didattica sempre alla Staatliche Kunstakademie di Dusseldorf dove Bernd è professore dal 1976 al 1996 e Hilla collabora come sempre. I talentuosi allievi come Thomas Struth, Thomas Ruff, Thomas Demand, Candida Hofer e Andreas Gursky seguono il innovativo metodo dei Becher che riporta la fotografia indietro nel tempo, alla qualità dell'assoluta precisione, superiore all'occhio umano. Gli studenti sono stimolati a produrre materiale secondo le loro inclinazioni e, da quello, si incomincia il lavoro critico; il diploma però viene conferito a loro totale discrezione, quando reputano cioè che uno studente abbia raggiunto la totale indipendenza creativa. Andreas Gursky, ad esempio, raggiunge il diploma nel 1987, dopo sei anni di lezioni con Bernd Becher.

I Becher sono cresciuti quindi nella Germania devastata dalla Seconda Guerra Mondiale che si avviava in quegli anni alla ricostruzione e propongono il carattere oggettivo e scientifico del loro progetto sistematico di fotografare strutture industriali in contrapposizione all'estetica sentimentale e soggettiva della fotografia del primo dopoguerra, recuperando quella visione di rigore estetico e attenzione sociale dell'esperienza fotografica degli anni '20 e '30.

Grande influenza sulla loro opera ha avuto August Sander (Herford 1876 – Colonia 1964), la cui monumentale opera di ritratti sociologici di tedeschi del XX secolo (*Antlitz der Zeit*, 1929), fornisce loro lo strumento metodologico per affrontare la tipologia degli edifici oggetto della loro ricerca, secondo un metodo storico e archeologico scevro però di ogni analogia contestuale.



Figura 1 A. Sander, *il Notaio*, 1924. San Francisco, Museum of Modern Art.

“L'idea è quella di formare famiglie di oggetti, di motivi che si sarebbero



Figura 2 A. Sander, *il Pasticciere*, 1928. Colonia, Archivio Sander.

umanizzati e distrutti l'un l'altro così come in Natura il vecchio è divorato dal nuovo” diranno i Becher in un'intervista con François Chevrier e Thomas Struth (*Another Objectivity: June 10-July 17 1988*, Institute of Contemporary Arts, London 1988) secondo quel processo definito da Kevin Lynch “motivo di esperienze sequenziali” che porta a connettere un'immagine o un incontro con un oggetto con un altro e un altro ancora. Le loro fotografie non sono illustrazioni, ma soggetti resi con il mezzo della fotografia che nel loro insieme forniscono una lezione di anatomia non diversa dai soggetti umani di Sander.

La loro aderenza alla Nuova Oggettività del primo dopoguerra li porta a conoscere l'opera di Karl Blossfeldt (1865-1932), la cui opera principale *Urformen der Kunst* (Archetipi di Arte) del 1928 mostra una collezione di immagini di dettagli di fiori e piante trattati come ornamenti architettonici, di Werner Mantz (1901-1983) e di Albert Renger-Patzsch (1897-1966) il quale nel libro *Die Welt ist Schön* (Il mondo è bello) del 1928 (che, inizialmente voleva intitolare *Die Dinge*, le cose) presenta un centinaio di fotografie di forme naturali, soggetti industriali e prodotti di massa con la nettezza dell'illustrazione scientifica che presuppone la perfezione tecnica, la descrizione precisa dell'oggetto senza alcuna manipolazione, opponendosi alle sperimentazioni di Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946). “Seule la photographie peut traduire par l'image la rigueur des lignes de la technique moderne, les poutrelles aériennes des grues et des ponts, la puissance des machines de 1000 chevaux [...]. Le rendu absolument véridique des formes, la finesse des gradations tonales, depuis la lumière la plus éclatante jusqu'aux profondeurs des ombres les plus noires, tout cela donne à la photographie techniquement maîtrisée le charme magique de l'événement vécu” (*Nouvelle Histoire de la photographie*, sous la direction de Michel Frizot, Bordas-Adam Biro, 1994, p.464). E' questa la reazione al pittorialismo che offriva al mezzo fotografico l'opportunità di simulare la pittura, già avvertita dalle precedenti esperienze in direzione di uno stile più documentario, finalizzato alla conoscenza del patrimonio architettonico ai fini del restauro come il caso francese della Mission Héliographique del 1851, o alla conoscenza della povertà rurale ai fini della sua riabilitazione quello americano della Farm Security Administration del 1935.

