

Geraldo de Barros: a incursão do “marginal” na arte (1946-1951)

Barros: le ‘marginal’ dans l’art

JAQUELINE MARIA TRINDADE SILVA

Mestranda em História pela Universidade Federal de São João del Rei – UFSJ

Master en Cours en Histoire (UFSJ)

RESUMO Este artigo pretende apresentar as ideias e o contexto sobre as Fotoformas (1946-1951) de Geraldo de Barros relacionando-as com as outras suas produções artísticas como a pintura, a gravura, o design, as Sobras (fase final e retorno à fotografia 1996-98). O artigo tem como principal objetivo analisar o pioneirismo representado pelas Fotoformas, as quais inauguraram a fotografia como arte no Brasil. De um modo geral, o artigo constitui um estudo sobre o projeto artístico Fotoformas, no qual Barros buscou experimentar diversas possibilidades de usos do dispositivo fotográfico e expandir os seus limites técnicos e conceituais.

PALAVRAS-CHAVE *Fotoformas*, Pioneirismo, Ruptura, Marginal, Fotografia Moderna.

RÉSUMÉ Cet article vise à présenter les idées et le contexte sur Fotoformas (1946-1951) créé par Geraldo de Barros en relation avec leurs autres productions artistiques telles que la peinture, la gravure, le design, les Sobras (phase dernier et le retour à la photographie – 1996-98). L'article a pour objectif d'analyser le pionnier représenté par Fotoformas, qui a inauguré la photographie comme art au Brésil. En general, l'article est une étude sur la conception artistique de Fotoformas, dans la quel Barros a cherché à expérimenter diverses possibilités d'utilisation avec l'appareil photographique et d'étendre leurs limites techniques et conceptuelles.

MOTS-CLÉS Fotoformas, Avant-garde, Rupture, Marginal, Photographie Moderne.

Entre 1946 e 1951, o paulista Geraldo de Barros (1923-1998) realizou uma série de fotografias experimentais que denominou *Fotoformas*. Na época em que Barros fez esse conjunto de fotografias experimentais, ele conheceu o respeitado crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), o qual influenciou definitivamente o seu trabalho. Através de Pedrosa, conheceu a Teoria da Forma (*Gestalt Theorie*), cuja influência é perceptível nessa série fotográfica, particularmente no próprio título. Durante o período de 1946-1951, Barros fez 310 fotografias no total, incluindo as *Fotoformas*. Marcado por um caráter ousado e inovador, esse conjunto emprega de forma pioneira o processo da intervenção e manipulação direta nos negativos, obtendo efeitos abstratos, expressionistas e construtivistas nas obras.

A arte de Geraldo de Barros esteve inserida no âmbito do ‘marginal’, visto que, o artista buscou de várias formas transgredir as normas e regras tradicionais vigentes naquele contexto e estabelecer os seus próprios modelos baseados na experimentação. A série *Fotoformas* representou esse momento de ruptura e experimentalismo ligados à ‘marginalidade’ artística, cujo objetivo principal era romper com o tradicionalismo e estabelecer novas técnicas e uma linguagem inovadora na fotografia.

Geraldo de Barros (1923-1998) nasceu em Chavantes, São Paulo. Ele foi funcionário do Banco do Brasil¹ e teve formação em economia. Paralelamente, lidou com diversas linguagens visuais para dar vazão a experimentações fortemente marcadas por uma expressividade de caráter mais urbano e moderno. Barros começou a atuar nas artes plásticas com a pintura² e teve importantes mestres: Clóvis Graciano — Grupo Santa Helena; Colette Pujol (1913-1999); Yoshiya Takaoka (1909-1978). Foi um artista múltiplo, conhecedor de inúmeras técnicas, participante e fundador de importantes movimentos e associações artísticas (Concretismo, Grupo Ruptura, Grupo XV,³ a Bienal Internacional de São Paulo, entre outros). Geraldo de Barros desenvolveu intensa pesquisa na pintura, na fotografia e artes gráficas. Pos-

Entre 1946 e 1951, Geraldo de Barros (1923-1998), pauliste, a réalisé une série de photographies expérimentales qu’il a appelé *Fotoformas*. A l’époque où Barros a fait cet ensemble de photographies expérimentales, il a connu l’honorable critique d’art Mário Pedrosa (1900-1981), qui l’a définitivement influencé dans son travail. Grâce à Pedrosa, il a connu la Théorie de la Forme (*Gestalt Theorie*), dont l’influence est visible dans cette série de photographies, particulièrement dans le titre lui-même. Entre 1946 et 1951, Barros a fait en tout 310 photographies, y compris les *Fotoformas*. Considéré par un caractère osé et innovateur, cet ensemble recourt de façon pionnière au procédé d’intervention et de manipulation directe dans les négatifs, obtenant ainsi des effets abstraits, expressionnistes et constructivistes dans les oeuvres.

L’art de Geraldo de Barros est entré dans le milieu du ‘marginal’, étant donné que, l’artiste a cherché de plusieurs façons à transgresser les normes et les règles traditionnelles en usage dans ce contexte et établir ses propres modèles basés dans l’expérimentation. La série *Fotoformas* a représenté ce moment de rupture et d’expérimentation liés à la ‘marginalité’ artistique, dont l’objectif principal était de rompre avec le traditionnelisme et établir de nouvelles techniques et un langage innovateur photographique.

Geraldo de Barros (1923-1998) est né à Chavantes, São Paulo. Il a été fonctionnaire de la Banque du Brésil¹ et était diplômé en économie. Parallèlement, il travaillé avec des langages visuels divers pour déboucher sur des expérimentations fortement marquées par une expressivité de caractères plus urbaine et moderne. Barros a commencé à oeuvrer dans les arts plastiques avec la peinture² et a eu des maîtres importants: Clóvis Graciano — Groupe Santa Helena; Colette Pujol (1913-1999); Yoshiya Takaoka (1909-1978). Il a été un artiste éclectique, connaisseur d’incalculables techniques, participant et fondateur d’importants mouvements et associations artistiques (Concré-

¹ A maioria dos artistas desse período tinha uma profissão fixa, pois não havia ainda um mercado de arte. Esse mercado de arte passará a existir em meados da década de 1960, no Brasil.

² “A fotografia e a pintura sempre tiveram destinos paralelos, conflituosos e complementares. Muitas vezes, os primeiros fotógrafos são pintores reconvertidos, que manterão na sua prática os ensinamentos estéticos que receberam.” AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011, p. 69.

³ Paralelamente à pintura, Barros realizou a sua pesquisa fotográfica, que começou quando ele esteve no Grupo XV.

¹ La plupart des artistes de cette époque avait une profession fixe, vu qu’il n’y avait pas encore un marché de l’art. Ce marché de l’art date des années 1960, au Brésil.

