

Arte em São Paulo

revista bimestral de arte e cultura

Cz\$ 40,00

Andy Warhol
Jim Morrison
Carlos Martins
Design / Arquitetura
Geraldo de Barros



34

GERALDO DE BARROS

DOSSIÊ

PONTO PARÁGRAFO NA PINTURA BRASILEIRA

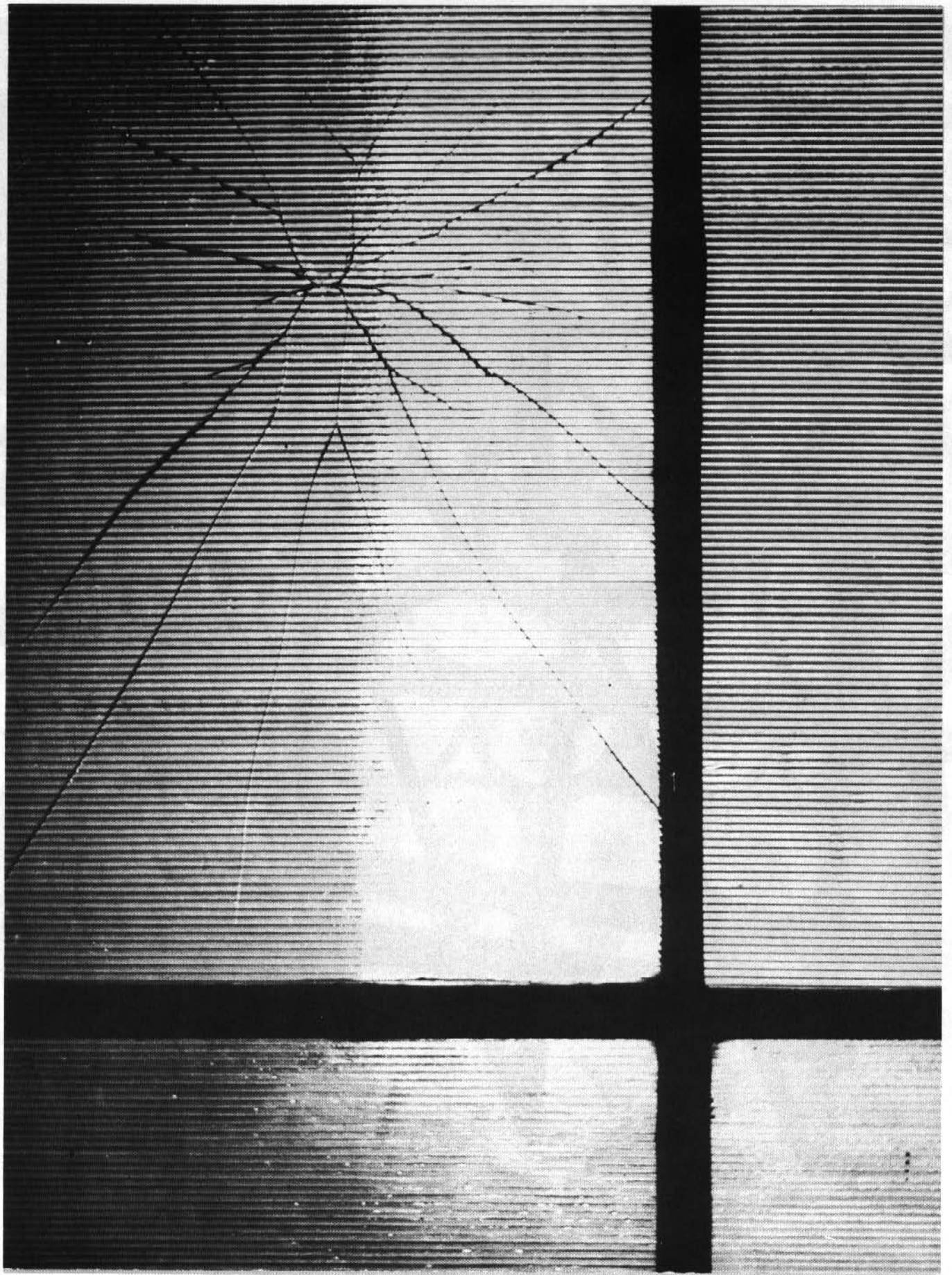
A beleza dos ângulos pitorescos, amada pelos fotógrafos de Salão, teve com Geraldo de Barros sua crise e morte.

