
DE GROENE AMSTERDAMMER

Kunst & Cultuur

De artistieke erfenis van Bernd en Hilla Becher

De vreemde wezens van de Ruhr

Is er in de fotografie sprake van een ‘Düsseldorfer stijl’, eentje die valt te herleiden tot het iconische echtpaar Becher? Ze stimuleerden hun studenten, waaronder Thomas Ruff en Andreas Gursky, vooral om autonoom te zijn.

door Jan Postma

6 maart 2018 – uit nr. Fotografie uit Düsseldorf



Is het stom om er een favoriete foto van het Duitse echtpaar Bernd en Hilla Becher op na te houden? Het was niet dat iemand ernaar had gevraagd; ik vroeg me op een goed moment af of ik zo'n beeld kon bedenken en wist het antwoord meteen, maar tegelijkertijd leek het idee me alweer onzinnig. Het werk van de Bechers draait immers niet om het individuele beeld. De kracht die erin schuilt, schuilt nooit in één enkele foto maar altijd in

de verzameling, in de welbewust nagejaagde overdaad. De zogeheten ‘typologieën’ waaraan ze hun naam te danken hebben, in een strak grid gepresenteerde zwart-witbeelden van gebouwen en installaties met een gelijksoortige functie die ze in de titel van hun eerste grote solotentoonstelling zelf omschreven als ‘anonieme sculpturen’, draaien telkens weer om het onderlinge verband dat de foto's aangaan. Ze putten hun kracht uit de combinatie van grove gelijkenissen en subtiele verschillen. Alle *Hochofenköpfe* lijken op elkaar, maar er zijn er geen twee gelijk.

Ze putten hun kracht uit het ritme dat wordt gevormd door de over de hele wereld opgespoorde anti-esthetische architectuur van industriële bouwwerken, die om niets anders dan hun nutsfunctie bestaan; uit het gedeelde besef van vergankelijkheid dat al

die gebouwen samen de toeschouwer opdringen. Het zijn kleine testamenten van economische verbanden en de daarmee samenhangende manieren van leven die in de meeste gevallen alweer zijn verdwenen. Het zijn dingen die ooit vanzelfsprekend *wel* waren op precies dezelfde manier als waarop ze nu vanzelfsprekend *niet* meer zijn. Dat de foto's daarmee de tijd zichtbaar maken vormt een lading die het werk pas met terugwerkende kracht heeft gekregen.

Ik meen dat de Bechers niet slechts erop uit waren om dat wat op het punt stond te verdwijnen vast te leggen. Hun drang om de vreemde wezens van de Ruhr te vereeuwigen was niet simpelweg voorsorterende nostalgie, geen daad van vooruitlopend herinneren. Toch lijken ze vanaf deze afstand in de tijd de verbeelding te zijn geworden van iets wat de Amerikaanse schrijver Charles Baxter vorig jaar zei tijdens een lezing over de taak van de auteur in tijden van crises. Baxter was tot de conclusie gekomen dat het je herinneren van hoe de dingen waren, hoe ze voelden en wat mensen deden in een tijd van 'anarcho-kapitalisme' – waarin zelfs dat wat wezenlijk lijkt voortdurend aan verandering onderhevig is – een hoogst subversieve daad is.

In 1967 waren de Bechers in Frankrijk en maakten ze in het hoogste noorden, in Valenciennes, een foto van Fosse Dutemple. Het bijschrift, in een grote monografie van Stefan Gronert over de Düsseldorfer Fotoschule, vermeldt dat het om een '*winding tower*' gaat. Het duurde even voordat ik doorhad dat zo'n gevaarte – in goed Nederlands een 'schachtblok' – boven een mijn uittorent. Maar ook zonder dat je weet wat ooit het nut was van deze specifieke anonieme sculptuur besef je direct dat de vorm ooit de functie volgde en dat de schoonheid die daarmee werd geopenbaard dus in zekere zin vooraf ergens in besloten lag – niet in de opmerkelijkheid van de Bechers of hun technische kundigheid, maar in het materiaal zelf en in de zucht naar efficiëntie, en daarmee in de wens van degene die de opdracht tot de vervaardiging gaf. Anders dan de krakkemikkige houten schachtblokken die de Bechers ook fotografeerden, veelal in de Verenigde Staten, is het gevaarte in Valenciennes van indrukwekkend beton. Het is een spel van grijze vlakken en zwarte lijnen en de negatieve ruimte ertussen dat zich niet goed laat omschrijven. Het lijkt alsof iemand het plan heeft opgevat het alfabet te gaan *bouwen* – zo hoog als een klein flatgebouw en van gewapend beton – maar het werk al snel, halverwege de letter A, tot nader order heeft opgeschort.