I Becher contrastano il percepito soggettivismo e l'estetismo e ricercano la “giusta” posizione dell'artista nel mondo moderno, ricordando la responsabilità e il ruolo

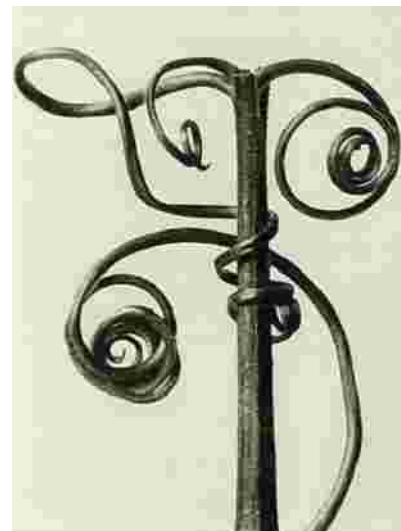


Figura 3 K. Blossfeldt, *Curcubita*, viticcio di zucca, 1928.



Figura 4 A. Renger-Patzsch, *gancio con gomina d'acciaio*, 1924



Figura 5 W.Mantz, *industria a Geleen*, Olanda, 1938.

della fotografia moderna. La rappresentazione deve essere meccanica se vuole essere moderna e l'arte stessa deve essere oggettiva, realistica, autonoma e portatrice di valore intrinseco. Si distanziano dal ruolo sociale vissuto dalla storia della fotografia fino ad allora, concentrandosi sull'interesse "visivo" dei loro soggetti offrendo all'osservatore un punto di vista, una grammatica per capire e confrontare le diverse strutture architettoniche. "Attraverso la fotografia, cerchiamo di sistemare queste forme e renderle confrontabili. Per fare ciò, gli oggetti devono essere isolati dal loro contesto e liberati da associazione" (Liliane Touraine, Bernd and Hilla Becher: *the Function doesn't make the Form, Artefactum*, April/May 1989).

Così possiamo comprendere il titolo della loro prima pubblicazione nel 1970 "Sculpture anonime: una tipologia

di edifici tecnici" (*Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten*, 1970), che raccoglie le immagini di fornaci, altiforni, torri di raffreddamento, silos e serbatoi.

Ogni accenno di stile personale è bandito dalla completa sovrapposizione dei ruoli all'interno della coppia, al fine di enfatizzare solo l'anonimo estetismo degli edifici. Dove Renger-Patzsch però sceglieva la luce zenitale del mezzogiorno per introdurre un elemento drammatico o grafico, i Becher, invece, attendono con pazienza, sul luogo scelto per offrire la migliore vista del soggetto da esprimersi sempre in un unico scatto, che il cielo nuvoloso offra una luminosità diffusa, priva di ombre nette; il punto di ripresa è all'incirca a metà altezza del soggetto, illusione raggiunta attraverso sia la sopraelevazione della macchina fotografica sia con gli aggiustamenti prospettici tipici del banco ottico. La combinazione del grande formato e dell'uso di pellicole bianco e nero a grana molto fine assicura poi la vasta gamma tonale di ogni stampa fotografica. Il punto di ripresa centrale evita le distorsioni prospettiche del soggetto, procurando anche l'arretramento dell'orizzonte e una

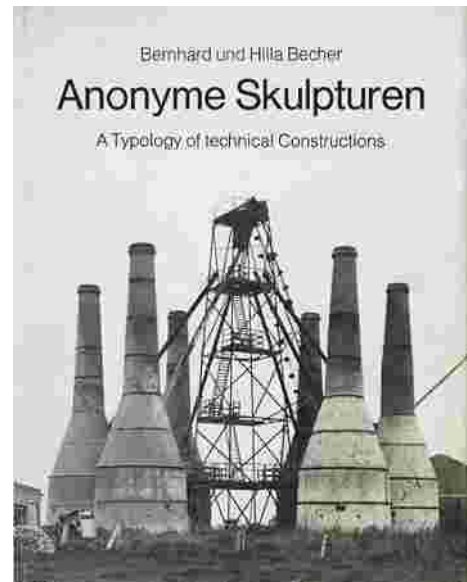


Figura 6 Copertina della prima edizione di *Anonyme Skulpturen*, 1970.

