

A IMAGEM DO PROCESSO

PAULO HERKENHOFF

Mais que uma vontade de abs...
as fotografias de Geraldo de Barros
estabeleceram uma nova lógica do olhar

A fotografia de Geraldo de Barros se refere por um estado de ruptura. Sab qualquer ponto de vista o artista reusa a ordem vigente: o processo fotográfico, a lógica do olhar, a estética. É como fotógrafo que Geraldo de Barros faz sua inserção radical no processo cultural brasileiro, no momento da criação dos museus no Rio e São Paulo, da Bienal e sobretudo das discussões sobre o abstracionismo e a formulação do processo construtivo.

No plano mais imediato, Geraldo de Barros opera a fissura no bloco do verismo mecânico imperante na fotografia sob formas de pragmatismo e estetismo. A fotografia nasce como hipótese de modernidade, mas é reduzida à função de reproduzir a realidade para liberar a pintura desse destino.

A fotografia retrata realidades que já existem, apesar de somente a câmara poder revelá-la" (Susan Sontag, "Ensaio sobre Fotografia", pag. 117). O registro pessoal (retrato) banaliza-se no início e se expande em prática e consumo de massa, até se tornar "art moyen" (Bourdieu), como abundante trivialidade. Outro sentido pragmático, possibilitado pelo aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, será o jornalismo fotográfico, do modo como se difundiu no mundo. A fotografia produz nostalgia e notícia, como memória e documento do real.

O projeto de fotografia como arte gera um relacionamento institucionalizado nos fotoclubes. A banalização estética e a equivocada compreensão das possibili-

dades técnicas do meio levam ao fotopicorialismo; a fotografia quer-se como pintura, organiza suas regras belasartísticas como na Academia. As experiências raras como a Photo-Secession de Nova York (Sieglitz), o contrapõe-se a difusão universal do modelo de pintura "pointiste" em pleno século XX (exponentes brasileiros: Guerra Duval, Hermínia Nogueira Borges). No pós-guerra, uma voga internacionalista estabelece um novo estetismo, agora calcado no próprio vocabulário da fotografia recorrendo a expedientes tão diversos como a "contre-jour", as "table-scaques", a fotografia construída.

No Brasil os fotoclubes se multiplicam por toda parte e a cena será dominada pelo Banderanteiro de São Paulo e, no plano individual, por José Otúccia Filho

Fotoformas

As projetos atualizador do foto-clubismo, Geraldo de Barros propõe a ruptura: "A beleza dos ângulos pitorescos, amada pelos fotógrafos de Salão, leve 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" (Waldemar Cordeiro, Folha de S. Paulo, 14.12.1961). As fotoformas de Geraldo de Barros, ainda que partindo do real ou guardando-lhe a memória, operavam no campo da percepção visual como construção abstrata. Por outro lado essas fotos enquanto documentos do real estão definitivamente comprometidas. Seu estado é agora o da ambivalência. Nas obras mais bem sucedidas, qualquer resquício de

"real" é sobretudo forma, não, algo. Havia sempre, no entanto, a alusão que P.M. Bardi percebeu — "Geraldo fotografava de má vontade e real, diria que não o compreende, e, sem contorná-la, procura nele descobrir sensas ditas às suas medições" (Fotoforma, MASP, 1984). Esse impasse (a busca do abstrato e a permanência da figuração) também foi experimentado por José Otúccia Filho (Ariundo Machado, "A Ilusão Especular", pag. 103). Embora não analisado por Machado, José Otúccia Filho chega à verdadeira abstração alguns anos depois, e mais exatamente à fotografia concreta, no momento em que compreende que "Fotografia se faz no laboratório" ("Jornal do Brasil", 24.09.1968), sem ponto de partida no registro do real externo à própria imagem.

A "abstração" de Geraldo de Barros é uma oposição à fotografia realista. Seu maior embate com a figuração se desloca para o campo da pintura, desembocando na sua participação no concretismo. Suas fotoformas e as obras de imagens recordadas (retrato no fundo), figuras desenhadas sobre o negativo formando cabeças humanas), fotogramas de cartões de computador, permitem relacionar Geraldo de Barros às mais heterogêneas listas de artistas, de Kandinsky, Mondrian e Max Bill (de acordo com Bardi) a Dubuffet e ao grupo Cobra. A importância da fotografia de Geraldo de Barros está menos na sua busca, ainda que precária, na produção de técnicas especiais (fotografia e solarizações) quanto na "anticozinha" (Waldemar Cordeiro). Estará, sobretudo, na relação insubmissa, ansiosa, mas voltada para a execução de um projeto de investigação e construção da imagem. Não se proíbe de nada; pontos de vista, superposição de negativos, construção de objetos, desenho no

negativo, tonalidades chapadas de preto, propositada falta de "definição", fotograma de novos objetos (cartão de computador) ou cortes (a fotografia já não é mais jameira para o mundo, mas um objeto extraído em busca de autonomia). Esse processo constitutivo da imagem (tanto quanto em Man Ray, Moholy-Nagy, Bragaglia, Hearfield ou Rodchenko), menos que "explorações marginais na história da fotografia" (Susan Sontag), tem o significado de ruptura no sentido da liberdade do artista e constituição da linguagem.

