

CATÁLOGOS COMPARATIVOS

Serialidade nas fotografias dos Bechers, Ruscha e o que veio depois.

Por Gisela Gueiros

A camera é a minha ferramenta.
Através dela eu dou significado
a tudo a minha volta.
André Kertész

SERIALIDADE

Sequências, repetições e serialidade estão relacionados à natureza mecânica da câmera. Como disse László Moholy-Nagy, "Não há forma mais simples do a série fotográfica, surpreendente na naturalidade e nas sequencias orgânicas. Está é a culminação lógica da fotografia. As séries não são mais uma imagem e nenhum dos pilares da estética pictórica podem se aplicar a esta regra". Os artistas Bernd e Hilla Becher, Ed Ruscha, Mariana Tassinari e Alain Bublex usam serialidade na fotografia de uma forma muito particular, retratando arquitetura, espaços desabitados, conduzindo nosso olhar através de uma série de fotografias. Nas séries destes artistas, todas as imagens devem ser apresentadas juntas, como um grupo de imagens que não funcionam individualmente.

Para os artistas alemães, Bernd e Hilla Becher, a serialidade se tornou tão importante quanto o tema das fotos - tipologias de fachadas, prédios industriais, e a criação de grupos de coisas que irão desaparecer. No trabalho de Ed Ruscha, a serialidade aparece em *snapshots* agrupados que mostram imagens icônicas de Los Angeles, a cidade onde o artista mora. As séries de fotografias feitas por ele e pelos Bechers começaram mais ou menos ao mesmo tempo (no início dos anos 60) e têm uma abordagem vernacular. Mariana Tassinari, nascida no Brasil, em 1980, apresenta seus grupos de imagens como uma coisa só, impressas em um mesmo papel. O foco das fotografias de Tassinari é mais formal e menos crítico do que nas séries dos Becher ou Ruscha. A serialidade, no trabalho de Tassinari é usada para aprimorar nossa percepção. No trabalho do artista francês, Alain Bublex, a serialidade se refere ao tempo que o artista passa em seu carro fotografando, enquanto dirige em volta das casas que fotografou. Em todos esses trabalhos, realizados em quatro países diferentes, por artistas de gerações distintas, podemos ver exemplos de como a serialidade é fundamental para seus processos criativos. A fotografia congela o momento, transforma o presente em passado, vida em morte. É um lembrete de que o tempo passa. Ao mesmo tempo, fotografias são associadas ao fato de retratarem momentos únicos. O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, conhecido como o mestre do "momento decisivo" é, talvez, o melhor exemplo disso. Serialidade é também um lembrete da passagem do tempo, que dá ao observador mais tempo para contemplar os diferentes momentos congelados do mesmo objeto. No entanto, a serialidade nega o "momento decisivo", já que a ideia principal é dar ao observador a chance de olhar para o mesmo objeto repetidamente. Mas no trabalho de Tassinari e Bublex, essa distinção temporal é clara já que percebemos o reposicionamento da câmera para cada imagem tirada. Mesmo no trabalho de Ruscha e dos Becher,

onde vemos agrupamentos de objetos similares, as séries não são sobre o momento em que a foto foi tirada, mas sobre os objetos em si e seus significados como parte de um grupo.

O que estes artistas têm em comum é o interesse em fotografar edifícios construídos pelo homem. Esse foco na arquitetura está relacionado a uma das personagens favoritas de Baudelaire, o 'mendigo' [ragpicker]: "Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Ele descobre coisas e faz decisões inteligentes; ele coleciona, como um avaro com seu tesouro. Os restos vão tomar forma de objetos úteis ou agradáveis". Inspirada por essa citação, Susan Sontag escreveu que edifícios de fábricas desertos e avenidas de outdoors ficam tão bonitos, através dos olhos da camera, quanto igrejas e paisagens.