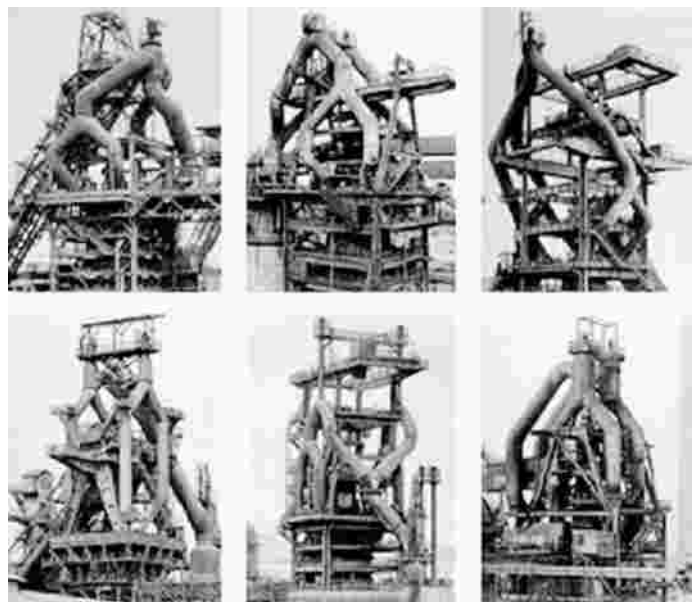


Figura 7 Becher, *Altiforni (Blast furnaces)*, 1995

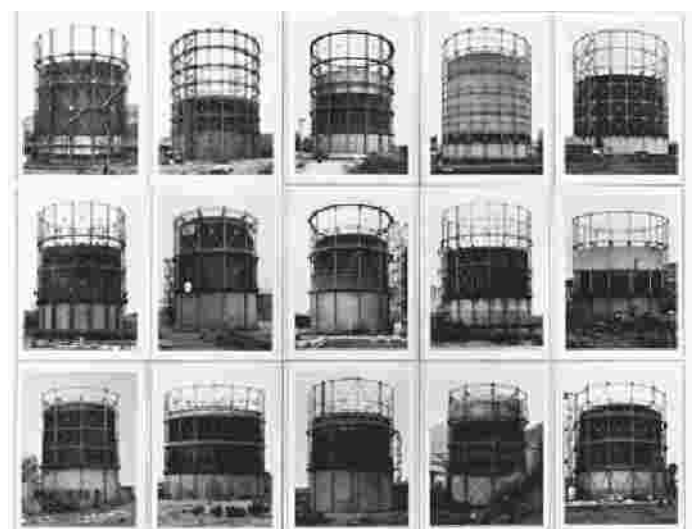


Figura 8 Becher, *Serbatoi di gas (Gas tanks)*, 1993.

visione più panoramica del contesto, seppur minimo, facendo risaltare solo l'edificio ripreso. "Per comprendere un edificio, essere onesti, bisogna porsi alla giusta altezza. Dal basso un altoforno sembra una piovra metallica. Dalla giusta altezza è più calmo, si vede dove inizia e dove finisce; si può fare ordine" (Hilla Becher alla consegna del Leone d'Oro per la scultura alla 44° Biennale di Venezia nel 1990). La presenza umana è chiaramente evitata, pur considerando la necessaria collaborazione di un folto numero di persone richieste per fotografare in sicurezza nei siti industriali. Se solo uno di questi fattori venisse a mancare il soggetto sarebbe scartato come "non fotografabile".