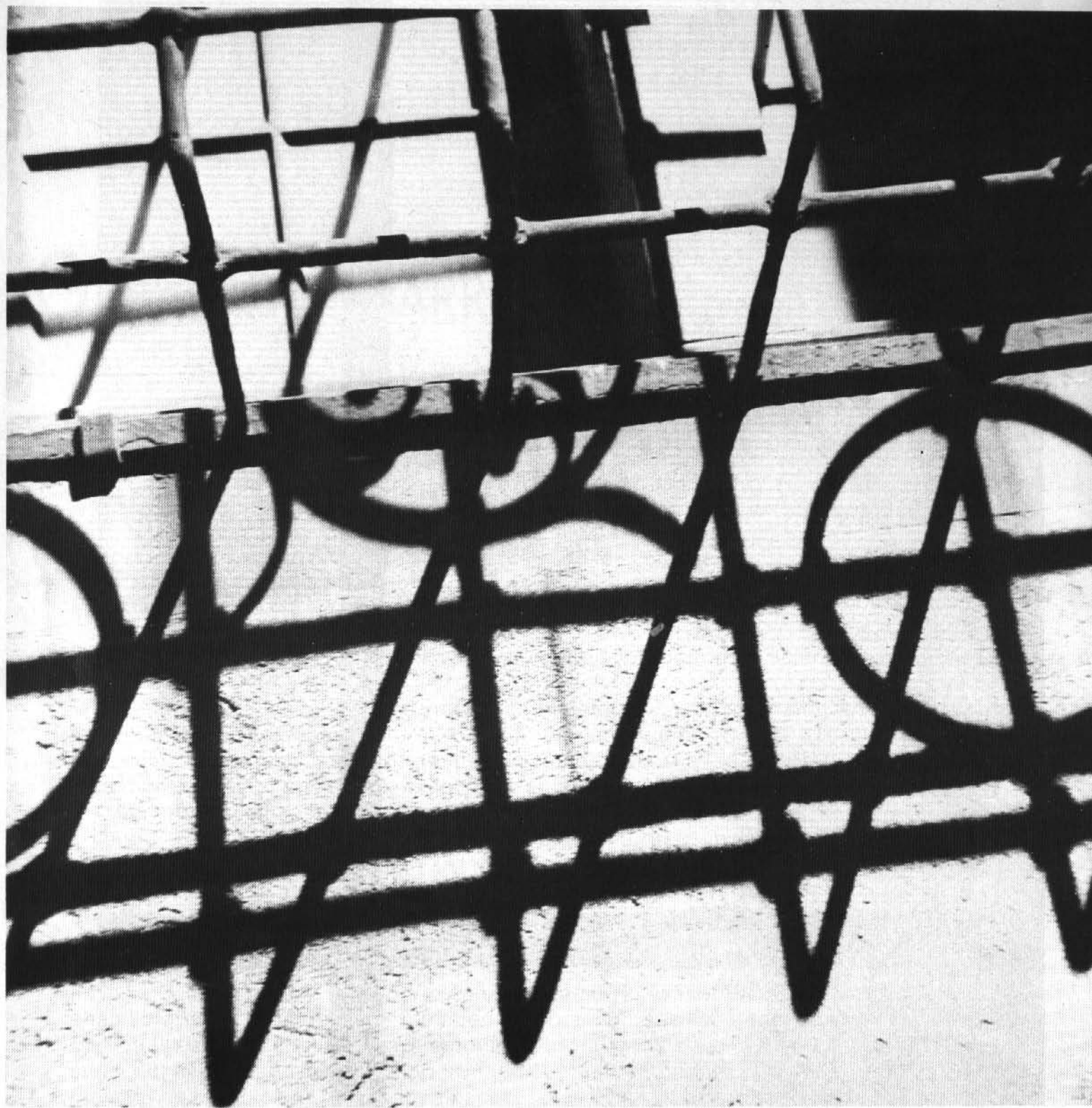
Quando a banalidade da narrativa sentimental se casou com o desenho, começou a enfermidade da aparência natural. Geraldo comentou a fisionomia das coisas sugerindo fantasmas sobre os muros maltrapilhos da cidade. E na sua indagação fantasiosa trouxe à superfície do plano plástico os resquícios enterrados na sombra.

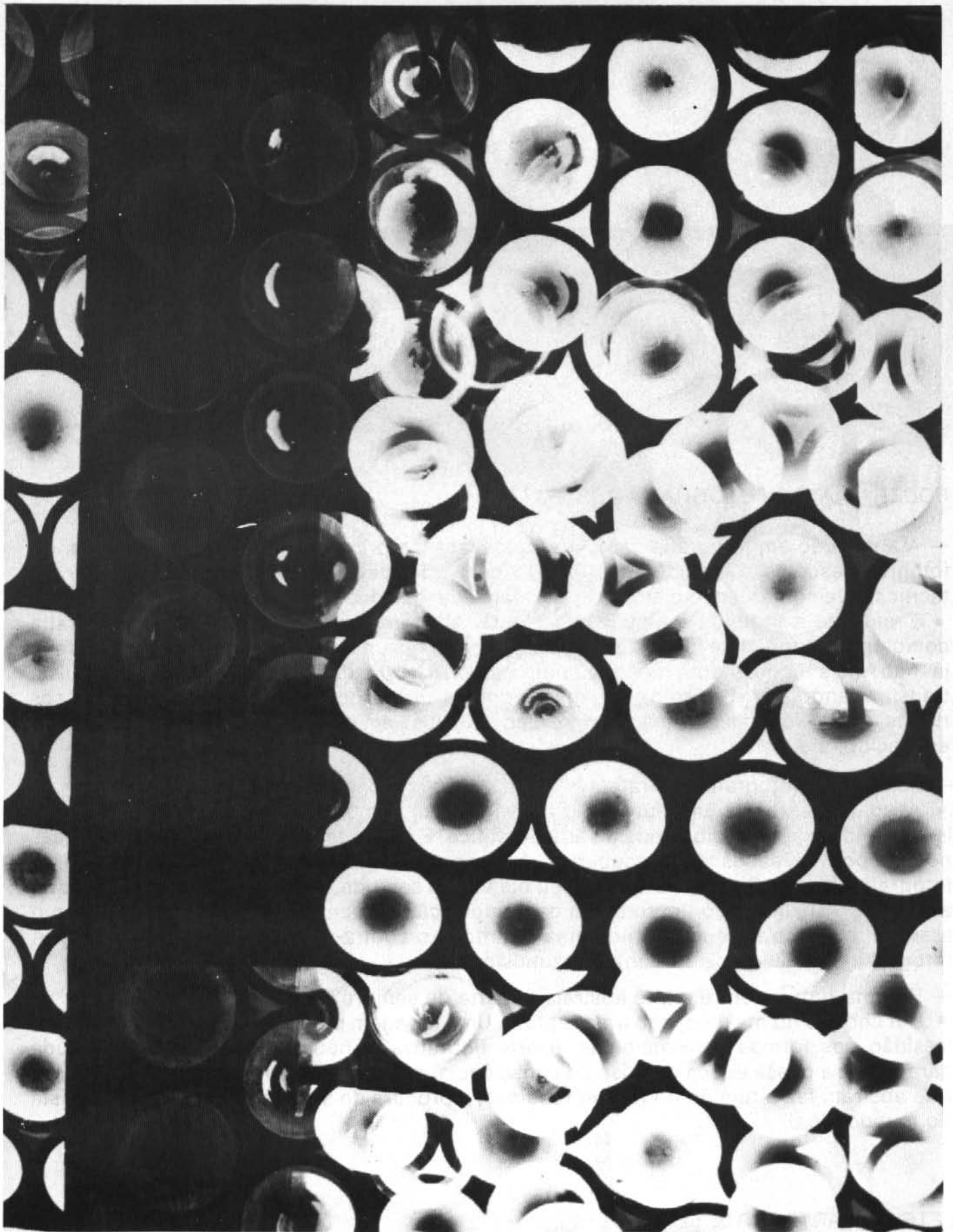
Sentado assim sobre o cadáver da fotografia tradicional, Geraldo viu novos horizontes e voltou sua atenção para aquelas formas que com mais evidência diziam do potencial humano. Selecionou janelas para sistemas geométricos e, nesta discriminação, os detalhes conquistaram toda a dimensão da fotografia, encontrando novas relações absolutamente inventivas. A iluminação perdeu seu fascínio de "cozinha" de laboratório e valorizou o jogo das tonalidades.