Wat maakt de foto tot een Becher-foto? Op zoek naar wat houvast inzake het vraagstuk van zulke eigenheid in de kunst, hoestte een oude Van Dale de zinsnede 'de hogere vorm die stijl heet' op. Wat is, in het werk van de Bechers, de vorm die boven de simpele vorm verkeert? Niet slechts het grid waarin de beelden worden gepresenteerd en niet de gekozen onderwerpen, zo lijkt het. Dat zijn belangrijke ingrediënten, maar ze zijn niet bepalend. Wat moet erbij worden opgeteld om tot die hogere vorm te komen? Het perspectief – altijd recht van voren en vaak vanaf een verhoogde positie; het zachte, natuurlijke licht, gefilterd door lichte bewolking, om storende, harde schaduwen tot een minimum te beperken; de schijnbaar totale afwezigheid van menselijk leven – anders dan

in de wijze waarop de mens zich hier door middel van zijn vernuft heeft laten gelden. Is de stijl de optelsom? Of datgene wat inhoud en vorm een samenhang verleent? De harmonische eenheid die zich vormt tussen de regels, tussen dat wat zich laat benoemen en beschrijven?



In 1975 worden de Bechers als enige niet-Amerikanen uitgenodigd voor deelname aan de legendarische New Topographics-tentoonstelling in Rochester, New York. Kort na deze internationale doorbraak vraagt de kunstacademie in Düsseldorf of Bernd de leiding over de fotografie-opleiding op zich wil nemen. Bernd krijgt dus de titel en de officiële

positie. Hilla niet. ‘Zo waren de tijden’, zei ze er later over. Maar jaren later, bij de uitreiking van de Erasmusprijs, werd niet alleen hun eigen werk geprezen. Er werd ook uitgebreid stilgestaan bij de wijze waarop ze als duo in Düsseldorf school hadden gemaakt.

Wat moet er gebeuren om van een school naar een School te geraken? Het is niet alsof Bernd en Hilla simpele epigonen hebben opgeleid. En wat betreft wereldlijk succes heeft zeker een handvol van hun studenten het duo ruimschoots voorbijgestreefd. Is het simpelweg dat succes dat ervoor heeft gezorgd dat het gedeelde verleden op een fysiek instituut een wezenlijker verband lijkt te zijn geworden? Dat de eerste lichter, een achttal studenten, voor de helft bestond uit Thomas Struth, Axel Hütte, Candida Höfer en Thomas Ruff, en dat de jaren daarna Petra Wunderlich, Andreas Gursky, Simone Nieweg en Jörg Sasse zich in dat rijtje illustere namen schaarden? Of is er sprake van een ‘Düsseldorfer stijl’ die valt te herleiden tot de Bechers?

Gronert beschrijft in zijn inleiding bij de monografie hoe de Bechers vanaf het begin duidelijk maakten dat de fotografen die bij hen in opleiding waren nooit zouden hoeven strijden voor hun recht om kunstenaar te zijn. Wat ze maakten moest vooral geen praktisch nut willen dienen. Ze moesten autonoom zijn. Maar die autonomie betekent naast het vinden van intellectuele preoccupaties toch ook vooral het ontwikkelen van een stijl die volledig eigen is.

Voor de mate waarin veel van Andreas Gursky’s beelden *instant* herkenbaar zijn geworden zou je bijna zo ver gaan het woord ‘iconisch’ te gebruiken. Hoe groot de anonieme sculpturen van de Bechers dikwijls ook waren, ze vallen in veel gevallen in het niet bij dat wat Gursky wil vastleggen. Zo groot is zijn greep dat je je afvraagt of hij niet moet oppassen buiten het bereik van de zwaartekracht te geraken. Neem *Bahrain I*, uit 2005. Een van zijn beroemdste foto’s is het, en op een vreemde manier tegelijk betoverend en ergerniswekkend. Het is een immens beeld van een racebaan in de woestijn. Bovenaan is nog een streep grijsblauwe lucht zichtbaar en aan de horizon staan nog wat verdwaalde gebouwen, maar verder is het een landschap, ware het niet dat het

grootste deel van het verticaal georiënteerde beeld is gereserveerd voor een wild kronkelend circuit dat als een afgeschudde slangenhuid glimmend zwart in het zand ligt. Gursky maakte de foto vanuit een helikopter en bewerkte het beeld vervolgens tot de ondoordringbare compositie die het is.

