

PAISAGEM INDUSTRIAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA: A OBRA DE BERND E HILLA BECHER

Carolina Gallo Garcia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
carolinagarcia3@gmail.com
Eber Marzulo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
eber.marzulo@ufrgs.br

RESUMO

Para refletir sobre a memória do patrimônio industrial remanescente na paisagem contemporânea, o presente artigo parte da obra fotográfica desenvolvida pelos artistas alemães Bernd e Hilla Becher ao longo de cinco décadas (1959-2007), entendida como documentação de estruturas industriais obsoletas. Ao registrar construções em declínio, materializa-se no campo das artes visuais a memória da paisagem industrial relativa ao modelo produtivo fordista como uma camada de história em vias de desaparecimento e estetização. Esta abordagem artística de uma transição de época e por consequência de paradigma de desenvolvimento econômico será utilizada para compreender as complexas dinâmicas de mudança da paisagem nas sociedades industriais e sua provável repercussão nas estratificações que as sucedem nos planos simbólico e social, comumente expressas nas mudanças de mentalidade dos atores sociais. Apresenta-se a obra dos Bechers como um suporte analítico para compreender as relações entre paisagem industrial, memória e espaço social, em que, mesmo as fotografias sendo caracterizadas pela ausência da presença humana, emergem implicações socioculturais da memória da classe trabalhadora; espaço industrial obsoleto agora resultante artístico das formas-objetos da paisagem. Toma-se os conceitos de espaço e paisagem como categorias de análises indissociáveis na compreensão de processos sóciohistóricos visando estabelecer os efeitos da transição do fordismo para o capitalismo flexível. A partir da noção de efeito do lugar, como parte do processo de inserção no espaço social dos indivíduos, entende-se que as estruturas espaciais inscrevem tanto social como mentalmente os atores, tendo efeito reificador para a constituição de suas identidades. A obra de arte pode ser compreendida como expressão de uma possível ruptura psicossocial. O discurso artístico fundamenta a reflexão sobre as implicações sociais destas formas-objetos residuais na paisagem, na medida em que seus significados e funções se alteram a partir da passagem do modelo fordista de produção para a produção flexível nas sociedades contemporâneas.

Palavras-Chave: Fotografia; Paisagem industrial; Pós-fordismo, Memória.

INTRODUÇÃO

A possibilidade de uma nova acepção estética para grandes estruturas industriais, frequentemente abandonadas ou em vias de demolição, é o cerne do conjunto da obra dos artistas alemães Bernd e Hilla Becher (1959-2007). Ao longo de quase cinco décadas, o casal registrou as edificações de indústrias por meio da linguagem fotográfica ao eleger o tema da uma paisagem em processo de desaparecimento na Alemanha e, posteriormente, em outras regiões da Europa e dos Estados Unidos. A produção se inicia no Vale do Ruhr, maior região industrial da Europa e mais populosa região metropolitana da Alemanha, formada por uma conurbação de onze cidades e pequenos municípios, bem como Siegen, cidade natal de Bernd Becher (1931-2007). Neste lócus, retratavam a transição à indústria siderúrgica, que tomava o lugar da pesada indústria metalúrgica.

O trabalho colaborativo dos artistas se inicia em 1959 a partir da construção de um acervo fotográfico que realiza uma repetição formal de tipologias industriais como torres de resfriamento, tanques de gás (Imagem 1), moinhos, silos, refinarias e mesmo as moradias da classe operária. Marcado por uma profunda objetividade, característica das práticas fotográficas do período entre guerras, o conjunto da obra supera seu caráter pragmático de reprodução da simetria industrial para evidenciar as idiosincrasias de cada estrutura, eximindo o objeto retratado de seu conteúdo funcional para transformá-lo em arquétipo e memória (REVISTA LUGARES, 2013). Mais ainda, ao representar a indústria, marcada pela técnica do período fordista, terminam por construir uma crônica social; “Os Bechers acabaram por descobrir rostos e almas sob as frias carcaças funcionais” (DALFITO, 2012, p. 68).