Nesse processo de desnaturalização, Geraldo de Barros descobriu elementos técnicos novos - o que se deve ao próprio senso estético do artista. De fato, a sobreposição de chapas foi explorada por determinados critérios compositivos que criaram por movimentos rotativos de ritmos uma nova emoção fotográfica. Almejando a liberdade estética, em suas últimas pesquisas, Geraldo renunciou também ao retrato artístico criando, ele mesmo, os modelos para sua imaginação.

A origem e o significado destas obras transcendem as pesquisas puramente técnicas para revestir-se de uma importância histórica toda particular.







PODERÁ HAVER FOTOGRAFIA ABSTRATA?

— A abstração em fotografia parece ter duas fases; a primeira, aquela em que o olhar do fotógrafo escolhe o assunto e o ângulo pelo qual deverá fixá-lo; depois, a segunda, técnica, que compreende o ato de fotografar. Qual das duas mais lhe merece a atenção?

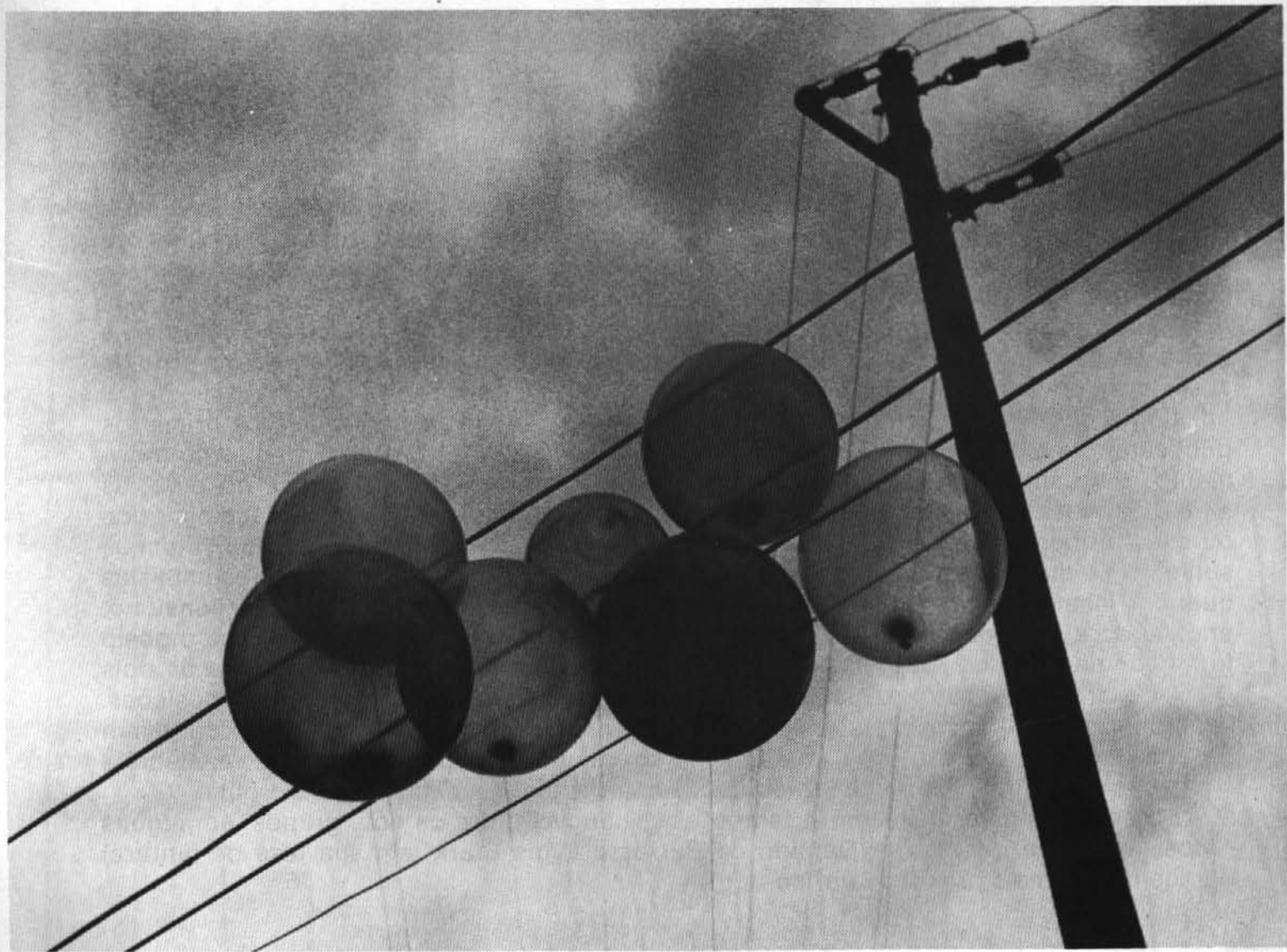
• Creio que a segunda é a mais importante. Abstrair significa para mim, em fotografia como em pintura, criar formas abstratas, criar signos, uma linguagem em que a realidade já não mais figura: sou, de qualquer maneira, obrigado a fotografar alguma coisa, transformando-a, em seguida, à minha vontade, segundo os meios, os equilíbrios, os ritmos, para dela fazer uma composição plástica, em que o assunto é inteiramente esquecido, absorvido.