UMA COISA DEPOIS DA OUTRA

A repetição aparece em outros meios também. Foi apresentada nas artes de várias formas diferentes. Na pintura, pode ser vista no trabalho de Claude Monet no final do século 19 e no trabalho de Giorgio Morandi, durante os anos 30, 40 e 50. Monet pintou vitórias-régias durante toda sua vida e Morandi fez naturezas-mortas de garrafas e vasos. Nestes casos, a serialidade é uma maneira de estudar o tema, mostrando a fascinação que esses artistas tinham pelo objeto escolhido. A repetição e a sequência também apareceram na Arte Pop como referência à cultura de massa e ao consumo e na Arte Minimalista com sua intenção principal de colocar "uma coisa depois da outra".

Na dança, a coreógrafa alemã Pina Bausch usa a repetição ou séries de movimentos repetidos, para criar suas danças. Bausch conta histórias através da repetição de movimentos, usando a memória do espectador como um ingrediente de suas coreografias. Gestos que são inicialmente realizados por um único dançarino, como uma frase em um solo, é repetido por um, dois, três ou mais dançarinos e se torna um único corpo de movimento. A coreógrafa também usa a repetição como um meio para explicar os movimentos. *Répétition* é a palavra francesa para ensaio - um modo de praticar, entender, aprender, e por fim, absorver informação. Pode-se dizer que estudar alguma coisa é fotografá-la diversas vezes.

No caso da fotografia, a serialidade está associada à natureza da câmera, que permite que o fotógrafo fotografe várias vezes o mesmo objeto ou paisagem. Desde o final do século 19, o fotógrafo britânico Eadweard Muybridge já usava várias câmeras para capturar movimento. A forma como ele apresentava suas imagens, uma depois da outra, é um bom exemplo de como fotografia e a serialidade estão naturalmente relacionadas. Serialidade também está relacionada ao início do cinema, onde uma imagem após a outra geram a ação. A máquina desenvolvida pelos irmãos franceses Lumière, na última década do século XIX, conhecida como *cinématographe* podia gravar e projetar imagens em movimento, em essência, trata-se de uma série de fotografias apresentadas uma seguida da outra numa sucessão rápida.

O uso de serialidades fotográficas no trabalho dos Bechers, de Ruscha, de

Tassinari e de Bublex serão examinados, mostrando como cada artista utiliza sequências de fotografias individuais em seus trabalhos, que só existem quando apresentados junto com o resto da série. O desenvolvimento da arte que usa serialidade como "meio" será considerado, começando pelos Bechers e por Ruscha, identificando as similaridades e diferenças em seus trabalhos e os exemplos posteriores dos trabalhos de Tassinari e Bublex.

BERND E HILLA BECHER

O casal Bernd e Hilla Becher, que começou a trabalhar junto em 1959, casando-se mais tarde em 1969, sempre se interessou em retratar arquitetura. Bernd - nascido em 1931 - e sua mulher Hilla - nascida em 1934 - usavam estruturas industriais e domésticas como tanques de gás e casas como tema de suas fotografias. Os dois estão envolvidos em todos os aspectos da produção do trabalho, incluindo a escolha dos locais, as negociações com os proprietários e outras autoridades, a preparação da câmera e, depois, a revelação das fotos. Durante a carreira deles, Bernd Becher - que morreu em 2007 - e Hilla Becher tiraram fotografias de prédios que tinham uma vida finita e, em muitos casos, curta - uma arquitetura nômade, como eles chamavam. Era importante para eles registrar essas construções que iriam desaparecer em cem anos. Suas fotografias também funcionam como um arquivo vernacular, uma documentação de coisas. Hilla Becher disse certa vez: "Nós podemos dizer que um trabalho está terminado quando o objeto em si foi destruído". Como escreveu Charlotte Cotton no livro *Photography as Contemporary Art*, "As fotografias deles têm função dupla: são documentos não-românticos de estruturas históricas, enquanto seu registro desprezencioso e sistemático de espaços arquitetônicos se situa no uso de taxonomias da arte conceitual dos anos 60 e 70".