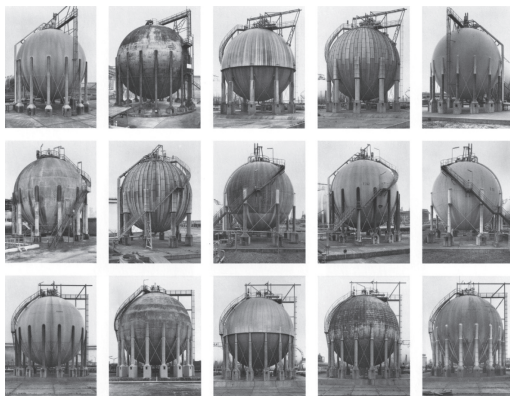


Figura 1 - Gas Tanks (1983-1992)
Fotografias reproduzidas de *Bernd and Hilla Becher - Life and Work*

Materializadas em grandes impressões em gelatina de prata e com grande rigor de enquadramento, as obras compartilhavam a preferência dos Bechers pela representação objetiva da vida e da paisagem cotidiana através de uma precisa representação dos objetos. Deste modo, consolidam a paisagem e o cotidiano da indústria enquanto temática mas também como registro e materialização imagética de um período histórico, econômico e social. As imagens de um mundo em transição se tornam um acervo da memória, como se verifica na fala da artista

Sim, os velhos tempos que nunca voltarão, eu sei que você quer dizer. Uma máquina a vapor faz tantas pessoas melancólicas. Eu acho que isso é o que vocês chamam de nostalgia. Esta não é uma palavra agradável, penso eu, mas às vezes ela se encaixa. Porque não há nada mais que lembranças dessas instalações. O aço está sendo transformado em sucata para ser vendido. E apesar da indústria pesada naquela época ainda ser muito ativa, era possível sentir a mudança (HILLA BECHER in *MAGAZIN DER SÜDDEUSTCHEN ZEITUNG*, 2008 *apud* DALFITO, 2012, p. 65)

Neste contexto, a obra becheriana atua enquanto ressignificadora da paisagem industrial: ao retratá-la esvaziada de seus atores, legitimam simbolicamente estas anônimas estruturas à condição de patrimônio industrial. Ao longo do artigo, buscaremos

refletir sobre a memória deste patrimônio, partindo da noção de espaço enquanto uma categoria autônoma de pensamento histórico e “síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais” (SANTOS, 2006, p.71). Conforme este autor, compreendemos o espaço como um resultante híbrido da “inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações” (ibid, p.64) e, mais ainda, que o espaço social inscreve-se igualmente nas estruturas espaciais como mentais dos sujeitos sociais (BOURDIEU, 1997). Assim, as formas materiais constituídas por processos sociohistóricos são vislumbradas enquanto heranças de um estágio de desenvolvimento técnico da sociedade, bem como condicionantes de novas conjunturas políticas, sociais e econômicas.

DA TÉCNICA À PAISAGEM: A INDISSOCIABILIDADE DAS FORMAS E CONTEÚDOS

Nesta seção, buscaremos expor as relações entre homem e natureza através da técnica, ao compreendê-las como “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço.” (SANTOS, 2006, p.16). Os objetos presentes em uma paisagem correspondem a contextos técnico-sociais de dados momentos históricos que permitiram sua existência; a evolução tecnológica das sociedades se materializa em formas espaciais, ao passo que uma das características centrais de distinção temporal pode ser associada ao tipo de técnica adotada hegemonicamente em um território como forma de produção, de relações sociais e de discursos. Ao relacionar tais conceitos de constituição espacial pelas técnicas com a obra dos Bechers, sugerimos que os artistas tecem uma nova possibilidade de discurso e narrativa sobre estas paisagens, possibilitando uma ressignificação estética e simbólica a partir do registro fotográfico.

As técnicas industriais de produção em larga escala, determinantes ao presente estudo, moldaram-se a partir da ação de grupos sociais, materializando e instaurando sob certos territórios, sincronicamente, as condições materiais e técnicas socioculturais que estruturam o lugar. Como aponta Pierre George (GEORGE, 1974 *apud* SANTOS, 2006) a técnica influencia o espaço em dois modos e escalas: pela ocupação do solo através da infraestrutura necessária à produção e pelas transformações ocasionadas na imposição de um modelo produtivo e modos de existência a ele associado.