Geraldo de Barros é desarticulador de processos, imagens e mecanismos lógicos da fotografia — e também do tempo. Seu método não é puro cronograma, mas recompõe um tempo mutante de processo. A imagem como uma fração do tempo capturado, enquanto congelamento, se dissolve com a agregação de outras dimensões temporais. Não há um "momento decisivo". Dissipa-se uma sincronicidade, em que a fotografia é a imagem melancólica e nostálgica do tempo inexorável. (A fotografia não é espelho da morte — esta é a mais óbvia certeza prometida em metáfora pela veia fotografia).

A nova lógica, pressupõe uma redefinição do verbo "fotografar", esgarçamento e método. Geraldo de Barros — e é estranho que não tenha jamais se encontrado com o outro grande desarticulador, José Otúccia Filho — corrumpo os cânones do fotoclubismo, até então a grande alternativa à fotografia de interesse afetivo e pragmático. A corrupção está na ruptura dos limites do processo de produção da fotografia (tanto na adoção de técnicas especiais (fotografia e solarizações) quanto na "anticozinha" (Waldemar Cordeiro). Estará, sobretudo, na relação insubmissa, ansiosa, mas voltada para a execução de um projeto de investigação e construção da imagem. Não se proíbe de nada; pontos de vista, superposição de negativos, construção de objetos, desenho no

negativo, tonalidades chapadas de preto, propositada falta de "definição", fotograma de novos objetos (cartão de computador) ou cortes (a fotografia já não é mais jameira para o mundo, mas um objeto extraído em busca de autonomia). Esse processo constitutivo da imagem (tanto quanto em Man Ray, Moholy-Nagy, Bragaglia, Hearfield ou Rodchenko), menos que "explorações marginais na história da fotografia" (Susan Sontag), tem o significado de ruptura no sentido da liberdade do artista e constituição da linguagem.



"Sem Título" (6 eq.) e "Mentes do Negro" (abstrat). Fotografias de Geraldo de Barros antes de 1948



Fotografia de Geraldo de Barros, de série "Fotoformas", que tem parte da execução fotográfica de 1951

PAULO HERKENHOFF de 23 a 24 de outubro de 1987 em São Paulo, SP. Foto: Paulo Herkenhoff. Foto: Paulo Herkenhoff. Foto: Paulo Herkenhoff. Foto: Paulo Herkenhoff. Foto: Paulo Herkenhoff.

PAULO HERKENHOFF

*Mais que uma vontade de abs-
air,
as fotografias de Geraldo de Barros
estabeleceram uma nova lógica do olhar*



fotografia de Geraldo de Barros se rege por um estatuto de ruptura. Sob qualquer ponto de vista o artista recusa a ordem vigente: o processo fotográfico, a lógica do olhar, a estética. É como fotógrafo que Geraldo de Barros fará sua inserção radical no processo cultural brasileiro, no momento da criação dos museus no Rio e São Paulo, da Bienal e sobretudo das discussões sobre o abstracionismo e a formulação do processo construtivo.

No plano mais imediato, Geraldo de Barros opera a fissura no bloco do verismo mecânico imperante na fotografia sob formas de pragmatismo e esteticismo. A fotografia nasce como hipótese de modernidade, mas é reduzida à função de reproduzir a realidade para liberar a pintura desse destino. "A fotografia retrata realidades que já existem, apesar de somente a câmara poder revelá-la" (Susan Sontag, "Ensaio sobre Fotografia", pag. 117). O registro pessoal (retrato) banaliza-se no início e se expande em prática e consumo de massa, até se tornar "art moyen" (Elourdieu), como abundante trivialidade. Outro sentido pragmático, possibilitado pelo aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, será o jornalismo fotográfico, do modo como se difundiu no mundo. A fotografia produz nostalgia e notícia, como memória e documento do real.

O projeto de fotografia como arte gera um relacionamento institucionalizado nos fotoclubes. A banalização esteticista e a equivocada compreensão das possibili-

dades técnicas do meio levam ao fotopictorialismo: a fotografia quer-se como pintura, organiza suas regras belasartianas como na Academia. As experiências raras como a Photo-Secession de Nova York (Stieglitz), contrapõe-se a difusão universal do modelo de pintura "pom-pier" em pleno século 20 (expoentes brasileiros: Guerra Duval, Hermínia Nogueira Borges). No pós-guerra, uma voga internacionalista estabelece um novo esteticismo, agora calcado no próprio vocabulário da fotografia recorrendo a expedientes tão diversos como o "contre-jour", as "table-scapes", a fotografia construída. No Brasil os fotoclubes se multiplicam por toda parte e a cena será dominada pelo Bandeirante de São Paulo e, no plano individual, por José Otucica Filho.

