

GERALDO DE BARROS:

»FOTOFORMAS«

Museum Ludwig, Köln, 26. 8. 1999 – 25. 1. 2000

SESC Pompéia, São Paulo, 3. 11. – 3. 12. 1999

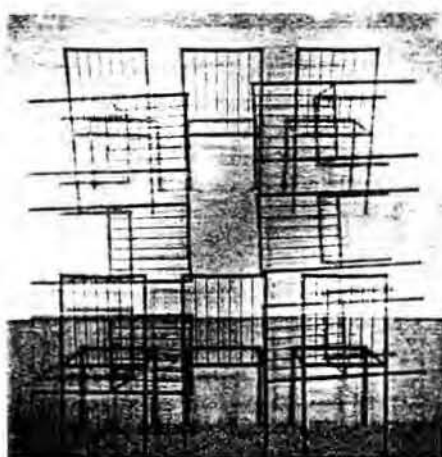
Kunstmuseum Wolfsburg, 23. 10. 1999 – 30. 1. 2000

von Magdalena Kröner

In den Jahren 1957 bis 1960 machte sich Brasilien daran, die von Le Corbusier 1933 in der »Charta von Athen« entworfenen Grundzüge einer modernen Metropole auf der bis dahin unerschlossenen, zentralen Hochebene des Landes zu realisieren. »Brasília« hieß der Stein gewordene Traum von Fortschritt und Urbanität; das architektonische Emblem eines autarken Modernismus. Die am Reißbrett konzipierte Stadt markierte den Höhepunkt eines ökonomisch-kulturellen Booms, den das Land in den fünfziger Jahren erlebte. Die Bilder, die die Erinnerung der Welt daran prägen sollten, stammten von dem ungarischen, in Brasilien lebenden Fotografen Thomaz Farkas.

Farkas und sein Fotografenkollege Geraldo de Barros begründeten eine formalästhetisch eigenständige Bildsprache und mit ihr eine »Moderne abseits von Zentrum«, wie es der brasilianische Schriftsteller Marcos Augusto Gonçalves beschreibt. Insbesondere der 1923 geborene Geraldo de Barros wird vom internationalen Kunstmarkt gerade als Fotopionier wieder entdeckt. Sein Œuvre ist sowohl im Wolfsburger Museum in der sorgsam kuratierten Übersichtsschau »Labirinto e Identidades« als auch in einer ersten deutschen Retrospektive im Kölner Museum Ludwig zu sehen.

Zu einer Zeit, als die historischen Avantgarden der Generation vor de Barros in Europa, Amerika und Russland sowohl Fotografie und Film als eigenständige Medien für die künstlerische Produktion erfassten, waren diese in Brasilien noch zu entdecken. Zum Vergleich: Auf der »Semana de Arte Moderna« im Teatro Municipal von São Paulo wurden 1922 Literatur, Musik, Malerei, Bildhauerei und Architektur präsentiert – Fotografie und Film blieben unberücksichtigt. Ein paar Jahre später, 1929, fand in Stuttgart die berühmt gewordene Werkbundausstellung »Film+Foto« statt. Zwar konnte Brasilien auf eine Reihe eigenständiger künstlerischer Strömungen zurückblicken, wie etwa den »Modernistas«, die sich in den dreißiger Jahren mit dem Ziel künstlerischer Autonomie um Oswald de Andrade formierten, doch erarbeiteten erst Geraldo de Barros und der ein Jahr jüngere Farkas die ästhetischen Grundlagen für ein genuin brasilianisches fotografisches Vokabular. Beide waren Mitglieder im »Foto Cine Club Bandeirantes« in São Paulo, dem berühmtesten der zahlreichen, semiprofessionellen Fotoklubs der Zeit, die das einzige Forum für Fotografie neben einigen illustrierten Zeitschriften wie *Fótopica*, die ebenfalls von Farkas herausgegeben wurde, boten. De Barros und Farkas erkannten die Relevanz einer eigenständigen Infrastruktur, die geschaffen werden musste, sollte die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmedium anerkannt werden, und ebneten der Fotografie den Weg in die Museen. 1950 konzipierten und realisierten de Barros und Farkas ein professionelles Fotolabor im Museu de Arte in São Paulo. Farkas hatte hier 1949 seine »Estudos Fotográficos« vorgestellt – die erste Fotoausstellung des Hauses. Geraldo



GERALDO DE BARROS, *Unilabor Chair*, São Paulo, 1954. Sw-Print, 28,6 cm x 28,5 cm.

Courtesy: Musée de l'Élysée, Lausanne.

de Barros zeigte zwei Jahre später die von 1946 bis 1951 erarbeitete Werkgruppe »Fotoformas«, die seinen Ruf als Avantgardist bis heute begründen sollte.