Assim, apontamos a compreensão do conceito de paisagem

como espaço atravessado por rituais e signos presentes no “cotidiano dos grupos que interagem e transformam essa paisagem.” (ARAÚJO, 2009 p. 18). Através de signos, práticas e rituais, tais abstrações adquirem graus de concretude, materializando discursos e narrativas reificadores de uma noção de paisagem. Berque (1998) também aponta a paisagem como uma representação concreta do sentido que se estabelece na relação entre o espaço e a sociedade, na condição de sujeito coletivo (*ibid*, p.84). O sentido de um lugar, sempre culturalmente estabelecido, é o que torna a relação entre o sujeito coletivo e a paisagem dialógica, fazendo-os simultaneamente autoproduzidos e auto reproduzidos (*ibid*, p.86).

Para Cosgrove (1998) a cultura condiz às transformações na “natureza” do espaço empreendidas pela ação humana, sendo esta indissociável à leitura da paisagem. Uma vez que toda sociedade carrega diferentes graus de hierarquização, as estratégias de poder permitem a concepção de paisagens oriundas ao que o autor denomina de “culturas dominantes” e “culturas subdominantes” ou “alternativas”, que corresponderiam, respectivamente, à paisagem hegemônica ou residual. No contexto da obra Becheriana, é possível associar a transição de uma paisagem de cultura dominante (relacionada à tipificação fordista) à uma paisagem residual, remanescente de um passado cuja técnica entrou em decadência.

Partindo da noção de paisagem enquanto princípio organizador da experiência humana no espaço, destacamos o peso das relações sociais na constituição paisagística constituída pelos artistas, uma vez que, ainda que marcadas pela ausência de seres humanos, testemunham a narrativa de uma paisagem instituída desde o campo da memória e do imaginário; apresentam cenários que criam um sentido de lugar com identidades sócio espaciais.

Neste sentido, a divisão do trabalho enquanto parte da técnica também constitui um determinante da vida social e de diferenciação espacial: a ordem estabelecida pela técnica engendra a naturalização da paisagem na qual a sociedade se insere. Os objetos técnicos, retratados pelos artistas, estão implicados de condicionantes do espaço e dos atores sendo indissociáveis: toda mudança no referencial técnico de uma sociedade produzirá novas perspectivas relacionais com o espaço.

Como bem destaca Bourdieu (2003) o espaço social impõem tacitamente vínculos ao espaço físico, sendo o primeiro retraduzido nos arranjos de formas espaciais. Os corpos ocupam um espaço ao

passo que “Os agentes sociais são constituídos como tais em e pela relação com um espaço social (ou melhor, com campos) e também as coisas na medida em que elas são apropriadas pelos agentes.” (BOURDIEU, 1997, p. 160). A transformação do espaço é constituída de formas (objetos especializados) e conteúdos (práticas espaciais) que no binômio forma-conteúdo tomam à frente na questão da paisagem contemporânea; trata-se de formar uma compreensão híbrida entre objetos e relações que são, antes de mais nada, interdependentes.

Por adquirirem uma vida, sempre renovada pelo movimento social, as formas - tornadas assim formas-conteúdo - podem participar de uma dialética com a própria sociedade e assim fazer parte da própria evolução do espaço. O seu caráter de palimpsesto, memória viva de um passado já morto, transforma a paisagem em precioso instrumento de trabalho. (SANTOS, 2006, p.69)

Vislumbramos os sistemas técnicos hegemônicos presentes em tais objetos enquanto constituidores de uma base material essencial à análise sociológica de um determinado período histórico, sendo sua estabilidade sempre precária e relativa frente à inovação tecnológica. Ressalta-se, todavia, que os sistemas técnicos perduram no tempo e podem ser chamados de rugosidades (*ibid*, 2006) na condição de espaço construído sob processo de entropia, superposição e renovação paisagística: “as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizados e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho.” (SANTOS, 2006, p. 92)

As anônimas esculturas retratas pelos Bechers testemunham meios de existência de um passado e evocam imediatamente a um imaginário fordista que resiste enquanto rugosidade no espaço. A técnica é um elemento relevante na compreensão socioistórica dos lugares, todavia, não pode ser isolada: técnica é espaço e historicidade. Assim, os objetos, isolados em sua materialidade, não possuem história em si, mas carregam histórias individuais e coletivas e sua perenidade no tempo depende de sua inserção nos eventos (SANTOS, 2006). Ao fotografá-los, investem-nos de valor estético imediatamente associado à “novos modos de ver” às paisagens em declínio e novas possibilidades são dadas a estas formas – sempre formas-conteúdo, como verificamos – que participam da evolução do

espaço.