A serialidade aparece em seus trabalhos como uma forma de tipologia. Eles criaram um sistema próprio de apresentar esse catálogo industrial: grupos de nove, doze ou quinze exemplos de objetos que pertencem a uma mesma família. Essa abordagem permite que as pessoas entendam os assuntos que eles fotografam através de sua aparência visual. Eles querem que o observador tenha clareza e não sentimentalidade. Carl Andre escreveu sobre as fotografias deles: "O tema das variações limitadas, determinadas pela função, fica claro no trabalho dos Becher por causa do agrupamento de vistas semelhantes de estruturas diferentes construídas para servir a um mesmo propósito. A fotografia também facilita a comparação de proporções de estruturas similares com tamanhos diferentes".

No início, os fotógrafos consideraram mostrar fotografias individualmente, mas logo perceberam o valor das imagens múltiplas: "Houve um momento em que colocamos diversas fotos de torres de esfriamento uma ao lado da outra e algo aconteceu. Uma espécie de música. Você só vê as diferenças entre os objetos quando eles estão perto, porque muitas vezes elas são sutis demais. Todos os objetos em uma família se parecem, são muito similares. Mas eles também têm uma individualidade especial. E essa individualidade só aparece quando as imagens são comparadas". Os artistas se esforçam muito para fazer

imagens com composições o mais semelhante possível, usando técnicas consistentes e seguindo sempre o mesmo processo. O sistema usado por eles para mostrar suas fotografias em sequências é tão marcante que a própria serialidade se tornou o tema do trabalho deles. Ordem e estrutura nesses *grids* de imagens brancas e pretas são tão importantes quanto as formas das caixas d'água retratadas e a documentação da arquitetura.

O trabalho dos Bechers nos convida a reparar em aspectos estéticos interessantes existentes em máquinas industriais e outras construções. "É comum alguém que vivenciou uma cena bonita se arrepender de não ter sido capaz de fotografá-la". Tirar fotografias do mesmo tipo de construções mostra que eles têm um interesse especial neles e enquanto olhamos suas fotografias compartilhamos este envolvimento sob ponto de vista deles. Trata-se da atenção de dois artistas olhando para o trabalho de engenheiros, que estavam provavelmente muito mais preocupados com funcionalidade do que estética. Como disse Charlotte Cotton, "Os Bechers foram essenciais em reorganizar a fotografia vernacular em uma estratégia artística altamente respeitada, de certa forma investindo na fotografia com conexões visuais e mentais com a história e com o dia-a-dia."

ED RUSCHA

Ed Ruscha é um artista americano - nascido em 1937 - associado aos movimentos de arte Pop e Conceitual. Durante sua carreira ele usou fotografia, pintura, desenho, gravura e outros materiais.

Suas fotografias sempre faziam parte de séries que seriam apresentadas em forma de livro, nos anos 60 e início dos 70. *Vinte e Seis Postos de Gasolina*, de 1962, *Trinta e Quatro Estacionamentos*, 1967, e *Nove Piscinas e um Vidro Quebrado*, 1968, são apenas alguns exemplos de suas fotografias vernaculares de Los Angeles. Ruscha queria que estes livros se tornassem um objeto produzido em massa, para ser coeso e mostrar a fotografia não como arte: "As fotografias que uso não são artísticas em nenhum sentido da palavra. Acho que a fotografia está morta como arte, seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou de informação".

As fotografias de Ruscha são *snapshots* e, em alguns casos, até tiradas por outra pessoa. Ele se refere a suas fotografias como coleções de fatos ou coleções de *readymades*. Enquanto várias das séries como a dos estacionamentos e a dos postos de gasolina, se remetem ao funcional e muitas vezes ao uso desperdiçado de espaços públicos e fontes naturais, o artista está claramente mais preocupado com a forma das séries. Em uma entrevista com John Coplans, Ruscha disse: "O primeiro livro surgiu de uma brincadeira com palavras. O título veio antes mesmo de eu ter pensado nas fotografias. Gosto da palavra *gasolina* e gosto da qualidade específica de *vinete e seis*. Se você olhar o livro vai ver como a tipologia funciona bem - eu trabalhei em tudo isso antes de tirar as fotografias. Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou algo parecido - eu apenas queria uma coisa coesa".