La fotografia è un'arte composta di due elementi: la luce, visibile e il tempo, invisibile. I Becher hanno il pieno controllo di entrambi. La luce delle loro opere è sempre la stessa, chiara e diffusa, rispettata in ogni fotografia, e il tempo è immobile, attuando l'emblematica ricerca della Fotografia stessa, nello sviluppo di un lavoro durato circa cinquant'anni indistinguibili stilisticamente, dove la prima foto può affiancare l'ultima senza individuare un prima e un dopo. L'elemento temporale interviene nell'opera dei Becher solo nella testimonianza di strutture per lo più demolite, memoria visiva della stessa cultura che le ha prodotte e fatte sparire. Non c'è messaggio politico o sociale in tutto questo, distanziando la loro opera dall'occhio modernista della celebrazione dell'industria negli anni '20 e '30 e ponendosi invece in un'ottica Post-moderna dove il Movimento Moderno è già storicizzato e le sue fonti dell'Archeologia industriale vengono private del loro potere per diventare ispirazione artistica chiedendo rispetto ed ammirazione. I Becher sono riusciti a catturare un particolare passato e riarticolarlo con una nuova e diversa valenza nel presente. Solo in un aspetto si sono mossi come uomini del XIX secolo e cioè nell'approccio enciclopedico del loro metodo tipologico.

Parlando dei loro soggetti i Becher li definiscono "architettura nomade" o anche "architettura economica" definendo per il primo termine come queste strutture esistano senza una vera radice culturale o identità legata al terra dove si trovano, "non sono come



Figura 9 Becher, *serbatoio d'acqua (water tower)*, Crailsheim, Germany, 1979.

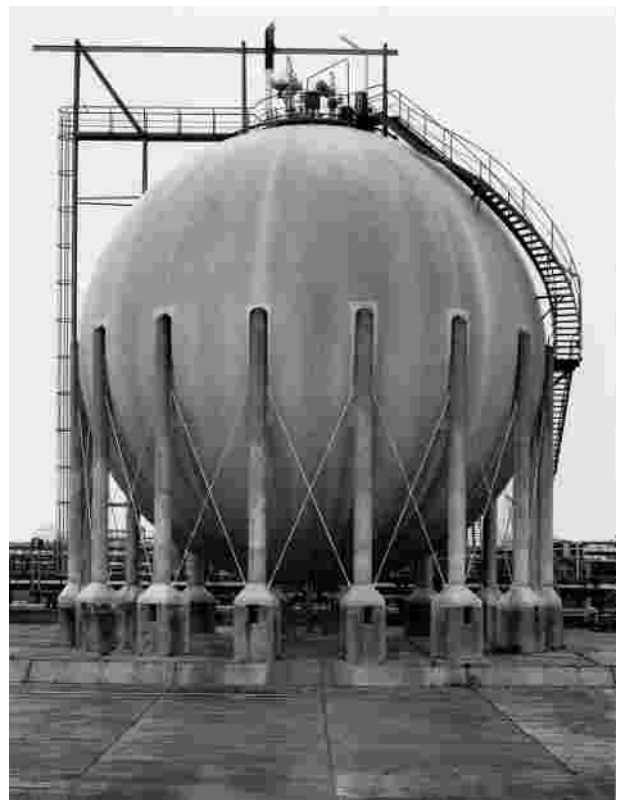


Figura 10 Becher, *Serbatoio sfera*, 1960.

le piramidi – diranno – destinate all’eternità” (Glenn Zorpette, *Dynamic Duos: How artist Teams work*, *Art News*, Summer 1994); mentre l’altro termine ne individua l’aspetto funzionale e anonimo, create per uno scopo preciso e pronte a decadere quando la loro funzionalità non è più attiva e nello stesso tempo la purezza dello scopo funzionale crea la purezza della forma estetica. Bernd Becher in un’intervista con Cornelius Tittel del *Die Welt* il 21 agosto 2005 in occasione della mostra retrospettiva berlinese “*Typologien industrieller Bauten*” dice: “Con il passare del tempo abbiamo sviluppato una sorta di ideologia senza mai formularla come tale. Ho sempre sostenuto che noi documentiamo gli edifici sacri del Calvinismo. Il Calvinismo rifiuta tutte le forme d’arte e quindi non ha mai sviluppato la sua propria architettura. Gli edifici che fotografiamo sono originati direttamente da questo pensiero puramente economico. Sono costruiti senza richiami alla bellezza e servono solo la loro funzione”.