O entendimento dos artistas acerca do espaço pode ser lido como uma soma de estratificações sociais e simbólicas situados na fronteira entre materialidades e a sua representação. Através de uma abordagem aparentemente objetiva e contemplativa, abre-se a possibilidade de pensar a paisagem de maneira analítica e interpretativa. Ao concentrar a pesquisa catalográfica sobre um tema complexo como a possibilidade de reflexão entre relações do ser humano e o espaço circundante, a obra termina por ministrar implicações sócio-culturais e antropológicas. Mais do que uma culturalização das ruínas, tornadas artefatos museológicos, a fotografia becheriana opera para além das fronteiras documentais revertendo-se em arqueologia e arte. Logo, sugerimos aqui vislumbrar a arte enquanto uma ferramenta epistemológica que, na contemporaneidade, afirma sua influência na construção e proposição de significados para o espaço.

Enquanto fotógrafos do pós-guerra, o trabalho dos Bechers serviu como um amplexo e crítica à “Idade da Máquina”, uma vez que não afastam do modernismo e das consequências da industrialização alemã para a Europa e tampouco almejam lançar luz política sobre a história industrial da Alemanha. O ato artístico de olhar para o passado sem propor visão alguma de futuro foi um novo ato para a fotografia alemã e, portanto, em si uma postura política. Isto é o que os Bechers entende por objetividade. (CAPPS, 2015, tradução nossa).

Como bem observa Dalfito (2012) ainda que a rica plasticidade das fotografias evoquem a entropia de um período histórico, a obra becheriana não atua no íterim crítico do julgamento de méritos e mazelas da era fordista; livre do tom denunciante de consequências da indústria, trata-se de uma obra rica em plasticidade e conceitualismo. Todavia, não deixam de delimitar claramente o papel da técnica na produção e percepção de um tempo-espaço, que se objetiva nas formas reproduzidas de uma realidade vivida. É pelo sistema técnico que o espaço pode tornar o tempo objetivável; o processo de produção de cada época seriam conjuntos indissociáveis entre o sistema de objetos e de ações que configuram determinado espaço (SANTOS, 2006). Esta reflexão é reforçada na fala de Hila:

Como as instalações estavam desaparecendo, imaginamos que sua conservação por meio de fotografias conquistaria, em algum momento, interesse generalizado. Não era possível que não acontecesse. Afinal somos indústria! Todos nós andamos de carro! Aquela ideia romântica de que podíamos prescindir da indústria, de que poderíamos viver sem ela, nunca compartilhamos. Por outro lado, tampouco tínhamos uma visão positivista. Já enxergávamos o que havia de estranho, a superprodução... e todas as dificuldades daí decorrentes. Mas vimos também que as pessoas diretamente envolvidas com a indústria – aqui no Ruhr, em Lüttich, em Chaleroi – compunham uma espécie muito particular, que via aquilo tudo como parte de sua própria vida. Eu conhecia aquele mundo desde Siegerland: todos os meus antepassados, por parte de pai e mãe, tinham trabalhado nas minas ou na siderurgia. Eu conhecia aquela situação, o vocabulário. Para mim, era um prolongamento da infância: procurava lugares que se parecessem com aqueles onde eu havia crescido (BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 163).

Nesse sentido, resgatamos a ideia de que a fotografia é, antes de mais nada, uma maneira de olhar: não é o próprio olhar, de modo que, onde espera-se encontrar uma realidade objetiva é possível encontrar um ato de subjetividade (SONTAG, 1996 apud SUÁREZ JAPÓN, 2015). A obstinação com tipologias de paisagem industrial em processo inevitavelmente entrópico sublinha uma potente perspectiva sobre o tempo; o senso histórico destes artistas nos testemunham meios de existência – passados – e podem sugerir futuros quando questionamos o que é feito de tais paisagens. Ao reconhecer o valor dos objetos nos processos sociais e produtivos através de uma abordagem geográfica, pode-se compreender sistematicamente que “o espaço não é apenas um receptáculo da história, mas condição de sua realização qualificada.” (SANTOS, 2006, p. 81, 82)