Como no trabalho dos Bechers, estes livros - séries fotográficas - nos passa a ideia de catálogos, documentação. A serialidade e o interesse por prédios é uma

característica do trabalho de ambos. Ao fotografar vinte e seis exemplos de postos de gasolina, Ruscha nos oferece a possibilidade de comparar - similaridades e diferenças - e entendê-los. Os Bechers nos oferecem a mesma oportunidade: comparar e definir caixas d'águas, outras máquinas e assim por diante. As fotos de Ruscha, no entanto, têm a informalidade de um diário, enquanto o trabalho dos Becher é mais formal. Nesse caso, o uso de uma forma estética comum, as séries, pode revelar potencialmente as diferenças culturais de uma maneira menos formal e californiana versus um rigor germânico. Isso não significa que Ruscha não estivesse completamente ciente de cada detalhe em suas séries. O livro *Vinte e Seis Postos de Gasolina*, "foi organizado de forma que a trajetória nas páginas, da esquerda para a direita, fosse estritamente análogo ao nosso progresso em um mapa de leste a oeste, enquanto a narrativa obviamente remonta uma viagem de Los Angeles para Cidade de Oklahoma e a volta. Treze tanques de gasolina na ida e treze na volta!".

MARIANA TASSINARI

Mariana Tassinari é uma artista brasileira que começou a tirar fotografias em 1996. Seu trabalho é principalmente composto por séries de 2, 3, 4 ou mais fotografias, orientadas tanto na vertical quanto na horizontal. Diferente dos Bechers e de Ruscha, ela não separa as imagens individuais uma da outra, pela moldura ou pelo *layout*, deixando mais explícito que cada série se trata de uma imagem única, um trabalho único.

Tassinari também trabalha com *snapshots*, normalmente retratando arquitetura e paisagem. As fotografias são bem estéticas e focadas na forma. O modo como elas são apresentadas lembra a imagem do cinema. Ela explica: "Sozinhas, as fotografias não fazem sentido. E lado a lado você é convidado a prestar atenção em sutis similaridades e diferenças, tanto nas imagens quanto nas formas." As fotografias mostradas juntas são geralmente bem parecidas - mesmo assunto, mesmas formas. Este olhar cria uma relação entre as fotos, principalmente quando são impressas em tamanho grande e nós somos capazes de ver os detalhes. Tassinari acredita que seu trabalho está muito relacionado ao movimento, nesse caso, o do nosso olhar. "As imagens são apresentadas juntas para que as pessoas possam ver essas diferenças sutis sem interrupção. Se apresentadas com uma moldura entre cada imagem, isso interferiria, separando as imagens, e você não notaria tanto os detalhes. Eu quero que tudo seja uma coisa só, constituída por imagens semelhantes que tenham detalhes diferentes."

No trabalho de Tassinari, a serialidade não está relacionada a tipologia, como na fotografia dos Bechers e de Ruscha. Mas é similar no sentido em que as imagens são colocadas juntas para você comparar conteúdo, forma e assunto. O trabalho de Tassinari pode ser relacionado ao dos Bechers no sentido de que serialidade é central em seus trabalhos. Se não forem mostradas juntas, suas fotografias não são tão intrigantes, na verdade, não tem quase significado algum. Com Ruscha, o que ela tem em comum é o fato de serem *snapshots*. Às vezes Tassinari tira suas fotografias de dentro de um vagão de trem, como Ruscha faz de seu carro. A cor é uma outra característica que aparece no trabalho de

Tassinari e de Ruscha, quando é completamnete nula nos Bechers.

Uma característica importante no trabalho de Tassinari, como ela mesma ressalta, é a sutileza. Pode ser encontrada em cada imagem sozinha e na relação entre elas. "Isso não significa que a sutileza não possa ser visível", disse Tassinari. Mostrando o mesmo objeto sob diferentes perspectivas - na maioria de seus trabalhos - Tassinari nos convida a prestar atenção nas formas, comparar um mesmo objeto visto de um novo ângulo e até imaginar novos, de ângulos que não foram fotografados.