² La photographie et la peinture ont toujours eu des destins parallèles, en conflits et complémentaires. Souvent, les premiers photographes sont des peintres reconvertis, qui ont maintenu dans leur pratique les enseignements esthétiques qu’ils ont reçu. AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011, p. 69.

tisme, Groupe Rupture, Groupe XV³, La Biennale Internationale de São Paulo, entre autres). Geraldo de Barros a développé une intense recherche dans la peinture, la photographie et les arts graphiques. Avec un esprit inquiet, il a organisé et dirigé avec le photographe Thomaz Farkas le laboratoire de photographie du MASP, en 1949 et a participé à plusieurs expositions, obtenant des prix internationaux dans les salons de photographies. En 1951, boursier du gouvernement français, Barros a étudié la lithographie à l'École des Beaux Arts de Paris et la gravure avec le maître Hayter. Barros a travaillé intensément dans les arts graphiques et a obtenu le premier prix d'affiche du IV^{ème} Centenaire de São Paulo, en 1952⁴.

Sur la [Fig. 1], (*Abstrait*, 1949), on peut illustrer les idées ci-dessous à partir de cette *Fotoforma* qui a été faite avec comme modèle la Gare de São Paulo (*Estação da Luz*). Cette image nous donne une idée concrète du changement de perception sur le champ visuel de l'artiste. On peut dire qu'elle a représenté une limite symbolique de l'ensemble de *Fotoformas*, car le contact de l'artiste avec la Gare de São Paulo lui a donné un élément de modernité pour sa photographie. C'est à cette Gare et avec son *Rolleiflex* 1939 que son regard s'est perfectionné et s'est fixé dans les choses déjà dans l'esprit du Constructivisme. Il prévoyait déjà un rythme, une préoccupation avec l'encadrement et avec la lumière, avec les *closets* et les géométries et les éléments en série dans les structures métalliques du toit et dans les vitres de cette gare de style anglais, ce qui montrait déjà les caractéristiques typiques d'une photographie et d'une pensée moderne.

Geraldo de Barros a aussi participé du Ciné Club Photo Bandeirante, qui a surgi à São Paulo en 1939 et a été considéré comme le centre de la photographie moderne au Brésil et appelé par les critiques de l'époque d'École Pauliste. Helouise Costa a affirmé que "La photographie moderne au Brésil a surgi et s'est développé au Ciné Club Photo Bandeirante"⁵. Les principaux représentants

suidor de um espírito inquieto, ele organizou e dirigiu junto ao fotógrafo Thomaz Farkas o laboratório de fotografia do MASP, em 1949, e participou de muitas exposições, obtendo prêmios internacionais em salões de fotografia. Em 1951, como bolsista do governo francês, Barros estudou litografia na Escola de Belas Artes parisiense e gravura com o mestre Hayter. Barros trabalhou intensamente nas artes gráficas e obteve o primeiro prêmio de cartaz do IV Centenário da cidade de São Paulo em 1952.⁴

Na [Fig. 1], (*Abstrato*, 1949), podemos ilustrar as ideias abaixo a partir dessa *Fotoforma*, que foi feita tendo como modelo a Estação da Luz, em São Paulo. Essa imagem nos dá uma ideia concreta da mudança de percepção no campo visual do artista. Pode-se dizer que ela representou um marco simbólico no conjunto das *Fotoformas*, pois o contato do artista com a Estação da Luz trouxe-lhe um elemento de modernidade para a sua fotografia. Foi nessa Estação e com a sua *Rolleiflex* 1939 que o seu olhar se aperfeiçoou e se fixou nas coisas já dentro do espírito do Construtivismo. Ele já antevia um ritmo, uma preocupação com o enquadramento e com a luz, com os *closets* e as geometrias e elementos seriados nas estruturas metálicas do teto e nos vidros dessa estação de estilo inglês, o que já denotava características típicas de uma fotografia e um pensamento moderno.

Geraldo de Barros participou também do *Foto Cine Clube Bandeirante*, o qual surgiu em São Paulo, em 1939, e foi considerado como o centro da fotografia moderna no Brasil e chamado pelos críticos da época de "Escola Paulista". Helouise Costa afirma que "A fotografia moderna no Brasil surgiu e se desenvolveu no *Foto Cine Clube Bandeirante*".⁵ Os principais representantes desse modernismo no Bandeirante foram German Lorca, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas.

Certamente que a "Escola Paulista" foi privilegiada pela sua origem, pois além de ter sido fundada no mais relevante centro econômico daquele período, a maioria de seus associados vinha de classe abastada. Além disso, Helouise Costa ressalta que "o clube adquiriu sede própria, editou regularmente uma revista especializada, obteve a chancela de entidade de utilidade pública e angariou o apoio da Prefeitura de São Paulo para a realização

³ Parallèlement à la peinture, Barros a réalisé sa recherche photographique, qui a commencé quand il fut dans le Groupe XV.

⁴ L'intérêt des artistes de cette époque pour les arts graphiques était général, étant donnée que, le rapprochement entre art, technique et industrie a été un phénomène social, pas restreint aux arts visuels.

⁵ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004,

⁴ O interesse dos artistas dessa época pelas artes gráficas era geral, visto que, a aproximação entre arte, técnica e indústria foi um fenômeno social e não restrito às artes visuais.

⁵ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.

de seus salões internacionais”⁶.

Em se tratando da questão do ‘marginal’ na arte de Geraldo de Barros, na [Fig. 2] vê-se o autorretrato de Geraldo de Barros intitulado *Thalassa... Thalassa (Homenagem a Ezra Pound, 1949)*, cuja imagem do artista parece estar bastante indefinida na fotografia, talvez para acentuar esse caráter de ‘marginalidade’⁷. Nota-se que a cena simboliza a própria situação do artista excluído, a meu ver, no próprio círculo artístico daquela época — por causa de suas experimentações, que eram incomuns naquele contexto. É interessante apontar que o artista mudou o nome desse autorretrato para *Thalassa... Thalassa* nos anos 1970, o qual chamou, primeiramente de *Marginal... Marginal*. Essa atitude de Barros leva-nos a questionar: por que ele mudará de nome? Possivelmente, uma dificuldade do artista em lidar com esse termo ou com a própria reação que as pessoas tinham com a sua imagem de artista ‘marginal’ inserida de forma negativa na sociedade.

A noção de ‘marginal’ na obra fotográfica de Geraldo de Barros tem a ver com uma arte marcada por uma incursão no âmbito experimental e inserida dentro de um comportamento e numa postura considerados por muitos, acima de tudo os mais tradicionalistas, como ‘marginal’⁸.

Atualmente, observa-se o oposto em relação à aceitação quanto à denominação e uso desse termo no meio artístico. A palavra ‘marginal’ tornou-se algo *glamouroso*, possuindo até um *status* como aconteceu com a poesia marginal ou a ‘Geração mimeógrafo’⁹.

A postura de artista ‘marginal’ adotada por Barros estava na percepção que ele tinha, em geral, da arte, pois ele já praticava

⁶ COSTA, Helouise. “Escola Paulista de fotografia: uma vanguarda possível?”. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras, 2005, Campinas. Cadernos de Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2005, p. 12.

⁷ Geraldo não era o tipo de artista que aceitava os valores predominantes da sociedade, por isso o seu lado de artista marginal. Segundo o dicionário Houaiss: o sentido de marginal é quem não aceita os valores predominantes da sociedade ou da maioria; sentido depreciativo; Ex.: poeta marginal.

