

De gamle er eldst



Foto fra utstillingen *Becher School* – Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff og Thomas Struth, på Galleri K. Foto: Øystein Thorvaldsen.



***Becher School* er en liten, privilegert presentasjon av hvordan en generasjon med stjernefotografer aldri helt klarer å sprengre seg ut av læremesternes skygge.**

PUBLISERT

OKT 08 2025 - 07:15

KUNSTANMELDER

SIMEN K. NIELSEN

Oslo

Galleri K

Becher School – Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff og Thomas Struth
Står til 2. november

Ikke lenge etter at Hilla og Bernd Becher begynte sitt fotografiske og pedagogiske samarbeid i Düsseldorf i 1959 giftet de seg – og formaliserte med det et romantisk og estetisk partnerskap som skulle legge premissene for en ny type fotografi. I mer enn fem tiår dokumenterte de ikke bare det tyske etterkrigslandskapet, men formulerte en fotografisk linje som løftet mediet inn i konseptkunstparadigmet og bidro til å bekrefte fotografiets plass i det senmoderne feltet. Selv om de utad virket som en blanding av avvisende og uinteressert i denne, skjøt de seg egenhendig rett inn i samtidens estetiske horisont da de begynte å omtale arbeidene sine som «anonym skulptur». Senest i 2022 hadde Metropolitan Museum of Art i New York en stor utstilling om paret helt enkelt kalt *Bernd & Hilla Becher*. I 2002 vant de den prestisjetunge Erasmus-prisen for sitt bidrag til europeisk kultur.



Bernd & Hilla Becher, *Watertower*, 1965-82, 1988, ni gelatin-sølvfotografi. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Fotografiet frigjort

Det er et stjernelag av Becher-fotografer som Galleri K har stablet på beina, til tross for et beskjedent utvalg. Internasjonalt får man ikke mer etablerte navn enn disse. Kuratorisk er utstillingen som et slags slektstre å regne. I det første rommet på galleriet møter vi Becher-parets arbeid. Det er tørt, nitidig og utrolig elegant.

I møtet med en tysk fotokultur, dominert av figurer som Otto Steinert, som vedvarte i sin insistering på subjektiv – han ble grunnlegger av bevegelsen Subjektivt Fotografi i 1951 – og personlig intervensjon i motivet, forfektet Becher-paret enn ny type nøytralitet i den fotografiske ikonografien. Fremfor alt var det industrielle landskap og bygningsstrukturer som engasjerte dem, annektert inn i kliniske grid-mønstre som skapte hva de kalte en «typologi» av former, nærmest en art dokumentarisk fotografi. Metodisk anla de frontale, fikserte sentralperspektiver, gjerne med samme identiske fotoapparater, forsiktig eksponering og etablerte komparative tablåer og sammenstillinger som gjorde det mulig for (den tålmodige) betrakteren å utlede formale differanser og distinksjoner mellom motivene.

De avviste ekspressiv modellering eller effekter, og i sin streben etter klarhet hentet de inspirasjon fra blant annet Neue Sachlichkeit-tendensen i tysk fotografi på 1920-tallet, for eksempel i verkene til Karl Blossfeldt og Albert Renger-Patzsch. Hilla var i tillegg interessert i naturvitenskapelig illustrasjon, deriblant arbeidene til zoologen og filosofen Ernst Haeckel. Men en kritikk av Düsseldorf-fotografene, som Candida Höfer, tar gjerne utgangspunkt i en lesning av disse fotografiene som steriliserte gjenstander; følelsesløse og «tomme rom» – Neue Sachlichkeit på siste verset.



