

Flackernde Muster auf der Netzhaut

Fotografien des Brasilianers Geraldo de Barros im Kölner Museum Ludwig

Nichts von dem, was sich in den Fotografien des Brasilianers Geraldo de Barros zeigt, ist geeignet, die gängigen Stereotypen, die dem Europäer zu dessen Land in den Sinn kommen, zu bestätigen: keine exotischen Genres, keine Insignien überschwänglich empfundener Lebensfreude im tropischen Idyll. Purismus, strenge Komposition und logische Formprinzipien scheinen vielmehr seine „Fotoformas“ zu beherrschen, die in den Jahren 1946 bis 1951 entstanden und nun gemeinsam mit weiteren Arbeiten im Kölner Museum Ludwig erstmals umfassend in Deutschland zu sehen sind. Sie markieren die herausragende Position des Avantgardisten de Barros im Spannungsfeld zwischen den Wurzeln einer europäischen Avantgarde, die mit Neuer Sachlichkeit, Surrealismus und Bauhaus die unverkennbare Prägung darstellt, und den künstlerischen Impulsen Brasiliens, das geistige Strömungen hervorbrachte, ohne die de Barros' Arbeit nicht denkbar ist.

In den dreißiger Jahren formierten sich die „Modernistas“ um Oswaldo de Andrade im Zentrum São Paulo, wo Geraldo de Barros, geboren 1923, zunächst als Maler arbeitete. Sie zielten auf die kulturelle Autonomie des Landes, dessen Künstler die Existenz an der Peripherie als Herausforderung begriffen und darauf mit einer eigenen Ästhetik antworteten. So folgt de Barros' Spiel mit dem Medium nicht der reinen, mathematisch präzisen Lehre, wie sie Vertreter der konkreten Kunst in Europa verfochten, sondern erweist sich voll originärer Lust an der Grenzüberschreitung. Freude am Experiment und kalkulierte Integration des Zufalls zeichnen de Barros' Arbeiten aus: Er experimentiert mit Fotografien, auf denen er durch die Verwendung von Lochkarten Strukturen im Stil Mondrians schafft, aber auch mit manuellen Manipulationen, etwa in der 1949 entstandenen Arbeit „Circular Movement“. Hier verwendet de Barros Negative, die er ausschneidet, dreht und zu prismenartig aufgefächerten Formen montiert – wie durch ein Kaleidoskop gesehen. Für die 1949 bis 1950 entstandene Reihe „São Paulo Station“ nutzt er Doppelbelichtungen. Die metallene Gitterstruktur der Bahnhofshalle, die sich als flackerndes Muster auf die Netzhaut brennt, gerät zum universellen Symbol der Moderne.

Das schönste Beispiel für de Barros' respektloses Eingreifen ins Material ist eine Reihe gegenständlicher Arbeiten, entstanden von 1948 an, in denen er mit Tusche di-

rekt auf das Negativ zeichnete und etwa risige Fassaden in Gesichter verwandelte oder Schatten auf Wänden um Tierkörper ergänzte. Es sind Bilder, wie von einem Kind in spontaner Geste mit einem Stock in den Sand gemalt. Zwar erinnern „The King and the Cat“ oder „Cemetery of Tatuapé“ frappierend an Brassai, doch de Barros sollte den Fotografen aus Paris tatsächlich erst zwei Jahre später kennen lernen.

Diese Werke zeugen von einer genuinen schöpferischen Phantasie, die de Barros zum Avantgardisten machen, der nun von Europa entdeckt werden will. In den fünfziger Jahren beendet de Barros zunächst die fotografische Arbeit und widmet sich verstärkt dem angewandten Bereich. Während seiner Zeit als Stipendiat der renommierten „École Supérieure“ lernt er die ästhetischen Konzepte der Ulmer Schule kennen

und nimmt sie begeistert für die von ihm 1954 gegründete Gruppe „Unilabor“ auf. In dieser Zeit prägen Industrialisierung und ein euphorischer Fortschrittsglaube das Land, deren Symbol das von Oskar Niemeyer gebaute „Brasilia“ wurde. „Unilabor“ fertigte die Möbel für ein neues, besseres Brasilien.

Mit Beginn der Militärdiktatur Castelo Brancos 1964 fanden die Visionen ein jähes Ende. De Barros gründete die Möbelwerkstatt „Hobjeto“, die während der langen Diktaturjahre sein Überleben sicherte. Aus den Überresten der Möbelproduktion, laminierten Holzteilen, entstanden später Arbeiten konkreter Kunst, mit denen de Barros 1986 auf der Biennale in Venedig vertreten war.

Der Fotografie widmet sich de Barros erst wieder 1996. Nach einer Reihe von Schlaganfällen nicht mehr in der Lage zu fotografieren, erarbeitet er mit einer Assistentin eine Reihe von mehr als 250 Schnittbildern, so genannte „Sobras“ – Reste. Diese letzte, produktive Phase künstlerischer Arbeit bis zu seinem Tod 1998 beweist noch einmal die innovatorische Kraft und den ungebrochenen Ideenreichtum des Künstlers. De Barros entwickelt darin wiederum eine ganz eigene Formensprache: Aus Negativ- und Positivmaterial alter Familienfotos entstehen Collagen und Montagen, in denen die Bildinhalte zerlegt, gegeneinander verschoben und immer wieder von schwarzen Flächen wie Lücken in der Erinnerung unterbrochen werden. Die Überbleibsel, Negativstreifen und Schnittreste, fügen sich zu schwarzweißen Blitzlichtern wie aus heiteren Träumen.

Die Retrospektive Geraldo de Barros' fällt in eine Zeit, in der die Kunstzentren Nordamerikas und Europas auf der Suche nach neuen Impulsen neben Afrika oder China auch auf Mittel- und Südamerika schauen. Eigenständige Kunstnetzwerke mit autonomen Strukturen sind hier in den vergangenen fünfzehn Jahren entstanden: Seit 1984 findet die Biennale von Havanna statt, seit 1997 die Biennale Mercosur in Porto Alegre, Brasilien. Selbst kleinere Länder wie Kolumbien oder Peru organisieren eigene Biennalen. Ein neues Selbstbewusstsein formiert sich in Lateinamerika, die Arbeit von Avantgardisten wie Geraldo de Barros bereitet ihm einen fruchtbaren Boden.

MAGDALENA KRÖNER



Das Mädchen und der Schuh, Friedhof von Tatuapé, 1949

Foto Katalog

Bis 15. Januar 2000; Köln, Museum Ludwig. Juli bis September 2000, Lausanne, Musée de l'Élysée. Der Katalog, erschienen im Prestel Verlag, kostet in der Ausstellung 36 Mark, im Buchhandel 78 Mark.