⁸ A denominação de ‘marginal’ nos anos 1940 tinha um sentido pejorativo e de conteúdo discriminatório (a começar porque o artista, de modo geral, não era bem visto na sociedade), o que induziu Barros a se sentir inconformado e ‘à margem da vida’, especialmente pela falta de compreensão da maioria dos colegas do *Foto Cine Clube Bandeirante* em relação ao seu vínculo com o experimentalismo.

⁹ Essa ‘Geração mimeógrafo’ surgiu na década de 1970 e, por ter estado à margem do circuito editorial estabelecido na época, cunharam-lhe esse nome. Hoje em dia, esses poetas são aceitos oficialmente no círculo literário e são eles: Roberto Piva, Ricardo Chacal, Waly Salomão, entre outros.

de ce modernisme dans le Bandeirante ont été German Lorca, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas.

Il n’y a aucun doute que l’École Pauliste a été privilégiée par son origine, vu que en plus d’avoir été fondée dans le plus important centre économique de cette époque, la plupart de ses associés venait d’une classe aisée. D’autre part, Helouise Costa avance que “Le club a acheté son siège propre, a édité régulièrement une revue spécialisée, a obtenu son sceau d’entité d’utilité publique et a obtenu l’appui de la Mairie de São Paulo pour la réalisation de ses salons internationaux”⁶.

Au sujet de la question du ‘marginal’ dans l’art de Geraldo de Barros, à la [Fig. 2], on voit l’auto-portrait de Geraldo de Barros intitulé *Thalassa ... Thalassa (Hommage à Ezra Pound, 1949)*, dont l’image de l’artiste paraît être assez indéfinie sur la photographie, peut-être pour accentuer ce caractère de ‘marginalité’⁷. On notera que la scène symbolise la vraie situation de l’artiste exclu, à mon avis, dans l’exact cercle artistique de cette époque à cause de ses expérimentations, qui étaient peu communes dans ce contexte. Il est intéressant d’observer que l’artiste a changé le nom de cet auto-portrait pour *Thalassa ... Thalassa* dans les années 1970, qu’il a appelé, d’abord de *Marginal... Marginal*. Cette attitude de Barros nous porte à questionner: pourquoi il a changé de nom? Peut-être, une difficulté de l’artiste à traiter avec ce terme ou avec l’exact réaction que les personnes avaient avec son image d’artiste ‘marginal’ vue de forme négative dans la société.

La notion de ‘marginal’ dans l’oeuvre photographique de Geraldo de Barros a une relation avec un art marqué par une invasion dans l’horizon expérimental et inclus dans un comportement et une posture considérées par beaucoup, au-dessus de

p. 36.

⁶ COSTA, Helouise. “Escola Paulista de fotografia: uma vanguarda possível?”. In: *Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras*, 2005, Campinas. Cadernos de Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2005, p. 12.

⁷ Geraldo non était le genre d’artiste qui acceptait les valeurs prédominantes de la société, c’est la raison de son côté artiste ‘marginal’. Selon le dictionnaire Houaiss: le sens de marginal est celui qui n’accepte pas les valeurs prédominantes de la société ou de la majorité; sens dépréciatif; Ex.: poète marginal.

tous les plus traditionnalistes, comme ‘marginal’⁸.

Actuellement, on observe le contraire en relation à l’acceptation quant à la dénomination et l’utilisation de ce terme dans le milieu artistique. Le mot ‘marginal’ est devenu quelque chose de charmant, possédant même un status comme dans la poésie marginal ou la “Génération miméographe”⁹.

La posture de l’artiste ‘marginal’ adoptée par Barros était dans la perception qu’il avait en général de l’art, étant donné qu’il pratiquait déjà simultanément la peinture, le dessin, la gravure, la photographie entre 1946-1951¹⁰, pour cette raison, il est arrivé à affirmer: “la photographie est pour moi un procédé de gravure”¹¹. En outre, il a appris à photographier contrairement à ce qu’enseignait un manuel élémentaire d’apprentissage de photographie quand il a acquis son premier *Rolleiflex*: Barros a photographié contre la lumière, a manipulé le négatif, a tourné l’appareil à l’envers, il a même enroulé le film en arrière, etc. Il était conscient de “l’exact”, mais c’est là qu’il a été considéré comme ‘marginal’, voire, dans l’exploration constante de possibilités de langage contre tout ce qui était imposé comme norme de correction qui était la base pour son expérimentation. L’artiste avait une relation plus intuitive avec le procédé photographique et essayait toujours d’imaginer d’abord la photo dans sa tête. On observe que ce comportement rebelle et ‘marginal’ de l’artiste a fort choqué les milieux traditionnels de cette époque¹².

⁸ La dénomination de ‘marginal’ dans les années 1940 avait un sens péjoratif et plein de préjugés (d’abord parce que l’artiste, habituellement, n’était pas bien vu par la société), ce qui fait que Barros s’est senti mal à l’aise et à l’écart de la vie’, spécialement par le manque de compréhension de la majorité des collègues du Ciné Club Photo Bandeirante en relation à sa liaison avec l’expérimentalisme.

⁹ Cette ‘Génération miméographe’ a surgi dans les années 1970 et, pour avoir été en marge du circuit éditorial établi à cette époque, ce nom lui a été donné. Aujourd’hui, ces poètes sont acceptés officiellement dans le cercle littéraire, parmi eux on peut citer Roberto Piva, Ricardo Chacal, Waly Salomão, entre autres.

¹⁰ Nous ne devons pas prendre ces limites temporelles comme définitives à priori, étant donné que tout se mélangeait dans le travail de Barros.

¹¹ BARROS, Geraldo. *Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹² “Le travail, à cette époque, a scandalisé les “photographes orthodoxes” du Ciné Club photo Bandeirante (São Paulo), qui l’ont traité de “fou”, et a impressionné le directeur du Musée des Arts de São Paulo (MASP) de l’époque, Pietro Maria Bardi et le fondateur du MASP,

concomitamment a peinture, o desenho, a gravura, a fotografia entre 1946-1951,¹⁰ por isso, ele chegou a afirmar: “a fotografia é para mim um processo de gravura”¹¹. Além disso, ele aprendeu a fotografar contrariamente ao que ensinava um manual básico de aprendizagem de fotografia quando adquiriu a sua primeira *Rolleiflex*: Barros fotografou contra a luz, manuseou o negativo, virou a câmera de ponta-cabeça, chegou a rodar o filme para trás etc. Ele era consciente do “certo”, mas foi naquilo que foi considerado como ‘marginal’, ou seja, na exploração constante de possibilidades de linguagem contra tudo o que era imposto como norma de correção que esteve a base para a sua experimentação. O artista tinha uma relação mais intuitiva com o procedimento fotográfico e tentava sempre imaginar a foto primeiramente na sua mente. Observa-se que esse comportamento rebelde e ‘marginal’ do artista chocou bastante os meios tradicionais daquele período.¹²

Sabemos que o contexto artístico brasileiro do nacional-desenvolvimentismo guarda aspectos relevantes de experimentações artísticas, especialmente as trazidas por Geraldo de Barros. Esse período remete-nos a uma ideia ligada ao termo ‘marginal’ na arte, inclusive as experimentações feitas por Barros em suas *Fotoformas*, que são consideradas pelo artista como um novo meio até ser aceito como uma representação artística. Assim, é interessante observar nesse contexto histórico a insurgência em uma vertente criativa como a apresentada pelos trabalhos de Barros e em sua incursão no âmbito do experimentalismo, levando-o a adquirir uma postura de artista ‘marginal’.