— Acha que a fotografia abstrata não trai a própria função da fotografia?

• Absolutamente. Há uma fotografia convencional, como há uma pintura convencional. Isso não impede a possibilidade da arte autêntica. E o lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descobertas. Não sou pintor, senão no momento de tirar a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo o tempo em que a objetiva trabalha, faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, trabalho no qual o único guia é o ritmo, o contra-ponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais...

— Há uma ruptura entre a arte abstrata e a arte de sempre?

• Um choque no máximo, não uma ruptura. Uma coragem maior se impõe agora, devido à lassidão das formas convencionais. A arte figurativa já não nos satisfaz. A inquietude caracteriza a nossa época de crise de consciência, e em certo sentido, pode-se dizer que a arte abstrata faz a função do anseio religioso, a procura do sagrado, na atmosfera niilista do mundo atual.



GERALDO DE BARROS: CRIAÇÃO PLÁSTICA E LÓGICA INDUSTRIAL

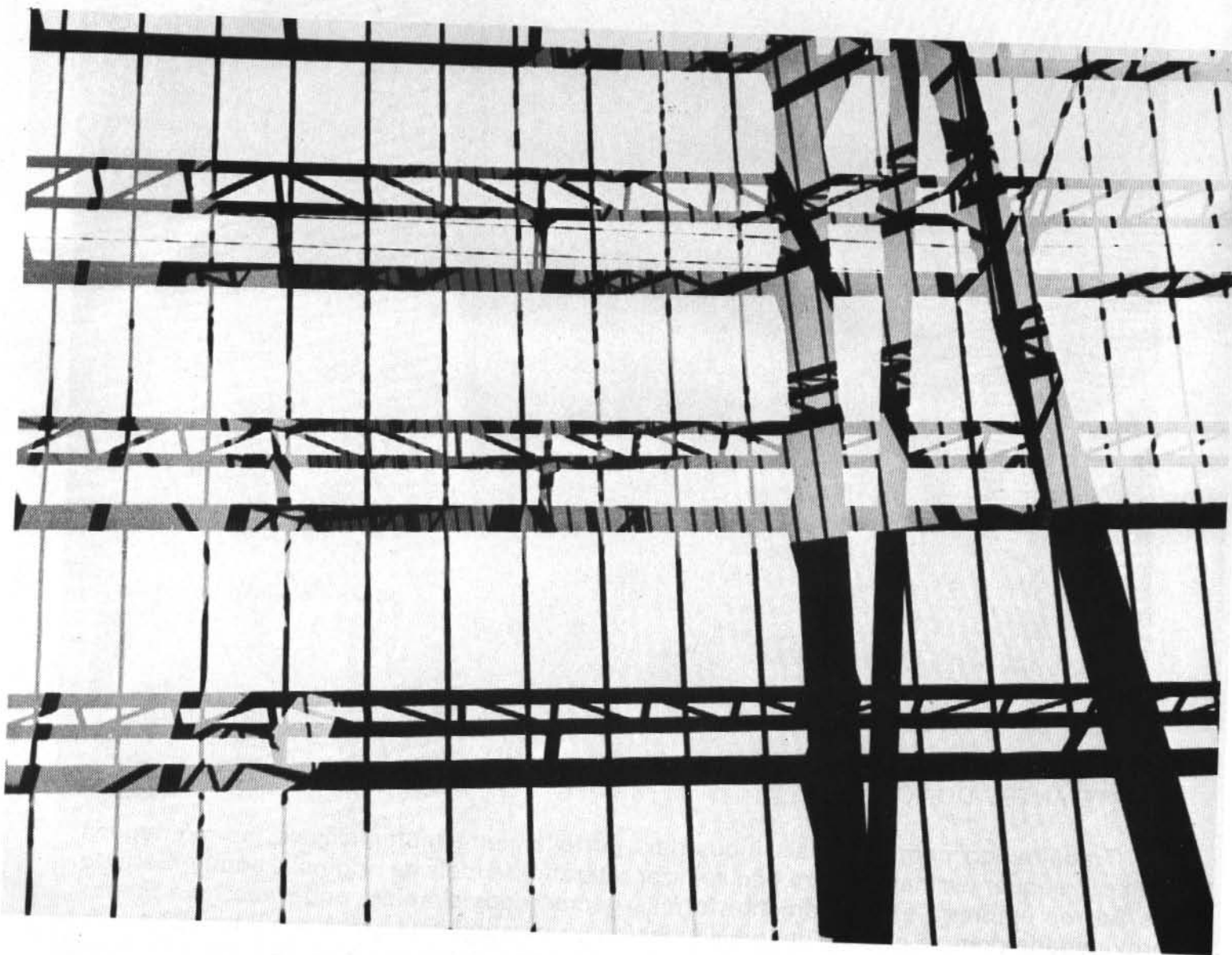
Há 30 anos realizava-se no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, a Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo artistas paulistas e cariocas. O movimento concreto, lutando ao mesmo tempo contra a figuração de Portinari e Di Cavalcanti, de base ainda rural, e o vale-tudo do Informalismo, oriundo da Escola de Paris, foi um dos momentos mais significativos da arte brasileira. Foi fortemente estimulado tanto pela Bienal de São Paulo, criada em 1951, quanto pelo clima desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek.