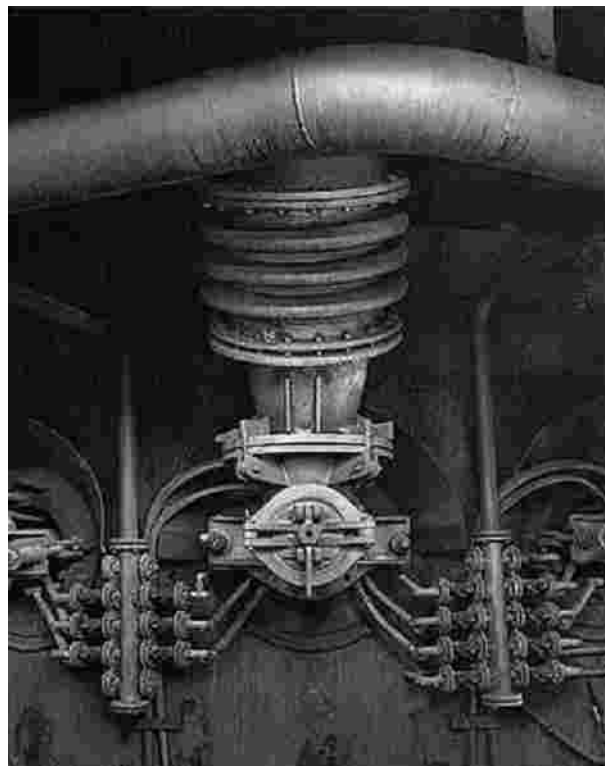


Figura 11 Becher, *Lubeck-Herrenwyk*, 1983.

Questi presupposti individuano anche il modo di esporre le loro opere, secondo il principio dell’archivio tipologico, senza gerarchia, raggruppando le singole immagini di misure identiche in griglie che le contengono e permettono il confronto diretto delle forme e dei materiali delle strutture raffigurate ottenendo una nuova dimensione estetica dettata dal ritmo. La decontestualizzazione delle singole architetture crea così un nuovo contesto artificiale di riferimento dato dalla molteplicità della griglia diventando una nuova espressione di arte concettuale e minimalista, dove l’ordine sequenziale, pur senza alcuna priorità, coincide con l’espressione artistica e il suo valore non è più nella qualità specifica dell’oggetto, ma nel discorso intorno ad esso.

Nonostante l’identità stilistica delle immagini notiamo nella presentazione dell’opera dei Becher una sorta di evoluzione dal piccolo formato di stampa della metà degli anni ’60 (16” x 12”) finalizzato alla griglia, all’ingrandimento della stampa (24” x 20”) negli anni 1989-91 quando, durante le esposizioni al Dia di New York, i Becher ripropongono le singole immagini affiancate seguendo comunque le tipologie e mostrando il ritmo sequenziale senza gerarchia dei loro libri a partire da *Frameworks Houses* (1977) a *Water Towers* (1988) a *Blast furnaces* (1990) a *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (1991) per citarne alcuni. Il momento espositivo è infatti altrettanto



Figura 12 Becher, *Basic form of industrial buildings*, 2004.

rigoroso quanto la fase di ripresa e la pubblicazione dei testi, corredati da brevi introduzioni prettamente tecniche, arrivando persino al completo interscambio come nel caso del libro *Typologies* del 2004 che presenta il lavoro direttamente nelle griglie.

Il lavoro dei Becher è di recente diventato una delle matrici dell'espressione artistica di un giovane fotografo inglese Idris Khan (1978). Esponendo in successivi livelli traslucidi le immagini tipologiche dei Becher, Khan ottiene una nuova singola immagine che aumenta l'aura dell'originale e contemporaneamente rivela la traccia sincretica del suo intervento artistico secondo un gioco di appropriazione e ri-creazione.

Il "non stile" dei Becher che, di fatto è diventato, quasi ironicamente, uno stile vero e proprio ha contribuito a creare il punto di passaggio tra la Fotografia come documento e la fotografia come Arte nella seconda metà del XX secolo. L'eredità della visione dei Becher è riassumibile nella indicazione che Thomas Struth dà della sua opera "cerco un dialogo tra passato e presente e la possibilità di cercare uno spazio di quiete nel nostro mondo frenetico".