Em geral, as *Fotoformas* são produções experimentais inseridas em uma lógica racional e também ‘subjéctiva’, como é o caso da [Fig. 3], a qual representa a fotografia-objeto¹³ (esse termo tem a ver com o formato da obra) *Máscara Africana* (1949), cuja intervenção subjéctiva sugere a remissão ao primitivismo cubista que

¹⁰ Não devemos tomar esses marcos temporais como definitivos a priori, visto que tudo se mesclava no trabalho de Barros.

¹¹ BARROS, Geraldo. *Sobras+Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹² “O trabalho, na época, escandalizou os “fotógrafos ortodoxos” do Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo), que o chamaram de “louco”, e impressionou o então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi e o fundador do MASP, Assis Chateaubriand.” (...) “O trabalho fotográfico de Geraldo de Barros é considerado pelos críticos como o que há de melhor em fotografia experimental do Brasil.” BASSI, Silvia. *Fotoformas. Folha de São Paulo*. 11 Dezembro de 1991.

¹³ LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo: USP, 2006, p. 48.

remete possivelmente à pintura *Les Demoiselles D'Avignon* (1907) de Picasso, uma obra importante e considerada como um modelo do Cubismo na relação da arte moderna e trabalhos considerados pelos europeus como “primitivos”. Pode-se ver na [Fig. 4] detalhadamente a pintura *Les Demoiselles D'Avignon* e compará-la com a obra *Máscara Africana*, de Barros.

Sobre a fotografia-objeto *Máscara Africana* é interessante destacar que Geraldo de Barros começou com uma foto de uma grade de ferro (o formato da grade deu-lhe uma sugestão de uma máscara) e completou sua ideia riscando o contorno do rosto e fazendo hachuras no negativo fotográfico (que lembram as feitas por Picasso em dois rostos das senhoritas de Avignon). Por fim, ele recortou a foto num formato irregular e a colou em um suporte vertical apoiado numa espécie de pedestal, criando um objeto.¹⁴

O projeto fotográfico denominado *Fotoformas* (1946-1951) é considerado como um marco da fotografia como arte, no Brasil.¹⁵ Considera-se as *Fotoformas* como um conjunto de fotografias, que seguiam um caráter abstrato-geométrico influenciado pelas ideias do Concretismo e também pelo caráter lúdico e ‘subjeto’ ligado à presença de desenhos livres, os quais podem ser percebidos em seus grafismos. Essas obras tiveram, pouco depois de sua criação, duas importantes exposições (MASP- 1950/ Bienal Internacional de São Paulo- 1951) que englobaram além de formas geométricas, desenhos livres sobre o negativo e também as tradicionais fotografias diretas (sem o uso de intervenções).

Um traço inovador é a forma que o artista manipula o negativo e traz um conjunto de experimentações no âmbito fotográfico até então nunca visto. É importante destacar que Geraldo de Barros fazia intervenções com ponta-seca e desenhos com tinta nanquim nos negativos. É importante salientar que, os fotógrafos da Escola *Bauhaus* (Man Ray, Mohóly-Nagy) talvez nunca fizeram esses tipos de intervenções nos negativos (pois, ambos trabalharam com os fotogramas ou negativos sem o uso do dispositivo fotográfico, mas não usaram de outros procedimentos experimentais), o que reforça o pioneirismo de Barros na

Nous savons que le contexte artistique brésilien du “nacional-desenvolvimentismo” conserve des aspects importants d’expérimentations artistiques, spécialement ceux apportés par Geraldo de Barros. Cette période nous renvoie à une idée liée au terme ‘marginal’ dans l’art, y compris les expérimentations faites par Barros dans ses *Fotoformas*, qui sont considérées par l’artiste comme un moyen jusqu’à l’acceptation comme une représentation artistique. Ainsi, il est intéressant d’observer dans ce contexte historique l’apparition dans un côté créatif comme celui représenté par les travaux de Barros et dans son invasion dans l’horizon de l’expérimentalisme, le menant à acquérir une posture de l’artiste ‘marginal’.

Généralement, les *Fotoformas* sont des productions expérimentales insérées dans une logique rationnelle et aussi ‘subjective’, comme c’est le cas de [Fig. 3], qui représente la photographie-objet¹³ (ce terme est liée au format de l’oeuvre) *Masque africain* (1949), dont l’intervention subjective suggère le renvoi au primitivisme cubiste qui retourne peut-être à la peinture *Les Demoiselles d’Avignon* (1907) de Picasso, une oeuvre importante et considérée comme un modèle du Cubisme en relation à l’art moderne et aux travaux considérés par les européens comme “primitifs”. On peut voir sur la [Fig. 4], en détail, la peinture *Les Demoiselles d’Avignon* et la comparer avec l’oeuvre *Masque africain* de Barros.

Quant à la photographie-objet *Masque africain*, il est intéressant d’observer que Geraldo de Barros a commencé avec une photo d’une grille de fer (le format de la grille lui a donné l’idée d’un masque) et a complété son idée traçant le contour du visage et en faisant des hachures sur le négatif photographique (qui rappelle celles de Picasso sur les deux visages des demoiselles d’Avignon). Finalement, il a découpé la photo de façon irrégulière et l’a placée sur un support vertical appuyé sur un espèce de piédestal, créant un objet¹⁴.

Le projet photographique appelé *Fotoformas* (1946-1951) est considéré comme une appellation

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁵ É importante lembrar que a fotografia, desde a invenção do daguerreotipo no século XIX, já era praticada no Brasil e vinha de uma tradição fotográfica sofisticada e bastante documentada, presente em revistas de grande circulação como “O Cruzeiro” e “Manchete”. FAVRE, Michel. *Geraldo de Barros – Obras em Obras*. Documentário. Suíça/Brasil, 1998, 35mm, cor, 77min.

Assis Chateaubriand.” (...) “Le travail photographique de Geraldo de Barros est considéré par les critiques comme étant le meilleur en photographie expérimentale du Brésil.” BASSI, Silvia. *Fotoformas*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 Dez. 1991.

¹³ LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo: USP, 2006, p. 48.

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

de la photographie comme art, au Brésil.¹⁵ On considère les *Fotoformas* un ensemble de photographies, qui suivait un caractère abstrait-géométrique influencé par les idées du Concrétisme et aussi par le caractère ludique et ‘subjectif’ lié à la présence de dessins libres, qui peuvent être observé dans ses graphismes. Ces oeuvres ont eu, peu de temps après sa création, deux importantes expositions (MASP-1950/Biennale Internationale de São Paulo – 1951) qui ont englobé, en plus des formes géométriques, des dessins libres sur négatif et aussi les traditionnelles photographies directes (sans le recours d’interventions).