Logo surgiram as primeiras divergências entre cariocas e paulistas e os primeiros publicaram, em 1959, o manifesto neoconcreto, oficializando o "racha" dentro do movimento. Enquanto os paulistas estiveram sempre mais apegados à lógica do olho, às ambigüidades óticas do campo visual, os cariocas questionaram o próprio espaço pictórico ou escultórico, rompendo as fronteiras entre eles ao mesmo tempo que pesquisaram as sutilezas da matéria pictórica e da cor. Ou em sentido mais amplo, enquanto os paulistas queriam inserir sua criação artística na lógica da sociedade industrial e do consumo, encarando a obra de arte como produto, os cariocas preocupavam-se mais com o gesto fundador da obra de arte, sua epifania. Durante vários anos a polêmica entre os dois grupos ocupou páginas e páginas de jornais e revistas, com a radicalização das posições. Mais abertos, os neoconcretos deixaram de polemizar, mas suas propostas continuam repercutindo intensamente na arte brasileira, enquanto os paulistas ainda se mantêm apegados aos princípios gerais do concretismo, à sua dimensão puramente ótica.

É certo, também, que, com o tempo, as distâncias entre os dois grupos, em alguns casos, tendem a diminuir, e Geraldo de Barros e Lygia Clark (em sua fase de pintura) parecem hoje mais próximos um do outro.

(. . .)

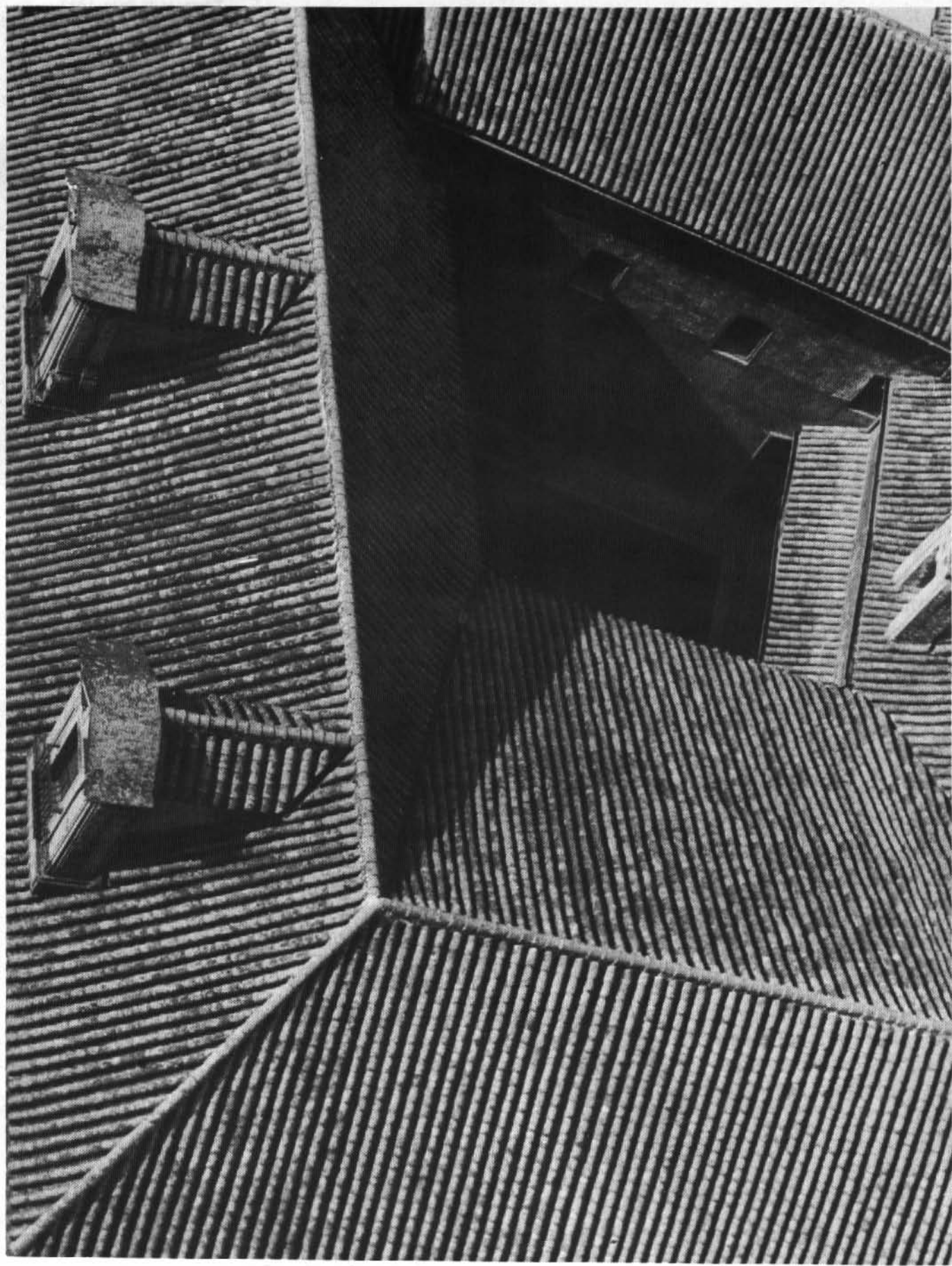
Neste momento, em que a arte construtiva retoma seu espaço, após o declínio das tendências neo-expressionistas e neo-infernais, que inundaram nossos museus, galerias e a última Bienal de São Paulo, uma exposição como a de Geraldo de Barros ganha importância: ela promove um reencontro com as matrizes históricas de nossa arte construtiva e reabre o debate entre as diferentes correntes internas da construção do Brasil.