Figura 13 Bernd Becher al lavoro.



Figura 14 T. Struth, *Broad street, New York City*, 1978



Figura 15 T. Struth, *Duomo di Milano*, 1998

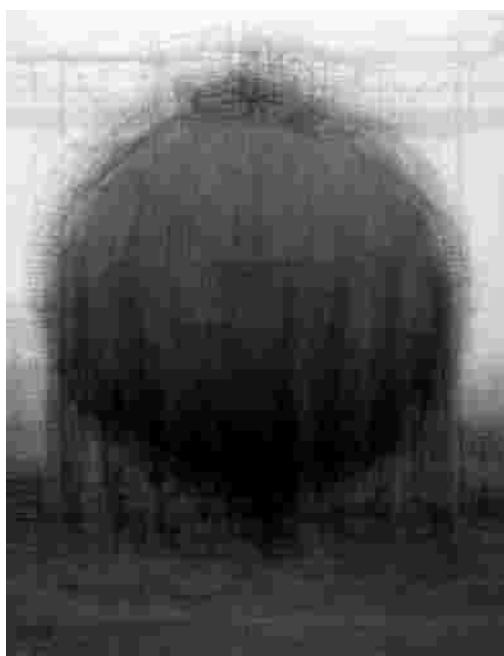


Figura 16 I.Khan "every...Bernd and Hilla Becher Spherical type Gasholders", 2004.

Bibliografia:

- Bernd und Hilla Becher, *Anonyme Skulpture: Eine Typologie technischer Bauten*. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1970.
- Bernd and Hilla Becher, *Water Towers*, MIT Press, 1988.
- Bernd and Hilla Becher, *Blast Furnaces*, MIT Press, 1990.
- *Bernd and Hilla Becher Pennsylvania Coal Mine Tipples.*: Dia Center for the Arts, New York 1992.
- Bernd & Hilla Becher, *Gas Tanks*, MIT Press, 1993.
- Bernd & Hilla Becher, *Industrial Facades*, MIT Press, 1995.
- Bernd & Hilla Becher, *Mineheads*, MIT Press, 1997.
- Bernd & Hilla Becher, *Basic Forms (Masters of the Camera)*, Te Neues Publishing Company, New York, 1999.
- Bernd & Hilla Becher, *Coal mine Hannibal*, Schirmer Mosel, Munich 2000.
- Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses*, MIT Press, 2001.
- Bernd & Hilla Becher, *Industrial Landscapes*, MIT Press, 2002.
- Bernd & Hilla Becher, *Festschrift. Erasmuspreis 2002*. Ed. Schirmer Mosel, Munich 2002.
- Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson, *Field Trips*, testi di James Lingwood e Robert Smithson, catalogo della mostra al Museu de Arte contemporanea di Serralves, Porto, ed. Vice Versa, 2002.
- Bernd & Hilla Becher, *Typologies of industrial building*, MIT Press, 2004.
- Bernd & Hilla Becher, *Basic Forms of Industrial Buildings*, Schirmer Mosel 2004.
(pubblicato in occasione del premio della Haselblad Foundation consegnato ai Becher il 20 novembre 2004 a Gothenborg)
- Bernd & Hilla Becher, *Cooling Towers*, MIT Press, 2006.
- Bernd & Hilla Becher, *Grain Elevators*, MIT Press, 2006.

Alcuni testi critici:

Lynda Morris, *Bernd and Hilla Becher*. Arts Council of Great Britain, London 1974.

Lynne Kooke, *Bernd e Hilla Becher*, Dia Arte Foundation, New York, 1995-2008

Blake Stimson, *The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher* in occasione della mostra Cruel and Tender: the Real in the Twentieth-century Photograph alla Tate Modern (5 giugno/7 settembre 2003)

Cornelius Tittel, *High precision industrial age souvenirs* in occasione della grande retrospettiva Typologien industrieller Bauten alla Hamburger Bahnhof di Berlino (26 agosto 2005/8 gennaio 2006)

Susanne Lange, *Bernd & Hilla Becher, life and work*, MIT Press, 2006.