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL: ENTRE MEMÓRIA E PAISAGEM

Após abordar a obra becheriana enquanto um testemunho de mudanças paradigmáticas no sistema técnico-produto e de compreender a paisagem em declínio a partir de um prisma de ressignificação e legitimação simbólica de áreas industriais, propomos refletir sobre a patrimonialização das edificações industriais a partir

da interseção entre memória e paisagem. De acordo com Choay (2006) estabelece-se em 1972, a partir da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, da Assembleia Geral da Unesco, um sistema de valoração frente à “identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão do patrimônio cultural” (*ibid*, p.208), determinando as bases do conceito de patrimônio cultural enquanto monumento histórico (monumentos, conjuntos de edifícios, sítios arqueológicos), cultural e simbólico. Posteriormente, criou-se “uma expansão tipológica do patrimônio histórico” (*ibid*, p.209 - grifos da autora) que abarcaria também elementos representantes dos sistemas técnicos e das mudanças estruturais dos modos de produção econômico a partir do reconhecimento de valores simbólico, afetivo, documental deste período histórico, que passam a integrar as políticas de preservação patrimonial. A consolidação da preservação do patrimônio industrial, realizada em 2003 a partir da carta de Nizhny Tagil, desenvolvida pelo TICCIH (*The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*), reitera a importância de edifícios e estruturas construídas para as atividades industriais:

O patrimônio industrial reveste um valor social como parte do registro de vida dos homens e mulheres comuns e, como tal, confere-lhes um importante sentimento identitário. Na história da indústria, da engenharia, da construção, o patrimônio industrial apresenta um valor científico e tecnológico, para além de poder também apresentar um valor estético, pela qualidade da sua arquitetura, do seu design ou da sua concepção. (*The international Committee for the Conservation of Industrial Heritage*, 2003)

Para além de seu caráter material, histórico e estético, a importância da defesa do legado industrial recai sobre a memória cultural, relacionada às estruturas sociais associadas às tipologias edificadas e aos arranjos organizacionais próprios de um determinado estágio do sistema produtivo capitalista. Compreende-se o conceito de memória enquanto uma faculdade humana de importância inequívoca na gestão do conhecimento ao localizá-la no tempo e espaço como fator de reconhecimento (SUÁREZ JAPÓN, 2015).

Como afirma Suárez Japón (2015) a memória é um “somatório de vivências” que também se refere às dimensões espaciais, a qual inclui dados territoriais e paisagísticos, ou seja, remete às dimensões espaciais nas quais nossas vidas tomam lugar. Assim, a memória

compartilhada deve ser entendida como uma fonte de conhecimento e também de compreensão da formação de paisagens que nos acolhem e ainda

significados compartilhados, construído a partir de interpretaciones comunes de la realidad por parte de colectivos concretos. Trascendiendo al individuo, esta acción de la memoria conduciría a la creación de un cierto “saber objetivado”, es decir, a definir lo que llamamos “memoria colectiva”, en la que se integran hechos del pasado dotados de cierto valor simbólico, a partir de los cuales se crea ese “conocimiento compartido” sobre la realidad que es asumido por todos con significados idénticos. (SUÁREZ JÁPON, 2015, p.34)

Sustentamos que, tal abordagem é adequada à análise da realidade paisagística reportada na obra dos Bechers, uma vez que a carga subjetiva da memória está presente nas fotografias. Suárez Jápon (2015) defende que o suporte fotográfico possui valor enquanto fonte de conhecimento geográfico, uma vez que desempenha um intento de fixar, ainda que utopicamente, um tempo presente que é sempre efêmero e transitório. O acervo fotográfico becheriano pode, portanto, ser apontado como uma fonte para reconstrução de um presente fadado a converter-se em passado; a memória precisamente produz um vislumbre das coisas passadas, sendo fonte válida para o conhecimento de paisagem, dos fatos geográficos.

O espectador sabe que a maior parte de tais estruturas já desapareceu e sobrevivem apenas como imagens. (...) como um memento mori: apesar do formalismo e esteticismo, eles testemunham um passado industrial perdido num expandido presente pós-industrial.” (BERNDT, 2010, p.275, tradução nossa)

Ainda que as fotografias se furtem de uma subjetividade manifesta, é possível identificar o caráter autobiográfico das imagens: Bernd era oriundo de uma família operária, onde tal paisagem de rotina industrial engendra seu imaginário infantil:

Em Siegen, praticamente no centro da cidade, tínhamos um pequeno alto-forno. É coisa que, hoje, nem dá pra imaginar, toda aquela sujeira se espalhando pelo centro-velho. Da nossa janela, eu podia ver, ouvir e

sentir o cheiro da siderúrgica” (BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 161).