Das Hauptmerkmal der grafisch-strengen, kunstvoll komponierten Arbeiten, die schlagwortartig am ehesten durch den von Moholy-Nagy geprägten Begriff der »Fotografie« beschrieben werden, ist die Nähe zum Konstruktivismus und zur Abstraktion, die vieles, was de Barros in späteren Jahren mit den Mitteln der konkreten Kunst realisiert, im fotografischen Medium antizipiert, was vergleichbar in Europa nur von wenigen (etwa von Umbo) geleistet wurde. Dies wird ergänzt durch die Lust an der experimentellen Verwendung des Mediums, die für seine Arbeit bis zu seinem Tod 1998 charakteristisch bleiben wird.

De Barros arbeitet mit Mehrfachbelichtungen, um zufällig vorgefundene Stahlkonstruktionen zu filigranen Mustern zu verweben, mit Teilsolarisationen, in denen Figürliches ins Abstrakte verschwimmt, mit Fotogrammen im Stile Mondrians. Oder er zerschneidet Negativmaterial und rekombiniert es in kaleidoskopartig gegeneinander verschobenen Formen. Immer wieder zeigen sich dabei Gitterstrukturen als universelle Muster der Moderne, so in der Reihe »São Paulo Station«, die zwischen 1949 und 1950 entstand.

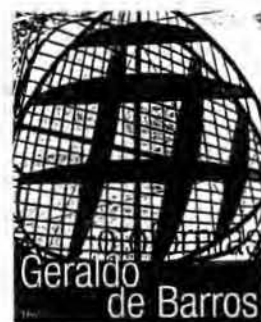
Das weite motivische und formale Spektrum der »Fotoformas« markieren die herausragende Position Geraldo de Barros im Spannungsfeld zwischen den Avantgarden seiner und der Generation davor. So sind Anklänge an die ästhetischen Konzepte der Neuen Sachlichkeit, des Bauhaus und des Surrealismus gleichwohl vorhanden. Eine Reihe gegenständlicher Schabretuschen etwa erinnert deutlich an die Fotografien Brassais, den de Barros tatsächlich erst viel später kennen lernte. Sie zeigen Schatten auf Wänden oder verlorene Gegenstände, die mit ein paar hinzugefügten Linien zu Fabelwesen verwandelt werden (»The King and the Cat«, 1949). Doch ist in jedem Moment die kulturelle Distanz spürbar, die für de Barros so offensichtlich produktiv ist: Brasilien scheint ausreichend entfernt als auch nah genug zu sein, um wegweisende Kunst zu evozieren.

Doch noch etwas anderes fällt auf: Während die Bilder Farkas von der »Inauguração de Brasília« die sozialen Emanationen ins Bild setzen, wie das berühmte Foto von einem umjubelten Juscelino Kubitschek oder der Bevölkerung,

die die für sie gebauten Denkmäler der neuen Zeit eher skeptisch als euphorisch abschreitet, arbeitet de Barros mit mehr oder minder abstrakten Chiffren der Moderne, die, da sie gänzlich auf konkrete geografische, historische oder politische Koordinaten verzichten, zu Universalien der Moderne werden.

In den fünfziger Jahren beendet de Barros zunächst die fotografische Arbeit und widmet sich verstärkt der angewandten Kunst. Während seiner Zeit als Stipendiat der renommierten Pariser »École Supérieure« 1951/52 lernt er die ästhetischen Konzepte der Ulmer Schule kennen und nimmt sie begeistert für die von ihm 1954 gegründete Gruppe »Unilabor« auf. Mit Beginn der Militärdiktatur Castelo Brancos 1964 finden die Visionen ein jähes Ende. De Barros gründet die Möbelwerkstatt »Hobjeto«, die während der Diktaturjahre sein Überleben sichert. Aus den Überresten der Möbelproduktion, laminierten Holzteilen, entstanden später Arbeiten konkreter Kunst, mit denen de Barros etwa 1986 auf der Biennale von Venedig vertreten war.

Zur Fotografie kehrt de Barros erst wieder 1996 zurück. Nach einer Reihe von Schlaganfällen nicht mehr in der Lage zu fotografieren, erarbeitet er mit einer Assistentin eine Reihe von mehr als 250 Schnittbildern: »Sobras« (Reste). Diese letzte Phase künstlerischer Arbeit stellt noch einmal die innovatorische Kraft und den ungebrochenen Ideenreichtum des Künstlers unter Beweis. De Barros entfaltet in den »Sobras« einen genuinen Formenreichtum: Aus Negativ- und Positivmaterial alter Familienfotos entstehen Collagen und Montagen, in denen die Bildinhalte fragmentiert und von schwarzen Flächen wie Lücken in der Erinnerung unterbrochen werden. Die Überbleibsel fügen sich zu schwarzweißen Blitzlichtern wie aus heiteren Träumen.



GERALDO DE BARROS: FOTOFORMAS.

Hrsgg. von Reinhold Misselbeck.

Mit Texten von Marcos A. Gonçalves, Daniel Girardin,

Michel Favre und Reinhold Misselbeck (engl./dt./port.)

Prestel Verlag, München/London/New York 1999.

144 Seiten, 28 cm x 22,5 cm, zahlr. SW-Abb.

oS 570,- / DM 78,-

ISBN 3-7913-2189-7