A ARTE ANTES DO JOGO

Trabalhando com materiais industriais perfeitamente multiplicáveis (as montagens não são sequer assinadas, para não se fazer referência à idéia de original e cópia), Geraldo de Barros emprega exclusivamente formas geométricas simples, onde não há a menor proximidade com as noções de individualismo ou de subjetividade. A sua intenção é a de produzir uma obra capaz de ser universalmente compreendida e que não fique limitada apenas a uma elite com posses, interessada em pagar caro pela peça única.

O concretismo tinha, sem dúvida, a intenção de socializar a arte ao máximo, eliminando todos os sinais de individualismo (pincelada, forma, assinatura etc.) que atuavam para encarecer a arte e reduzi-la apenas a um símbolo de *status*, um luxo sem qualquer relação direta com a vida da maioria das pessoas.



Título: H-02 Data: 1983
Técnica: montagem em plástico laminado
1.22 X 1.22m

Título: A-35-01 Data: 1983
montagem em plástico laminado
1.22 X 1.22m

Título: H-5 Data: 1985
montagem em plástico laminado
1.22 X 1.22m

Título: H-4 Data: 1985
montagem em plástico laminado
1.22 X 1.22m

GERALDO DE BARROS, CONTRADIÇÃO ENTRE MERCADO E ARTE

A exposição de Geraldo de Barros aberta na galeria Millan, em São Paulo, coloca a arte e o mercado em explícita contradição. A situação é embaraçosa, mas o movimento é claro. Na obra desse expoente do concretismo brasileiro, o que importa é antes o projeto que sua execução. Como um projeto, em tese, é passível de reprodução, não cabe aqui o valor do "original". Com, isso, está em xeque o valor monetário da mercadoria que o *marchand* tem a vender, a saber, a obra de arte.