Une particularité originale c’est comment l’artiste manipule le négatif et montre un ensemble d’expérimentations dans le contexte photographique jusqu’alors inconnu. Il est important d’observer que Geraldo de Barros faisait des interventions avec pointe sèche et des dessins avec l’encre de chine dans les négatifs. Il est important d’insister sur le fait que les photographes de l’école *Bauhaus* (Man Ray, Mohóly-Nagy) n’ont peut-être jamais fait d’interventions aux négatifs (vu que les deux ont travaillé avec des photogrammes ou négatifs sans l’utilisation du dispositif photographique, mais ils n’ont pas utilisé d’autres procédés expérimentaux), ce qui renforce l’innovation de Barros dans la photographie. Avec sa personnalité d’artiste ‘marginal’ engagé à rompre avec le paradigme du passé, où la photographie conventionnelle fut guidée, il est arrivé à introduire un élément différenciateur en relation avec les photographes de son époque et également avec les artistes-photographes européens (Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, Rodchenko, René Magritte) qui était de faire des dessins avec pointe sèche et l’encre de chine sur les négatifs.

Geraldo de Barros a réalisé une série d’expériences photographiques: interférences directes sur les négatifs, dessins avec pointe sèche et peinture avec l’encre de chine sur les copies, surposition de négatifs. En relation avec les autres types de procédés utilisés par Barros dans la photographie, il est bon de se rappeler les multiples expositions

¹⁵ Il est important de rappeler que la photographie, depuis l’invention du daguerréotype au XIXe siècle, était déjà pratiquée au Brésil et venait d’une tradition photographique sophistiquée et très documentée, présente dans les revues de grande circulation comme “O Cruzeiro” e “Manchete”. FAVRE, Michel. *Geraldo de Barros — Sobras en Oeuvres*. Documentaire. Suisse/Brésil, 1998, 35mm, couleur, 77min.

fotografia. Com a sua personalidade de artista ‘marginal’ empenhado em romper com o paradigma do passado, em que a fotografia convencional esteve atrelada, ele conseguiu introduzir um elemento diferenciador em relação aos fotógrafos de sua época e também aos artistas-fotógrafos europeus (Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, Rodchenko, René Magritte) que foi o de fazer desenhos com ponta-seca e tinta nanquim nos negativos.

Geraldo de Barros realizou uma série de experiências fotográficas: interferências diretas nos negativos, desenhos com ponta-seca e pinturas com nanquim nas cópias, sobreposição de negativos. Com relação aos outros tipos de procedimentos usados por Barros na fotografia, cabe lembrar as múltiplas exposições de um mesmo negativo, os filmes recortados e remontados em placas de vidro e fotogramas. Além dessas interferências nos negativos, Barros fazia fotografia direta (sem o uso de intervenções) e também chegou a se autorretratar algumas vezes. Algumas de suas fotos possuem formatos irregulares e eram montadas em pequenos pedestais tornando-se objetos, como é o caso de *Máscara Africana*.

A fase de produção das *Fotoformas* (1946-1951) coincidiu com o Governo Gaspar Dutra (1946-1951). O período do segundo pós-guerra brasileiro é lembrado como a fase do nacional-desenvolvimentismo em que a industrialização, a modernização, o crescimento populacional e o desenvolvimento das artes tiveram o seu maior alcance.

Havia em São Paulo durante esse período um clima propenso ao debate artístico. Mesmo no ambiente isolado do *Foto Cine Clube Bandeirante*, via-se que era difícil estar fora das discussões e da importância que as bienais e as exposições organizadas pelos museus de arte moderna tinham naquele momento.

Sobre essa efervescência cultural que despontava na São Paulo dos “Anos Dourados” é interessante lembrar os trabalhos de popularização dos museus ou das artes, com o intuito de democratização cultural tomados pela arquiteta Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. O MASP foi o polo irradiador cultural dessa época, criado em 1947, por iniciativa de Assis Chateaubriand e a partir das ideias de P. M. Bardi. Tanto o MASP como o MAM/SP promoviam cursos e palestras sobre arte moderna e a questão da abstração. Esse panorama cultural paulistano nos dá a impressão de um país cosmopolita, onde aconteciam muitos eventos culturais ao mesmo tempo.

Em termos, a industrialização era responsável pelos progressos e, por esse fato, a economia conseguia se afirmar, tornando a cultura estável e desenvolvida através do respaldo financeiro de grandes patrocinadores das artes: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho e demais círculos do poder.

A industrialização, de alguma forma, impulsionou e contribuiu muito para o desenvolvimento de novas técnicas artísticas, sobretudo a arquitetura urbana que muito se expandiu nesse período.

A partir dos anos 1950, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Ao lado de vários movimentos de ruptura, a abstração geométrica se desenvolvia como expressão do sentimento de modernidade preponderante. Convém esclarecer que a obra de Geraldo de Barros não pode ser analisada apenas sob a ótica concretista ou racional, pois Barros mesmo sendo defensor do projeto social concreto (um exemplo foi o Manifesto Ruptura, em 1952), não excluía a noção de subjetividade na arte. Ele também se interessou, através do contato com Mário Pedrosa, pelas experiências de terapia ocupacional com esquizofrênicos coordenada pela psicanalista Nise da Silveira, no Rio de Janeiro.

Barros propõe a ruptura dentro do processo cultural brasileiro no momento da eclosão dos museus no Rio de Janeiro e São Paulo, da Bienal e, principalmente, dos debates em torno do abstracionismo e da formação do processo construtivista. Geraldo de Barros representa uma mudança na prática da fotografia no Brasil e está na base de renovação da arte brasileira do segundo pós-guerra que fez surgir uma nova técnica de manipulação fotográfica trazendo uma correlação com as demais artes visuais. Além disso, introduziu uma nova complexidade conceitual aliada à prática fotográfica.

Sobre essa complexidade conceitual, importa considerar que o fotógrafo, no gesto ou na ação de fotografar, interfere de maneira conceitual na imagem que será captada ou manipulada, agindo diretamente com suas concepções ideológicas e tendo como base as suas 'subjetividades'. Os trabalhos de Barros estão intrinsecamente relacionados ao contexto histórico, político, social e artístico do período em que foram produzidos. Podemos perceber que essa complexidade conceitual trazida pelo artista trata, sobretudo, dessas concepções pessoais, que irão resultar em critérios estéticos, políticos, éticos, ideológicos, culturais produzidos por ele para se ater a uma linguagem ou simbolismo

d'un même négatif, les films découpés et remontés sur plaques de verre et photogrammes. Outre ces interférences aux négatifs, Barros faisait de la photographie directe (sans l'aide d'interventions) et il lui est arrivé aussi à, parfois, faire son auto-portrait. Quelques-unes de ces photos ont des formats irréguliers et étaient dressés sur de petits pedestals se transformant en objets, comme c'est le cas de *Masque africain*.

La phase de production des *Fotoformas* (1946-1951) a coïncidé avec le gouvernement de Gaspar Dutra (1946-1951). La période de la deuxième après-guerre brésilienne est rappelée comme la phase du "national-développementisme", où l'industrialisation, la modernisation, la croissance démographique et le développement des arts ont eu sa plus grande force.

A cette époque, il y avait à São Paulo, un climat propice au débat artistique. Même dans l'ambiance isolée du Ciné Club Photo Bandeirante, on pouvait voir qu'il était difficile de rester en dehors des discussions et de l'importance que les biennaux et les expositions organisées par les musées d'art moderne avaient à cette époque.