As moradias da classe operária composta de casas em enxaimel (Figura 2) presentes nas adjacências dos parques industriais, sobretudo de Siegen, fizeram-se temas centrais desde o início do projeto becheriano. Plasticamente atraentes, caracterizavam o ambiente e compunham a memória afetiva do fotógrafo (DALFITO, 2012), evidenciando que, não apenas a arte ou a sociologia influenciaram os artistas, mas também as imagens da memória da infância perpassam o conjunto da obra ao longo de meio século.



Figura 2 - “Fachwerkhäuser”, Siegener Industriegebiet, Alemanha 1959-1973
Fonte: Fotografias reproduzidas de Bernd and Hilla Becher - *Life and Work*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Convém lembrar que Santos (2006) advoga por uma “produção de uma geografia vinculada às técnicas.” (p.18) que implica em concepções que integram técnicas e espaço. Logo, a técnica é produtora de espaço, tal como o espaço também é um produto técnico.

Através de uma longa obra fotográfica que atravessou meio século na condição de um *work in progress*, buscamos verificar como as materialidades deixadas pelas sociedades humanas produzem paisagens na contemporaneidade na condição de memória. Ao observar os depoimentos verbais e imagéticos dos artistas, depreende-se que as tipologias permitiram traçar um relato

socioistórico do período vivido, como um testemunho simultâneo de fora e de dentro.

Partindo de uma rica linguagem artística, ora relacionada ao minimalismo, ora relacionada ao conceitualismo, usufruíram da cultura da modernidade, o que permitiu explorar o tema da indústria como matéria da arte. Registram “o potencial plástico das construções funcionais, transfigurando-os do lugar-comum a significantes de amplo espectro histórico” (DALFITO, 2012, p. 241). Assim, o estudo buscou chamar atenção para o uso da arte como meio para discutir as evidências que dão conta de mudança paradigmática de desenvolvimento econômico e as repercussões relacionada à organização do território.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NaciARFUCH, Leonor. (Auto) biografia, Memoria e Historia. In: **Clepsidra**. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, ISSN 2362-2075, Nº 1, marzo 2014, pp. 68-81

BARNDT, Kerstin. “*Memory Traces of an Abandoned Set of Futures*”. In: HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. **Ruins of Modernity**. Durham and London: Duke University Press, 2010.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. In: **Revista Estudos Avançados USP** vol.27 no.79 São Paulo 2013, Pp. 133-144

_____. Efeitos do Lugar. In Bourdieu, P. (Org.). **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997, pp 159 a 166.

CAPPS, Kriston. **How Hilla Becher Changed the Way We See Buildings**. *The Atlantic, CityLab*. Boston, 14 de Outubro de 2015. Disponível em: < <http://www.citylab.com/design/2015/10/how-hilla-becher-changed-the-way-we-see-buildings/410491/> > Acesso em: 19 de agosto de 2016.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006 (1992).

DALFITO, Daiana. **Esculturas Anônimas e a Objetividade Pós-Industrial**: um estudo sobre a obra de Bernd e Hilla Becher. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. **Ruins of Modernity**. Durham and London: Duke University Press, 2010.

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

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

SONTAG, S. (1996): **Sobre la fotografía**. Edhas. Barcelona

SUÁREZ JAPÓN, Juan Manuel. Memoria, Iconografía y Paisaje: A proposito del uso de la fotografía como fuente geográfica. **Investigaciones Geográficas** (Esp), núm. 63, enero-junio, 2015, pp. 33-44. Universidad de Alicante.

ZWEITE, A. **Bernd e Hilla Becher: Proposition pour une façon de voir** - 10 Perspectives, in Bernd et Hilla Becher, catalogue of the exhibition at the Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 8.

REVISTAS

“O Lexico Industrial de Bernd e Hilla Becher”, Ulf Erdmann Ziegler, in **Revista Zum**, no 1, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2011, p. 155-179.

Oliver Mann. In: **Revista lugares**. Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2013. Disponível em: < <http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-reportagens-detalle.aspx?id=1119> > Acesso em 19 de agosto de 2016.