Fotoformas

Ao projeto atualizador do foto-clubismo, Geraldo de Barros propõe a ruptura: "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" (Waldemar Cordeiro, Folha de S. Paulo, 14.12.1951). As fotoformas de Geraldo de Barros, é inda que partindo do real ou guardando-lhe a memória, operavam no campo da percepção visual como construção abstrata. Por outro lado essas fotos enquanto documentos do real estão definitivamente comprometidas. Seu estado é agora o da ambivalência. Nas obras mais bem sucedidas, qualquer resquício do

"real" é sobretudo forma, linha, signo. Havia sempre, no mínimo, a atitude que P.M. Bardi percebeu — "Geraldo fotografa de má vontade o real, diria que não o compreende, e, sem contorná-la, procura nele descobrir purezas úteis às suas meditações" (Fotoforma, MASP, 1951). Esse impasse (a busca do abstrato e a permanência da figuração) também foi experimentado por José Oiticica Filho (Arlindo Machado, "A Ilusão Especular", pág. 155). Embora não analisado por Machado, José Oiticica Filho chega à verdadeira abstração alguns anos depois, e mais exatamente à fotografia concreta, no momento em que compreende que "Fotografia se faz no laboratório" ("Jornal do Brasil", 24.09.1958), sem ponto de partida no registro do real externo à própria imagem.

A "abstração" de Geraldo de Barros é uma oposição à fotografia realista. Seu maior embate com a figuração se desloca para o campo da pintura, desembocando na sua participação no concretismo. Suas fotoformas e as obras de imagens recortadas (retirada no fundo), figuras (desenhos sobre o negativo formando cabeças humanas), fotogramas de cartões de computador, permitem relacionar Geraldo de Barros às mais heterogêneas listas de artistas, de Kandinsky, Mondrian e Max Bill (de acordo com Bardi) a Dubuffet e ao grupo Cobra. A importância da fotografia de Geraldo de Barros está menos na sua busca, ainda que precursora, na proto-abstração problemática das fotoformas e muito mais na construção do signo e na fundação de uma outra fotografia. Mais que revelar uma mera vontade de abstrair, Geraldo de Barros estabeleceu uma nova lógica do olhar, com a ruptura das antigas certezas avalizadas pela fotografia.

A posição de Geraldo de Barros encontra um precedente em "A Pintura em Pânico" (1913) álbum de colagens e fotomontagens de Jorge de Lima, prefácio de Murilo Mendes. Essa obra tem uma raiz surrealista em Dali e Ernst. Mais importante é a compreensão do prefaciador, "desarticulação dos elementos resulta em articulação. O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento."

A nova lógica, pressupõe uma redefinição do verbo "fotografar", enquanto ação e método. Geraldo de Barros — e é estranho que não tenha jamais se encontrado com o outro grande desarticulador, José Oiticica Filho — corrompe os cânones do fotoclubismo, até então a grande alternativa à fotografia de interesse afetivo e pragmático. A corrupção está na ruptura dos limites do processo de produção da fotografia tanto na adoção de técnicas especiais (fotograma e solarizações) quanto na "anticozinha" (Waldemar Cordeiro). Estará, sobretudo, na relação insubmissa, ansiosa, mas voltada para a execução de um projeto de investigação e construção da imagem. Não se proíbe de nada: pontos de vista, superposição de negativos, construção de objetos, desenho no

negativo, tonalidades chapadas de preto, propositada falta de "definição", fotograma de novos objetos (cartão de computador) ou cortes (a fotografia já não é mais janela para o mundo, mas um objeto extraído em busca de autonomia). Esse processo constitutivo da imagem (tanto quanto em Man Ray, Moholy-Nagy, Bragaglia, Heartfield ou Rodchenko), menos que "explorações marginais na história da fotografia" (Susan Sontag), tem o significado de ruptura no sentido da liberdade do artista e constituição da linguagem.

Geraldo de Barros é desarticulador de processos, imagens e mecanismos lógicos da fotografia — e também do tempo. Seu método não é puro cronograma, mas recompõe um tempo mutante do processo. A imagem como uma fração do tempo captado, enquanto congelamento, se dissolve com a agregação de outras dimensões temporais. Não há um "momento decisivo". Dissipa-se uma sincronicidade, em que a fotografia é a imagem melancólica e nostálgica do tempo inexorável. A fotografia não é espelho da morte (esta é a mais óbvia certeza prometida em metáfora pela velha fotografia).