En parlant de l'effervescence culturelle qui décevait São Paulo des "Années d'Or" (ou Dorées), il est intéressant de rappeler les travaux de popularisation des musées ou des arts, dans le but d'une démocratisation culturelle, introduits par l'architecte Lina Bo Bardi et Pietro Maria Bardi. Le MASP a été le pôle qui a fait rayonner la culture de cette époque, créée en 1947, à l'initiative de Assis Chateaubriand et à partir des idées de P.M. Bardi. Au MASP comme au MAM/SP des cours et des colloques étaient organisés sur l'art moderne et la question de l'abstraction. Ce panorama culturel pauliste nous donne l'impression d'un pays cosmopolite, où il y avait plusieurs rencontres culturelles en même temps.

En fait, l'industrialisation était responsable du progrès, et c'est pour cette raison que l'économie s'affirmait, rendant la culture stable et développée grâce à l'aide financière de grands sponsors des arts: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho et d'autres groupes puissants.

D'une certaine façon, l'industrialisation a impulsionné et a beaucoup contribué au développement de nouvelles techniques artistiques, principalement en architecture urbaine qui s'est fort étendu à cette époque.

A partir des années 1950, les premières manifestations d'art concret ont surgit au Brésil. À côté de plusieurs mouvements de rupture, l'abstraction géométrique se développait comme expression du sentiment de modernité prépondérante. Il conviendra d'insister sur le fait que l'oeuvre de Geraldo de Barros ne peut pas être analysée seulement avec une optique concrétiste ou rationnelle, parce que Barros, même étant défenseur du projet social concret (un exemple: *Le Manifeste Rupture*, en 1952), n'excluait pas la notion de subjectivité dans l'art. Lui aussi s'est intéressé grâce au contact avec Mário Pedrosa aux expériences de thérapie occupationnelle avec les schizophréniques organisée par la psychanalyste Nise da Silveira, à Rio de Janeiro.

Barros propose la rupture par le procès culturel brésilien au moment de l'éclosion des musées à Rio de Janeiro et São Paulo, de la Biennale et, principalement, des débats en relation à l'abstrait et à la formation du procédé constructiviste. Geraldo de Barros représente un changement dans la pratique de la photographie au Brésil. C'est à la base de la rénovation de l'art brésilien de la seconde après-guerre, qui a fait surgir une nouvelle technique de manipulation photographique apportant une corrélation avec les autres arts visuels. En outre, il introduit une nouvelle complexité conceptuelle aliée à la pratique photographique.

Quant à cette complexité conceptuelle, il est important de considérer que le photographe, dans le geste ou dans l'action de photographier, interfère de façon conceptuelle dans l'image qui serait captée ou manipulée, agissant directement avec ses conceptions idéologiques et ayant comme base ses subjectivités. Les travaux de Barros sont essentiellement relationnés au contexte historique, politique, social et artistique de la période où ils ont été élaborés. Nous pouvons voir que cette complexité conceptuelle apportée par l'artiste traite, surtout, de ces conceptions personnelles, qui résulteront de critères esthétiques, politiques, éthiques, idéologiques, culturels réalisés par lui pour s'appuyer sur un langage ou un symbolisme propre à la photographie.

Geraldo de Barros a appliqué de nouveaux abordages et méthodes dans sa façon de construire, créant de nouvelles possibilités à la photographie et lui donnant de l'autonomie. On peut affirmer que chez Barros rien n'est simplement par "hasard", parce qu'il existe un développement et un questionnement sur les limites du langage et de la

proprío à fotografia.

Geraldo de Barros aplicou novas abordagens e métodos em sua maneira de construir, criando novas possibilidades à fotografia e dando-lhe autonomia. Pode-se afirmar que em Barros nada é simplesmente por 'acaso', pois existe um desenvolvimento e um questionamento sobre os limites da linguagem e da própria técnica fotográfica. Ao analisarmos a [Fig. 5], cujo título é *A menina do sapato*, (1949), concluímos que em Barros existe um procedimento, um estudo, um conceito, portanto, uma racionalização e também uma 'subjectivação' estética. Observa-se que esta *Fotoforma* pode ser considerada também como 'expressionista', pois o artista interfere no negativo de uma forma bem menos racional (não tão construtivista como em algumas outras *Fotoformas*: Ex. *Abstrato*) chegando a demonstrar nesta obra uma influência da temática da pintura ícone do expressionismo *O Grito*, do norueguês Munch. Ela chega a ser expressionista porque Barros interfere com tinta nanquim no negativo criando traços grossos que dão a forma de uma menina, cuja boca escancarada (daí a referência ao *O Grito*, de Munch, que também possui esse formato) corresponde à abertura do sapato.

Por outro lado, no que tange à obra do artista em seu conjunto, devemos analisar com cautela quando inserimos a noção de que a série *Fotoformas* foi desenvolvida sob a marca da ruptura. Por exemplo, pode-se afirmar que não há ruptura entre as *Fotoformas* e as *Sobras* (1996-98). Nas *Sobras* Barros retorna com a temática das formas figurativas e cria uma nova narrativa a partir das intervenções nessas imagens, que foram registradas 40 anos antes, e não se atém a uma ação de memorialista. Segundo Antônio Gonçalves Filho "Na parte da série em que trabalha com negativos, a experimentação era ainda mais radical. São eles próprios que colados às lâminas de vidro se transformam na hora da ampliação, por vezes misturados a cópias em papel".¹⁶

Podemos observar na [Fig. 6] uma imagem da série *Sobras* e que Barros não se desligou de seu ideal de experimentação (que refletiu em toda a sua carreira). Com essa imagem Barros não se desvincula do experimentalismo, pois ele ainda utiliza de procedimentos como ele havia usado no período das *Fotoformas*. Barros fez uso nessa imagem de procedimentos de colagem e sobreposição de imagens, por exemplo.

¹⁶ FILHO, Antônio Gonçalves. "Sobras, vidros e a eternidade: nos últimos anos de vida, o fotógrafo reinventa espaço e tempo ao experimentar com imagens guardadas." In: Revista de Fotografia ZUM, São Paulo, n.3, pp. 94-111, out. 2012, p. 109.

Com o intuito de demonstrar as diferenças de usos na prática do processo fotográfico e enfatizar o pioneirismo de Geraldo de Barros no processo das manipulações dos negativos, citamos o húngaro Brassai, (1899-1984) que não fez intervenções ou desenhos nos negativos da série *Graffiti*, como se pode ver na [Fig. 7] — como Barros fez na fotografia da [Fig. 8] *O gato e o rei* (1949). Nota-se que ambas as fotografias são bastante similares em se tratando do aspecto do grafite, porém o que destoa entre elas é que Brassai tirou a fotografia direta de um muro, onde já tinham grafites prontos, enquanto Barros desenhou com nanquim nos negativos a partir de fotos tiradas de muros sem nenhum desenho já pronto. Ele fez uma intervenção no negativo.