Gursky liet zich in een interview ooit ontvallen dat hij zich tot doel had gesteld een 'encyclopedie van het leven' bij elkaar te fotograferen. In die intentie schuilt een onmiskenbare verwantschap met de Bechers. Zelf zei hij dat het wat hem betreft zijn composities waren waarin die band het duidelijkst tot uitdrukking kwam. De neiging afstand en dus overzicht te zoeken, het centrale perspectief en de verhoogde positie. Maar terwijl je dat opsomt besef je vooral dat daarmee ook wel alles gezegd is.

Gursky's stijl is, in ieder geval in visueel opzicht, toch vooral radicaal anders, zo lijkt het. De objectieve afstandelijkheid in het werk van de Bechers heeft bij hem plaatsgemaakt voor een onrustbarende schoonheid. In het geval van *Bahrain I* zou je kunnen zeggen dat de stijl draait om de spanning die Gursky weet te creëren met een beeld dat onweerstaanbaar aantrekkelijk is, maar dat door het onvermogen er grip op te krijgen ook weer afstoot. Het is een ongegeneerd subjectieve registratie van een werkelijkheid die expliciet als krankzinnig wordt getoond. Was de afwezige mens in het werk van de Bechers nog slechts een economische actor, hier in dit barre landschap is hij even machtig als megalomaan. Het nog niet post-industriële landschap van de Bechers heeft plaatsgemaakt voor een laat-kapitalistische, versnipperde werkelijkheid. Net als in het geval van bijvoorbeeld *Stockholder Meeting* uit 2001 is het de subtiele digitale bewerking tot iets wat welbeschouwd net niet helemaal mogelijk is die ervoor zorgt dat het resultaat hyperrealistisch aanvoelt.

Waar Gursky's oeuvre is opgebouwd uit losse beelden, en zijn stijl daarmee noodzakelijkerwijs hooguit incrementeel verandert, bestaat het werk van zijn generatiegenoot Thomas Ruff uit series die intern coherent zijn maar telkens weer van elkaar verschillen als dag en nacht. Ruff maakte naam met klassieke portretten waarbij de meest expliciete stijlkeuze neerkwam op de egale maar kleurrijke achtergronden waaraan hij vaak de voorkeur gaf. Zo beheerst en rustig als die portretten waren, zo rusteloos is de ontwikkeling die zijn werk in de daaropvolgende jaren doormaakt. Hij eigende zich begin jaren negentig beelden uit een observatorium in Chili toe, hij sneed erin en vergrootte ze uit totdat het zijn eigen sterrenhemels werden en deed later iets soortgelijks met persfotografie en op internet gevonden beelden. In dezelfde periode maakte hij nachtelijke straatfoto's die qua kleur (groen) en sfeer (onheilspellend) deden denken aan de op dat moment alomtegenwoordige beelden van legeroperaties tijdens de Eerste Golfoorlog.

Bij iedere nieuwe serie die je ziet valt op hoe zijn werk radicaal anders wil zijn, op het dwangmatige af. Zijn stijl, voor zover je daarvan kunt spreken, is vooral gelegen in de weigering zich ergens aan te committeren. Het is meer een stijl van werken die neerkomt op een onstuitbare wil te experimenteren, een stijl die daarmee een vormvast resultaat bij

voorbaat lijkt uit te sluiten.