To Becher-verk fra utstillingen *Becher School* på Galleri K. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Veien mot konseptkunsten

Bernd Becher ble professor på akademiet i Düsseldorf i 1976. Han og Hilla underviste dog ofte i eget hjem hvor også hun var aktiv pedagog – og på dette tidspunktet var arbeidene deres allerede innarbeidet i en bredere forståelse av konseptuelle billedpraksiser: De var for eksempel representert på utstillingen *Information* på MoMA i 1970 og Documenta V i 1972. Affinititeten med minimalismen som retning, den prosessuelle rigiditeten som avfødte noe som liknet et definert estetisk DNA, overskridelsen av enkeltverket som noe uangripelig og monolittisk, en åpning mot et utvidet mediefelt – hele rammeverket var med på å frigjøre noe i (kunst)fotografiets forhold til det institusjonelle og kommersielle kunstfeltet. Kunstakademiet i Düsseldorf ble et arnested for denne tendensen.

Fascinasjonen i små forskjeller

Men dette fotografiet handlet ikke så mye om innramming som innhold, ikke så mye om illustrasjon som persepsjon. Overflatearbeidet oppmuntret til nærlesning av ting, detaljer. Man utnyttet og komprimerte

virkeligheten, fortettet den visuelle informasjon vi får, gjennom multiplisitet som metode. Flere fant denne fremgangsmåten ulidelig tørr og uinteressant. Den toneangivende, konservative kritikeren Hilton Kramer, beskrev Becher-bildene i 1977 som «noe som likner på bilder man finner på eiendomsmegler-kontor». Det tok Hilla Becher som en kompliment.

Parets møysommelig fotograferinger av vanntårn og gasstanker, fanget fra ulike vinkler men under identiske forhold – det var et eget poeng – viser en inngang til mediet som generasjonen med stjernestudenter ikke skulle følge opp med den samme nidkjære framgangsmåten. Passende nok er disse plassert i det påfølgende rommet ned trappen. For det er en påtakelig variasjon i måtene «Becher-barna» utvikler det fotografiske språket: Höfer den store interiør-fotografen; Gursky den massive, suggesjonsfotografen; Hütte den hybrid-interesserte, medieoverskridende fotografen; Struth den allsidige som utforsker landskap og abstraksjon. Andre fotografer som Volker Döhne og Petra Wunderlich (ingen av de representert her) gikk nærmere igjen på de arkitektoniske subjektene, esket, nesten ertet ut stereometriske kvaliteter i kirkebygg, hjørnene og kantene deres, de nærmest abstrakte egenskapene til et industrielt steinbrudd.



F.v: Axel Hütte, *Verdens Ende*, 1999 og Candida Höfer, *Semper Oper Dresden II*, 2023. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Og alt blir klart og (be)tydelig

Av de fire er Höfer den som oppleves som den mest dogmatiske. Ironisk nok, er det fristende å legge til. Höfer har nemlig gått langt i å fordrive bildet av prøysserdisiplinen på Kunstakademiet i Düsseldorf. Hun avviser at skoletenkningen var autoritær, illiberal, eller normativ på annet vis. «The Bechers' teaching – or rather the conversations we had, because their style was conversational – did not press us into any school. And we have all been different from the beginning,» har hun uttalt. Höfer understreker likevel at føringer finnes: «There are preferences and reasons for the preferences. But there are no dogmas for me.» Har man sett Höfers serier med fotografier av rom, som *Semper Oper Dresden* her, er det ikke vanskelig å ta siste setningen med en klype salt. Perfeksjonen og detaljeringen av motivet er så totalt at det føles mer som å se et AI-generert bilde – det har noe uvirkelig, nærmest mistenkelig over seg.

En nøkkel er den evnen hun har til å unngå vakuumet mellom klinisk arkitektonisk dokumentasjon og ren abstrahert formalisme. Man reagerer først og fremst på den stringente situasjonen. Øyensynlig har noe av prøysserpresisjonen slått rot i Höfers oeuvre likevel. Nøyaktigheten og tålmodigheten på den ene siden, og den distanserte elegansen på den annen, spenner Höfers fysiske bidrag på aksene mellom ren virtuositet og tysk *Akribie*. Samtidig er Candida Höfer en av disse kunstnerne som legger igjen litt stjernestøv på alle stedene hun fotograferer. Hun har evnen til å merke dem. Ofte for livet. De oppnår, i hvert fall noen, en form for status. Hun kan gjøre for arkitektur hva Andy Warhol kunne gjøre for kjendiser, skriver kunst- og arkitekturkritiker i Washington Post, Philip Kennicott. Höfer har evnen til å sette steder på kartet.