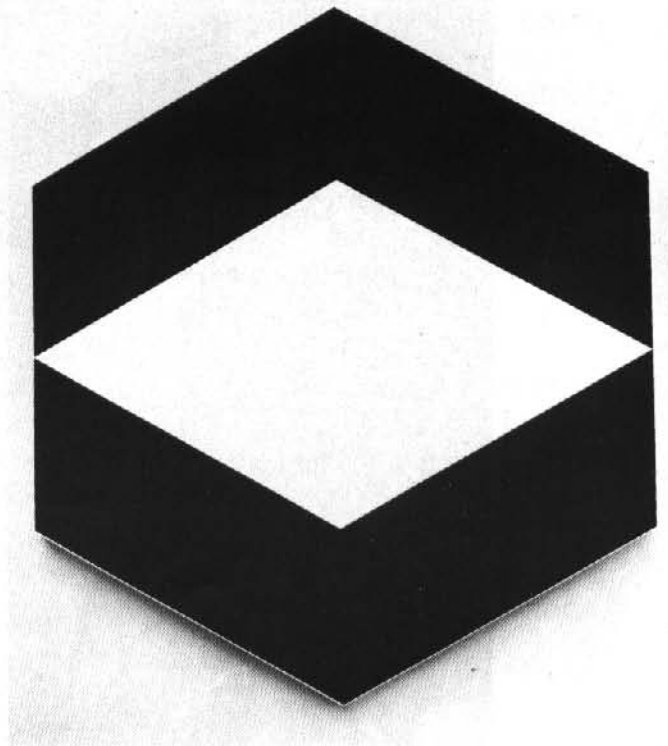
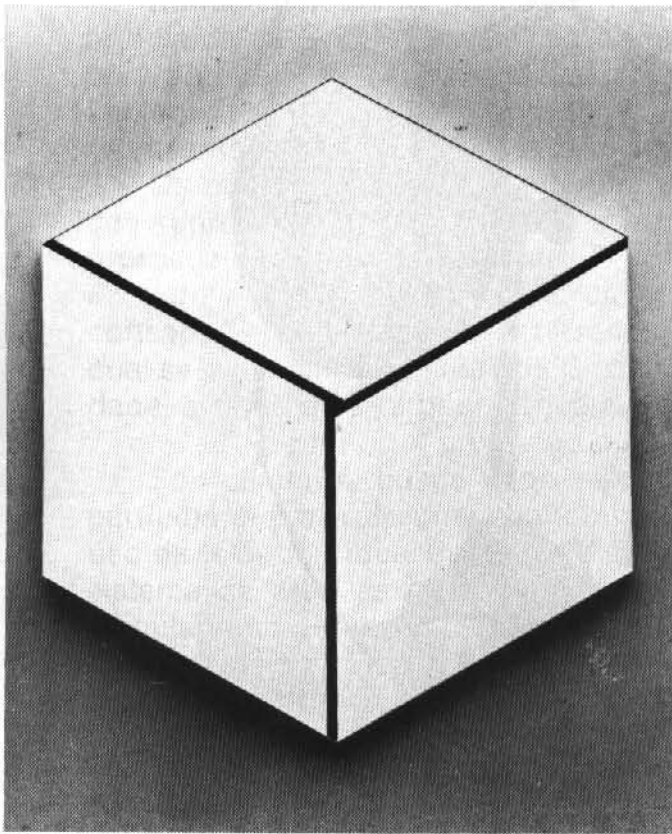
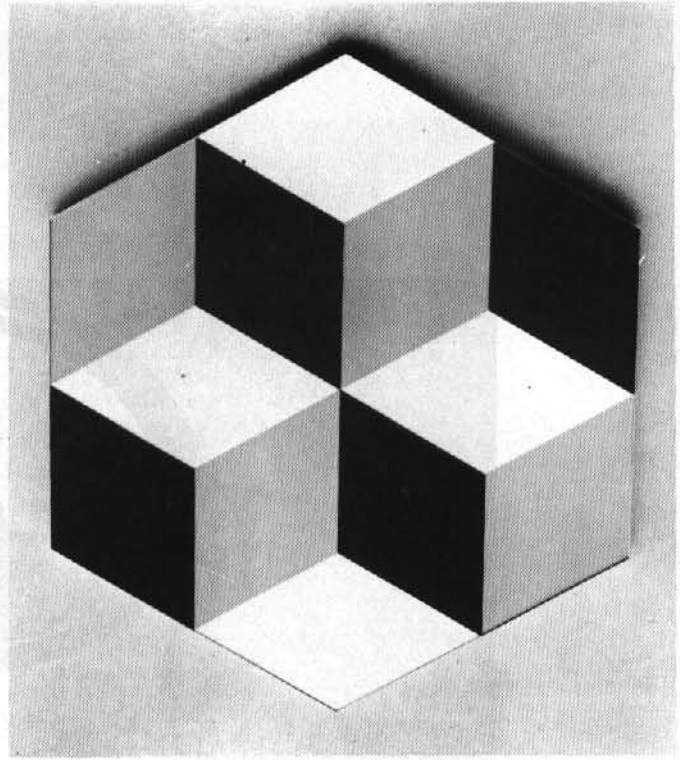
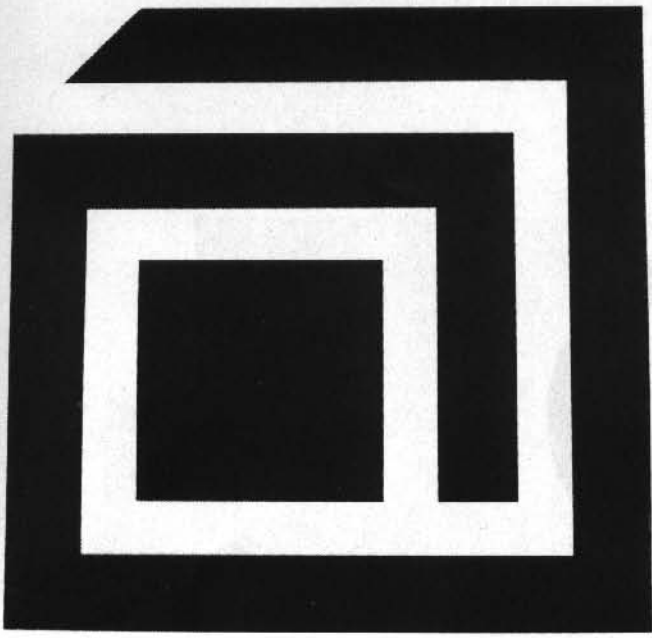
No caso dos *marchands* de Geraldo ainda há agravantes. Não bastasse essa persistência no "ideal concretista", digamos assim, seus projetos são extremamente simples, ainda que engenhosos, e são realizados em lâminas melamínicas, a popular fórmica fosca.(...)