De school waar school is gemaakt vraagt van haar leerlingen zich te verhouden tot alles en iedereen die hun voorgingen. En dat wordt met iedere jaargang iets ingewikkelder en onoverzichtelijker, totdat het welbeschouwd onmogelijk is. Hoeveel generaties kan de invloed van leraren niet alleen doorwerken – leerlingen van de Bechers geven ook op hun beurt weer les – maar ook definiërend zijn? Hoeveel grotere veranderingen – technologisch, cultureel – kan zulke invloed overleven? Heeft het zin om het werk van de huidige studenten in Düsseldorf te beschouwen in het licht van het werk van de Bechers, als fotografen en docenten? Gronert beperkt zijn verhaal tot het werk van de meest succesvolle en invloedrijke leerlingen van het duo en eindigt met een bespreking van het werk van Jörg Sasse, die eind jaren tachtig in Düsseldorf studeerde. Maar de grens die hij noodgedwongen trekt, is in zekere zin willekeurig.

Claudia Fährenkemper fotografeerde begin jaren negentig immense baggermachinerie op een wijze waarin de schatplichtigheid aan de oppervlakte lag. De beelden zijn becheriaans. Je zou haar prompt tot trouwhartigste van alle Becher-leerlingen willen benoemen. Maar wie dat werk naast recentere foto's van haar hand legt, ziet hoe moeilijk het is om al te stellige uitspraken te doen over de samenhang tussen invloed en stijl. Haar recente portretten van rijk versierde harnessen roepen iets totaal anders op. Je zou natuurlijk nog kunnen wijzen op het perspectief en de interesse voor de vorm die eruit spreekt, of op de wijze waarop de stalen harnessen zich op een soortgelijke manier tot de mens verhouden als de gigantische metalen sculpturen. Maar op hetzelfde moment besef je dat dat zoeken naar een verband het werk reduceert tot iets wat het hooguit in de kleinst mogelijke mate is. Want je kunt met net zo veel overtuiging het tegenovergestelde beargumenteren, namelijk dat het verschil zo groot is dat hier welhaast twee verschillende kunstenaars aan het werk zijn geweest. De techniek is veranderd, de beelden zijn 'hedendaagser' in hun kille perfectie, maar de persoon die die techniek naar haar hand zette is dat ook ook. Deze vreemde portretten doen eerder denken aan de foto's van wassen beelden van historische figuren die iemand als Hiroshi Sugimoto maakte in Madame Tussauds.

De kracht die schuilt in een stijl waarmee niet lichtzinnig wordt omgesprongen, een stijl die wordt gekoesterd, laat zich het sterkst voelen in het werk van Simone Nieweg. Ze is, zo lijkt het, de meest stijlvaste van allemaal en dat niet alleen: ze fotografeert al een kleine eeuwigheid vooral volkstuintjes in het Ruhrgebied. Haar foto's zijn zo mogelijk nog kalmere registraties dan die van de Bechers. Hier gaat het niet om het geïndustrialiseerde landschap maar om het landschap dat in de schaduw van die industrialisatie wordt gecultiveerd. Wat we zien is iets wat de industriële revolutie heeft overleefd en waarvan je instinctief aanvoelt dat het ook alle toekomstige revoluties zal overleven.

De titel van *Field of Cabbages: Düsseldorf-Niederkassel II* (1990) dekt de lading wel ongeveer en het beeld lijkt net als alle andere foto's van Nieweg representatief voor het geheel. De grond is rood en hard, maar verder is alles tegelijk weldadig en ingetogen

groen. Hoewel, er zijn ook een paar naar paars neigende kolen. Ze zijn zo groot dat je je afvraagt of ze worden gekweekt door iemand die hoopt er ooit prijzen mee te winnen. Het toeval wilde dat ik, terwijl Niewegs foto open en bloot op tafel lag, las hoe Virginia Woolf, kort voor haar eigen dood, in een brief Montaigne aanhaalde. Zijn eigen sterfelijkheid overpeinzend had de Franse essayist gezegd: 'Laat de dood me vinden terwijl ik kolen plant.' Het spreekt voor zich dat deze foto de vraag wie in dit volkstuintje vredig kan sterven slechts oproept in het hoofd van deze toevallige beschouwer. Maar het is Niewegs zuivere registratie van de ingetogen tonen die de ruimte voor zulke toevallige lagen creëert. De opengezette sluiters is een vraag aan de wereld zich te doen gelden, maar het is de stijl van de kunstenaar die het antwoord zijn unieke harmonie verleent.

Uit De Groene Amsterdammer van 6 maart 2018
www.groene.nl/2018/fotografie-uit-dusseldorf

De Groene Amsterdammer
Onafhankelijk weekblad sinds 1877