F.v.: Candida Höfer, *Semper Oper Dresden IV*, 2023 og Thomas Struth, *Drammen I*, 2001. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Maleri og monumentalitet

Axel Hütte har alltid hatt et nærmere forhold til maleriet enn lærerne og de andre Düsseldorf-fotografene. For ham blir de plastiske og historiske referansene han finner i billedkunsten en måte å drive dialogen mellom foto og maleri fremover. Følgelig har han arbeidet med å reformulere og dekonstruere de kompositoriske prinsippene han identifiserte i for eksempel landskapsmaleriet. Her fulgte han en annen, mindre konseptuelt drevet vei enn Becher-skolen. Og å se Hüttes store bilde fra *Verdens Ende* på Tjøme føles mer som å se inn i Monets vannliljer enn noe som har noe med fotografi å gjøre. Den maleriske kvaliteten, den myke monokromien er påtakelig og skaper en diametralt annen bildeerfaring enn for eksempel Höfers oppmålte, nesten platonske verden.



Andreas Gursky, *Cocoon I*, 2007, C-print, 173 x 211. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Andreas Gurskys blir for meg den svakere av disse. En som ikke har skjønt at størrelsen ikke *alltid* betyr noe. *Madonna I* er en barokk altertavle av et fotografi, med en ikke mindre dramatisk ikonografi; popkonserten som det mest barokke sosiale fenomenet i moderne kulturindustri. Og det samme gjelder for et annet typisk Gursky-tema: Dansegulvet og klubbestetikken; fortetningen av mennesker, kropper og bevegelse, som er definert av nettopp et flytende, ufast felt, får en uvirkelig fikseringsgrad hos Gursky – hver eneste person er utkrystallisert og postert som skulpturer i det fotografiske massivet. *Cocoon I* kunne minne om et uforløst samarbeid mellom Caravaggios kokende verden av sammenvevde kropper i den nedre delen, og i den øvre monumentale sonen av et perforert materiale som kan minne om et mekanisk print strukket ut i tre dimensjoner, Roy Lichtensteins Ben-Day-prikker. Men også verk som Bridget Rileys *Pause* virker nærliggende å nevne. Gurskys besettelse med størrelse derimot vaker som sagt på grensen av hva som føles produktivt. Der for eksempel Candida Höfer finner en form som samarbeider med motivet og Thomas Struth gjør noe interessant med motivets indre figurale dynamikk – som i det flotte, og u-Becherske halvskjeve motivet fra Galleria dell'Accademia i Venezia, hvor de besøkende blør inn i Veroneses 13 meter lange veggmaleri av *Festen i Levis hus* (1573) – savner jeg et visuelt refleksjonsrom i Gurskys massesuggesjoner.



Foto fra utstillingen *Becher School* på Galleri K. Foto: Øystein Thorvaldsen

Unntaket som bekrefter regelen?

Thomas Ruffs bidrag, det eteriske *Substrat* blir på mange måter vanskelig å lese inn i noen Becher-kontekst. Han problematiserer det såkalt «kameraløse» fotografiet, og ikke minst fotografiets forhold til sitt eget innhold. *Substrat*-serien er inspirert av japanske manga- og anime-motiver som Ruff dekonstruerer og fremmedgjør til hallusinogen-liknende, flytende former. Tittelen som sådan antyder noe tilgrunnliggende, et slags geologisk element i den billedskapende prosessen, et språk før språket. I utstillingen blir *Substrat* et eksotisk fremmedlegeme, og viser om ikke annet bredden i Becher-studentenes interesser. Men det tar meg vekk fra den fascinerende følelsen som oppstår etter å ha labbet rundt i Galleri Ks deilig iglo-aktige lokaler; at ingen av elevene, i siste hånd (og kanskje med enkelte unntak av Höfer), overgår mesterne. At de gamle er eldst.