Gyula Halasz (conhecido por Brassai) nasceu na Hungria e começou a atuar também na pintura. Fascinado pela vida noturna parisiense, tornou-se fotógrafo. Tanto Geraldo como Brassai tinham em comum a busca por uma certa espontaneidade e universalidade na arte e a diferença é que a série *Graffiti* de Brassai implica em uma ação anônima e na exposição pública desses anônimos grafiteiros, enquanto que a de Barros é o contrário disso: ela é introspectiva, pois é feita solitariamente, dentro de um laboratório. Segundo Heloísa Espada “Os grafites anônimos registrados por Brassai são consequência de uma intervenção feita no espaço real da cidade. O “vandalismo” de Barros é contra a fotografia (ou contra a ideia de pureza dos meios presente em algumas vertentes da fotografia moderna)”¹⁷

Por fim, em se tratando do pioneirismo das *Fotoformas*, é interessante correlacioná-las aos aplicativos atuais do tipo *Instagram*¹⁸ ou com os processos de fotomontagens muito comuns atualmente. O aplicativo *Instagram* foi lançado em 2010, na *Apple App Store* (loja de aplicativos da *Apple*) pelo brasileiro Mike Krieger e o norte-americano Kevin Systrom. É necessário ter em mente que os métodos, os meios e os suportes do *Instagram* são diversos podendo, além de ser usado como entretenimento, ser também arte — como se pode ver na [Fig. 9] e [Fig. 10], as quais são fotografias de Juan Esteves (1962) pertencentes às séries *unnamed serie* e *doublebuildingserie #architecture #São Paulo*. Juan Esteves é um fotógrafo brasileiro que nasceu em Santos (São Paulo). Possui obras nos acervos de diversos museus (Ex.: MAM/SP; MASP; IMS/SP; Musée de L'Élysée/Lausanne, etc.). O que há

tecniqua photographique elle-même. En analysant la [Fig. 5], dont le titre est *La fillette et la chaussure* (1949), on peut conclure que chez Barros il existe une conduite, une étude, un concept, donc, une rationalisation et aussi une ‘subjectivité’ esthétique. On observe que cette *Fotoforma* peut être considérée aussi comme expressionniste, puisque l'artiste interfère sur le négatif d'une manière bien moins rationnelle (pas tellement constructiviste comme dans quelques autres *Fotoformas*: Ex. *Abstracto*) arrivant à montrer dans cette oeuvre une influence de la thématique de la peinture icône de l'expressionnisme *Le Cri*, du norvégien Munch. Elle arrive à être expressionniste parce que Barros interfère avec l'encre de chine sur le négatif créant des traits épais qui donnent la forme d'une fillette, dont la bouche grande ouverte (d'où la référence au *Le Cri*, de Munch, qui possède aussi ce format) correspond à l'ouverture du soulier.

D'un autre côté, en ce qui concerne l'oeuvre de l'artiste dans son ensemble, nous devons analyser avec prudence quand on insère la notion de ce que la série *Fotoformas* a été développée sous la marque de rupture. Par exemple, on peut affirmer qu'il n'y a pas de rupture entre les *Fotoformas* et les *Sobras* (1996-98). Dans *Sobras* Barros reprend la thématique des formes figuratives et crée une nouvelle narrative à partir des interventions dans ces images, qui ont été enregistrées 40 ans avant, et ne s'appuie pas à une action de mémorialiste. Selon Antônio Gonçalves Filho “Dans la partie de la série où on travaille avec les négatifs, l'expérimentation était encore plus radical. Ce sont eux, collés aux lames de verre, qui se transforment au moment de l'agrandissement, parfois mélangés à des copies papier”¹⁶.

On peut observer sur la [Fig. 6] une image de la série *Sobras* et que Barros ne s'est pas libéré de son idéal d'expérimentation (réflexion de toute sa carrière). Avec cette image Barros ne se libère pas de l'expérimentalisme, puisqu'il utilise encore les procédés comme il utilisait à la période des *Fotoformas*. Barros utilise dans cette image le collage et la superposition d'images, par exemple.

Dans le but de démontrer les différences d'utilisation dans la pratique du procédé photographique

¹⁷ LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. *Op. cit.* p. 76.

¹⁸ Aplicativo gratuito que permite as pessoas tirarem fotos, além de modificá-las e compartilharem em redes sociais, inclusive a do próprio *Instagram*.

¹⁶ FILHO, Antônio Gonçalves. “*Sobras, vidros e a eternidade: nos últimos anos de vida, o fotógrafo reinventa espaço e tempo ao experimentar com imagens guardadas.*” In: Revista de Fotografia ZUM, São Paulo, n.3, pp. 94-111, out. 2012, p. 109.

et souligner *l'avant-garde* de Geraldo de Barros dans le procédé des manipulations des négatifs, citons l'hongrois Brassai, (1899-1984) qui n'a pas fait d'interventions ou dessins sur les négatifs de la série *Graffiti*, comme on peut voir sur la [Fig. 7] – comme Barros a fait sur la photographie de la [Fig. 8] *Le chat et le roi* (1949). On peut noter que les deux photographies sont très semblables au point de vue de l'aspect du graphite, mais ce qui les différencie, c'est que Brassai a pris la photo directement d'un mur, où il y avait déjà des graphites prêts, alors que Barros a dessiné avec l'encre de chine sur les négatifs à partir de photos faites de murs sans aucun dessin déjà prêts. Il a fait une intervention sur le négatif.

Gyula Halasz (connu comme Brassai) est né en Hongrie et aussi a commencé dans la peinture. Fasciné par la vie nocturne de Paris, il est devenu photographe. Autant Geraldo que Brassai avaient communément cherché une spontanéité et universalité dans l'art et la différence, c'est que la série *Graffiti* de Brassai s'engage dans une action anonyme et dans l'exposition publique de ces graphites anonymes, alors que Barros est le contraire: elle est introspective, puisqu'elle est solitaire, dans un laboratoire. Selon Heloisa Espada “Les graffiti anonymes enregistrés par Brassai sont le résultat d'une intervention faite dans l'espace réel de la ville. Le “vandalisme” de Barros est contre la photographie (ou contre l'idée de pureté des moyens présents dans certains côtés de la photographie moderne)”¹⁷.

Pour terminer, en parlant *d'avant-garde* des *Fotoformas*, il est intéressant de les mettre en relation avec les applicatifs actuels du type *Instagram*¹⁸ ou avec les procédés de photomontages, très en vogue à cette époque. L'applicatif *Instagram* a été lancé en 2010, à l'*Apple App Store* (magasin d'applicatifs de l'*Apple*) par le brésilien Mike Krieger et l'américain du Nord Kevin Systrom. Il faut se rappeler que les méthodes, les moyens et les supports du *Instagram* sont différents, en plus d'être utilisé comme diversion, être aussi un art — comme on peut voir dans les [Fig. 9] et [Fig. 10], qui sont des photographies de Juan Esteves (1962) qui appartiennent aux séries *unnamed serie* e *doublebuildingserie#arcbitec*

de mais surprenante nessas fotografias feitas por Esteves é a proximidade com a linguagem estética de Barros. Observa-se que na [Fig. 9] há no centro uma cadeira, além de várias sobreposições geométricas. A cadeira foi um tema muito presente nos trabalhos de Geraldo de Barros,¹⁹ sobretudo na época do *design* (podemos vê-la também na fotografia, visto que, a fase fotográfica foi o momento de consolidação do pensamento artístico de Barros). Além do mais, podemos relacionar em Esteves e Barros o aspecto da geometrização, da urbanização, da racionalização ou do concretismo, da superposição de imagens. Essa influência de Barros junto com seu caráter precursor são ainda visíveis na nossa contemporaneidade, como podemos observar em Juan Esteves, e, para exemplificar, podemos relacionar e comparar isso com a [Fig. 11], que representa a *Fotoforma Estação da Luz*, (1949). Já sabemos que Barros incorporou em seu trabalho técnicas que são usadas ainda hoje como a fotomontagem (lembrando que este recurso técnico já era usado por outros fotógrafos bandeirantes), porém Geraldo de Barros superou-os devido ao seu caráter e postura mais experimental e ‘marginal’ na arte.