Em 2007, Tassinari fez parte de uma coletiva, no Rio de Janeiro, curada por Nessia Pope, onde o tema era uma citação de Sol leWitt: "Desde que a arte é um veículo de transmissão de ideias através da forma, a reprodução apenas reforça esse conceito. É a ideia que está sendo reproduzida. Qualquer um que entender a obra de arte, pode possuí-la. Somos todos proprietários da Mona Lisa." Não só repetição, mas também sequência e serialidade reforçam ideias através da forma na arte e, como na dança de Pina Bausch, se torna um meio de entender, refletir sobre algo. No trabalho de Tassinari, a serialidade é usada para aumentar nossa percepção.

ALAIN BUBLEX

Alain Bublex é um artista francês - nascido em 1961 - que começou sua carreira como designer da Renault. A maioria de seus trabalhos não está relacionada com a fotografia: "Eu nunca tive a ideia de tirar fotografias como um fotógrafo, mas quando as tiro, eu tomo meu tempo."

Bublex tira fotografias enquanto dirige seu carro pelos subúrbios de Paris. Para o artista, a fotografia é muito mais uma atividade do que um resultado final impresso em um papel brilhante - uma atividade que torna possível examinar tudo o que nos cerca, com bastante precisão. "Eu sinto que dirigimos carros não para ir de A a B, mas para pensarmos sobre as coisas." Essas séries de trabalhos são apresentadas juntas, mostrando diferentes ângulos do mesmo tema. O foco é na justaposição, deslizando de um lugar para outro, de um ponto de vista para o próximo.

Como descreve seu *press release*, durante sua exposição em 2002, *Sudden Arrests*: o trabalho de Bublex começa com uma jornada. Nela, mudanças de visão são intimamente ligadas pela combinação de duas ferramentas, que são ambas parte de sua atividade como um artista: o carro e a câmera. Mas o olho e a mente em movimento, ambos mecanicamente interligados, já estão associados no próprio carro que, para Bublex, não é nada mais do que uma máquina de ver: "O carro sozinho permite essa relação atenta com a paisagem, o que separa ele de aviões e trens."

Como Tassinari, as séries fotográficas de Bublex estão relacionadas com a passagem do tempo, uma vez que as fotografias não tem nenhuma omissão ou seleção: nós vemos o que o artista vê. Até o título *Une demi-heure entre Dan Graham et Thomas Demand (Half hour between Dan Graham and Thomas Demand)* refere-se ao tempo, assim como a uma referência histórica a Graham em seu trabalho *Homes for America*, 1965, e a ao *Banheiro*, 1997, de Demand,

fazendo uma crítica a arquitetura.

Diferente dos Bechers, de Ruscha e de Tassinari, Bublex usa serialidade em seu trabalho como uma representação do pensamento, o momento em que ele dirige e contempla o assunto. Como diz um catálogo da exposição: "Nessas jornadas nós viajamos muito mais distante do que o próprio artista pode nos mostrar. Suas imagens funcionam como sequências. Tirando um grande número de diferentes fotografias no mesmo lugar, no mesmo momento, o artista refere-se à exata duração de sua presença na paisagem. Na exposição, descobrimos como Alain Bublex pretende transformar seu carro em um veículo de trabalho, criando assim uma ferramenta específica perfeitamente adaptada para suas sérias peregrinações. Ao mesmo tempo, com essa proposta poética, o trabalho em progresso se transforma em uma relação metafórica entre passado, presente e futuro, como em muitos outros trabalhos e projetos de Alain Bublex." Um de seus outros trabalhos foi a criação de uma câmera chamada *awareness box* (caixa de consciência), que, nas palavras do artista, permite que você capture uma imagem quando estiver na presença do objeto, mesmo sem clicar uma foto, já que isso seria desnecessário. "Porque nós tiramos tantas fotografias? É para produzir imagens ou porque isso nos força a irmos para algum lugar? O que é realmente importante para nós? As imagens ou simplesmente observar o mundo? Nesse sentido, o objeto que eu pretendia conceber para aguçar a consciência e a atenção das pessoas não deve ser, de forma alguma, considerado uma câmera, mas um novo tipo de produto, um produto eletrônico que nos permite observar melhor. Eu reparei que, no meu caso, como no caso de muitos amantes da fotografia, tiro muitas fotografias, mas raramente olho para elas depois - e o mesmo caso com vídeo, que eu assisto com menos frequência ainda. Como um artista, também uso a fotografia em meu trabalho e, de novo, tiro muito mais fotografias do que eu imprimo ou amplio depois."