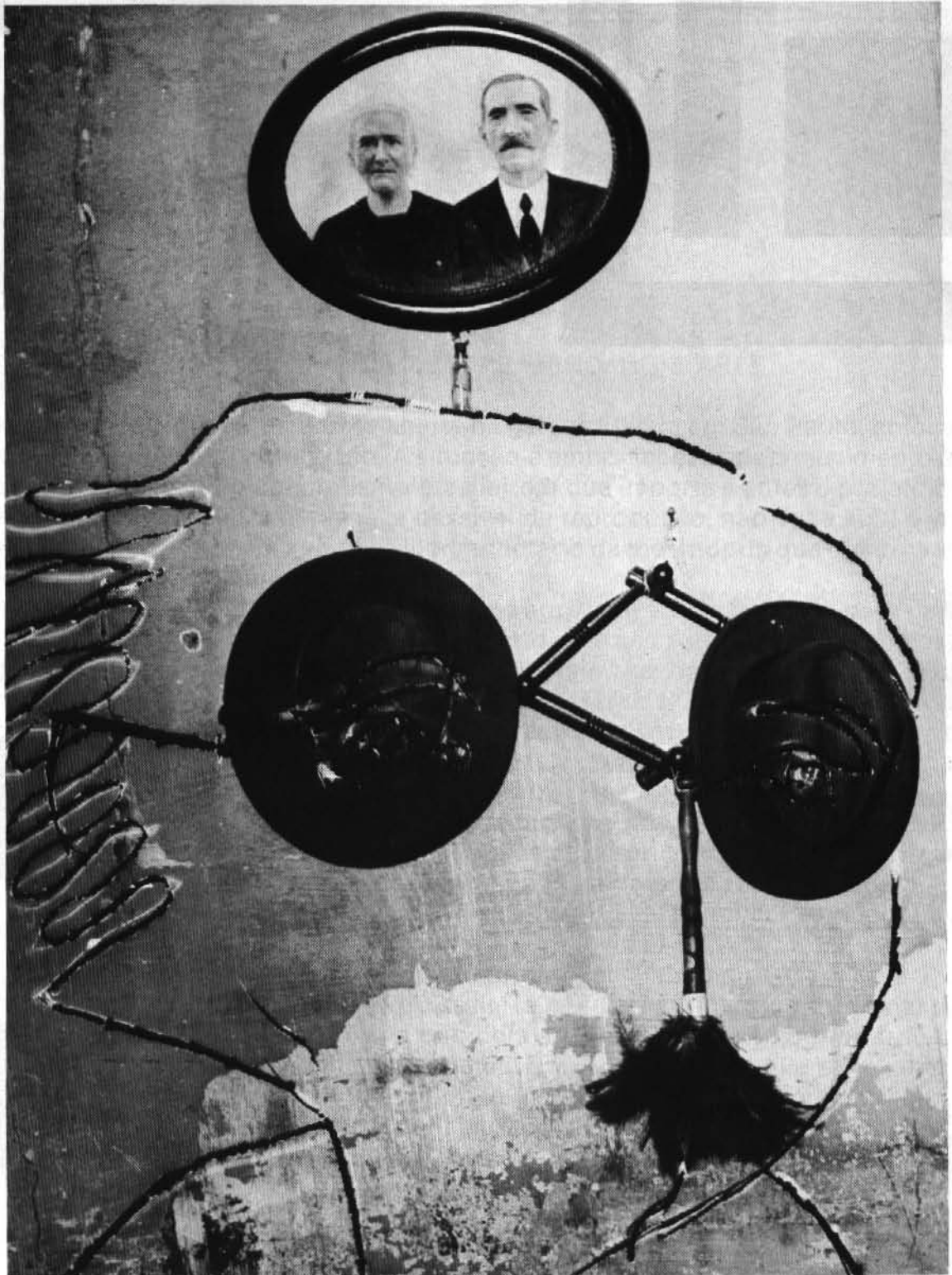
Ao valorizar a idéia em detrimento do artesanato, Geraldo cria um impasse ainda maior que as questões de mercado. Apesar das inúmeras tentativas da arte moderna, o valor de "original" é um mito que até agora não demonstra sinais de poder ser eliminado da produção artística. (...)

A rigor, o original de Geraldo é aquele pedaço de papel onde rabisca suas idéias. Diferente do processo da gravura ou dos múltiplos escultóricos, onde uma matriz ou uma fôrma dão origem imediata à cópia, o desenho de Geraldo pode ser amassado ou jogado no lixo. A obra não depende dele e o valor desse papel é zero, por ser Geraldo um artista vivo. (...)

A única coisa, portanto, verdadeiramente original no trabalho de Geraldo é a idéia. A idéia, em hipótese, é sempre reproduzível. Assim, é possível afirmar que a originalidade de uma idéia está presente em cada cópia que dela se extrai. Do mesmo modo no *design*: qualquer gilete por exemplo é sempre tão genial quanto a primeira que se inventou.(...)

Sua modernidade, creio eu, está no fato de continuar gerando contradições de mercado e provocando polêmica na conceituação artística. Como um articulador de charadas geométricas bidimensionais de "primeira linha".





GERALDO DE BARROS POR GERALDO DE BARROS

O trabalho que venho realizando hoje é uma tentativa de radicalização das propostas que defendi, em 1952, quando fazia parte do grupo Ruptura, formado por artistas ligados ao que se chamou no Brasil, Movimento de Arte Concreta. Foi o ponto de partida de uma trajetória que passou por técnicas de linguagens variadas — o desenho, a gravura, a fotografia, o cartaz, o *design* e as artes gráficas.

Naquele momento inicial acreditávamos numa arte que fosse fundada em certos princípios da Gestalt/Gestalt, do Construtivismo e da Matemática, na tradução apontada por Vantogerloo, Mondrian Malevich, Van Doesburg e Max Bill e cuja produção resultasse "objetiva" e passível de reprodução industrial. Concebíamos o trabalho plástico como representação da realidade exterior à tela.

Os princípios da Arte Concreta me levaram, gradativamente, ao desenho industrial, que representava àquela altura a possibilidade real de criar objetos de valor estéticos reproduzíveis em larga escala. O *design*, com suas noções de *Projeto*, *Norma* e *Bom Produto* — e a idéia do produto construído a partir do *essencial* — entrelaçou-se com as concepções que defendia no terreno da criação propriamente estética. Deste conjunto, ao qual se juntavam sugestões da Gestalt (especialmente aquelas que se referiam à possibilidade, através da arte geométrica, de uma relação "objetiva" entre artista/obra/espectador resultou a produção que aqui apresento.

Formalmente, busco cada vez mais o *essencial*, a criação de um universo estético particular a partir de uma economia, de um "mínimo minimorum" de informação. Aboli o uso da tela, do pincel e da tinta e optei por um material sem "tradição" e consagração no sistema da arte: as placas de fórmica sobre compensado, de largo uso na indústria e vinculado ao cotidiano através de objetos de uso na indústria, especialmente a mobília. A partir deste suporte — que me propôs desafios —, parti para o trabalho que mostro na Bienal, cuja economia se poderá notar nos próprios princípios do uso das cores: branco, preto e cinza.