Como no trabalho de Ruscha e Tassinari, as fotografias de Bublex são *snapshots*. Bublex e Tassinari estão nos dando a oportunidade de ver o mesmo objeto, construção - de diferentes pontos de vista, enquanto os Bechers e Ruscha oferecem-nos diferentes exemplos do mesmo objeto, de um ponto de vista parecido. Para Bublex, no entanto, a serialidade também permite que ele questione a função da câmera em si.

ANATOMIA DEMOCRÁTICA

A serialidade é central no trabalho fotográfico dos Bechers, de Ruscha, Tassinari e Bublex. Quando fazem parte de uma série, as imagens não têm sentido se apresentadas separadamente. O trabalho inclui a ideia de partes como elemento de um todo; elas trabalham como um organismo, onde uma parte depende das outras para fazer a máquina funcionar. Mais uma vez, nas palavras de Moholy-Nagy: "Aqui a fotografia separada perde sua identidade como tal e torna-se um detalhe do todo, um elemento estrutural essencial do todo, que é a coisa em si. Nessa concatenação de suas partes separadas, mas inseparáveis, a série fotográfica inspirada por um propósito definido pode tornar-se a arma mais potente para realizar a poesia mais delicada. O verdadeiro significado do filme só

irá aparecer muito mais tarde, menos confuso. O requisito para esta revelação é, claro, a realização de que a sabedoria da fotografia é tão importante quanto a do alfabeto. Os analfabetos do futuro serão ignorantes ao uso da câmera tanto quanto da caneta". A serialidade proporciona ritmo à composição e, ao mesmo tempo, acrescenta algo didático a ela: o formato da enciclopédia de informação - comparando modelos que ilustram características do objeto estudado.

A fotografia nos dá a chance de vermos algo que não vimos na vida real - que só aconteceu uma vez - ou para vermos novamente um momento que queremos lembrar. Da mesma forma, a serialidade nos permite ver o mesmo objeto, mais de uma vez. É uma segunda etapa do que disse Susan Sontag: "A fotografia é geralmente vista como um instrumento para conhecermos as coisas. Quando Thoreau disse, "Você não pode dizer mais do que você vê", ele levou em consideração que o olhar é mais importante do que os outros sentidos. (...) Câmeras não só tornaram possível apreender mais ao ver (através da microfotografia). Elas mudaram o próprio olhar em si; alimentando a ideia de olhar por olhar. (...) Quando Strand cita Thoreau, ele assume outra postura em relação ao sensorial: a cultura didática da percepção, independente de noções sobre o que merece ser percebido, o que dá vida a todos os movimentos modernistas nas artes."

Em 1918, Alvin Langdon Coburn declarou que a câmera é, de fato, um instrumento para "olhar rápido". Estes artistas usando a serialidade estão convidando o observador para um "olhar devagar". Tirar fotografias de objetos similares e apresentá-las juntas como um único trabalho encoraja o observador a passar mais tempo examinando e comparando detalhes - variações e correspondências - e, assim, nos convida a uma nova forma de olhar.

"it should be added however that some of the very best photography is useful only as juggling, theology, or ore mathematics is useful – that is to say, useless, except as nourishment for the human spirit."
szarkowski