Conclui-se que nesta época de aparelhos digitais, a lição de Geraldo de Barros nos lembra que fotografar não se limita a tirar fotos, mas, além disso: é preciso que se reinvente, construa e reedifique a forma de olhar! Sua arte não é resultado simplesmente do ‘acaso’, mas de um estudo amplo e apurado.

O aspecto inovador e ‘marginal’ de Barros foi o de trazer uma autonomia à fotografia brasileira e de inseri-la no campo experimental. A ‘marginalidade’ na sua arte estava presente no rompimento com o passado, o qual a fotografia tradicional estava vinculada e na busca por uma transgressão dentro da própria linguagem fotográfica.

¹⁷ LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Op. cit.* p. 76.

¹⁸ Aplicativo gratuito que permite às pessoas fazer fotos, além de modificá-las e compartilhá-las nos redes sociais, incluindo o próprio Instagram.

¹⁹ “Gosto muito de fazer cadeiras. Elas são o ponto inicial, depois vêm os outros móveis”, disse Geraldo de Barros em 1985. Ver: CLARO, Mauro. *UNILABOR: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: SENAC, p. 123.

ture#São Paulo. Juan Esteves est un photographe brésilien né à Santos (São Paulo). Plusieurs de ses oeuvres peuvent être appréciées dans les musées comme MAM/SP, MASP, IMPS/SP, Musée de l'Élysée, Lausanne — Suisse etc). Ce qu'il y a de plus surprenant dans ces photographies faites par Esteves c'est la proximité avec le langage esthétique de Barros. On peut observer sur la [Fig. 9] qu'il y a une chaise au centre, en plus de plusieurs surpositions géométriques. La chaise a été un thème très présent dans les travaux de Geraldo de Barros¹⁹, principalement à l'époque du *dessein* (on peut la voir aussi dans la photographie, vu que, la phase photographique a été le moment de consolidation de la pensée artistique de Barros). En outre, on peut rapprocher l'aspect de la géométrie chez Esteves et Barros, de l'urbanisation, de la rationalisation ou de la concrétisation, de la superposition d'images. Cette influence de Barros avec son cachet précurseur sont encore visibles dans notre contemporanéité, comme nous observons chez Juan Esteves, et, pour illustrer, nous pouvons mentionner et comparer ce fait avec la [Fig. 11], qui représente la *Fotoforma Gare de São Paulo*, (1949). Nous savons déjà que Barros a incorporé dans son travail des techniques qui sont utilisées encore aujourd'hui comme le photo-montage (à rappeler que ce recours technique était déjà utilisé par d'autres photographes bandeirantes), mais Geraldo de Barros les a surpassés grâce à son caractère et posture plus expérimentale et 'marginal' dans l'art.

On peut conclure qu'à cette époque de recours de la technologie digitale la leçon de Geraldo de Barros nous rappelle que photographe ne se limite pas à faire des photos, mais, en plus: il faut réinventer, construire et rééduquer la façon de regarder! Son art n'est pas le simple résultat du 'hasard', mais d'une étude ample et perfectionnée.

L'aspect innovateur et 'marginal' de Barros a été d'apporter une autonomie à la photographie brésilienne et de l'insérer dans le domaine expérimental. La 'marginalité' dans son art était présente dans la rupture avec le passé auquel la photographie traditionnelle était liée, en cherchant la transgression du langage photographique lui-même.

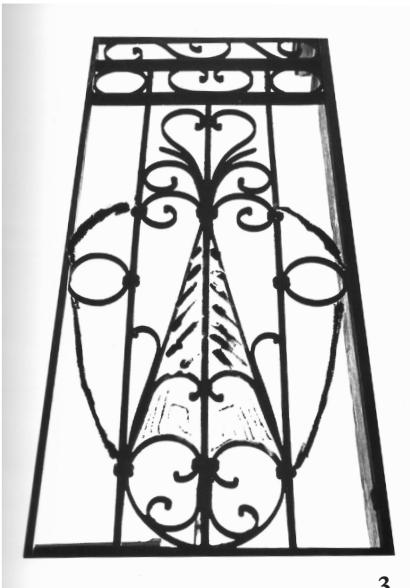
¹⁹ "J'aime beaucoup faire des chaises. Elles sont le point initial, après viennent les autres meubles", dit Geraldo de Barros en 1985. Voir: CLARO, Mauro. *UNILABOR: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: SENAC, p. 123.



1



2



3



4

- 1 Geraldo de Barros. *Abstrato*, 1949.
- 2 Geraldo de Barros. *Thalassa... Thalassa, Homenagem a Ezra Pound*, 1949.
- 3 Geraldo de Barros. *Máscara Africana*, 1949.
- 4 Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O J) (detail)*, 1907.



5



6



7



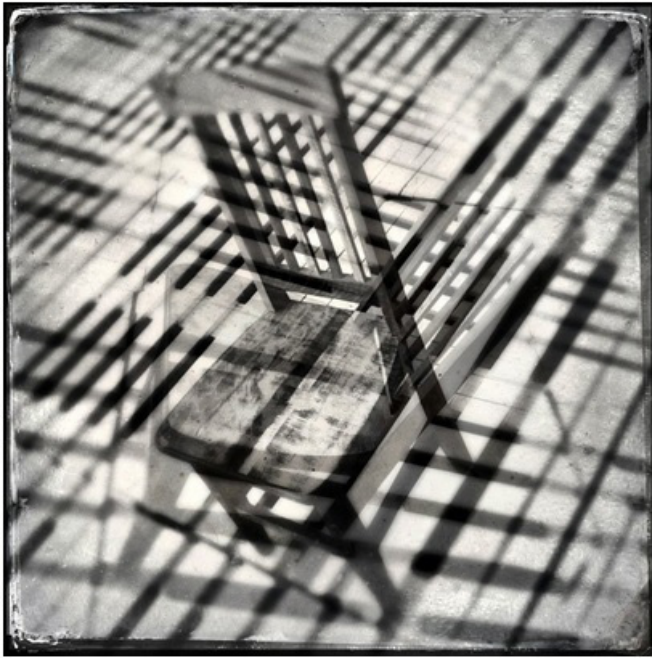
8

5 Geraldo de Barros. *A menina do sapato*, 1949.

6 Geraldo de Barros. *Sem título [Sobras]*, 1996-98.

7 Brassai. *Máscaras e rostos [Série Graffiti]*, 1935.

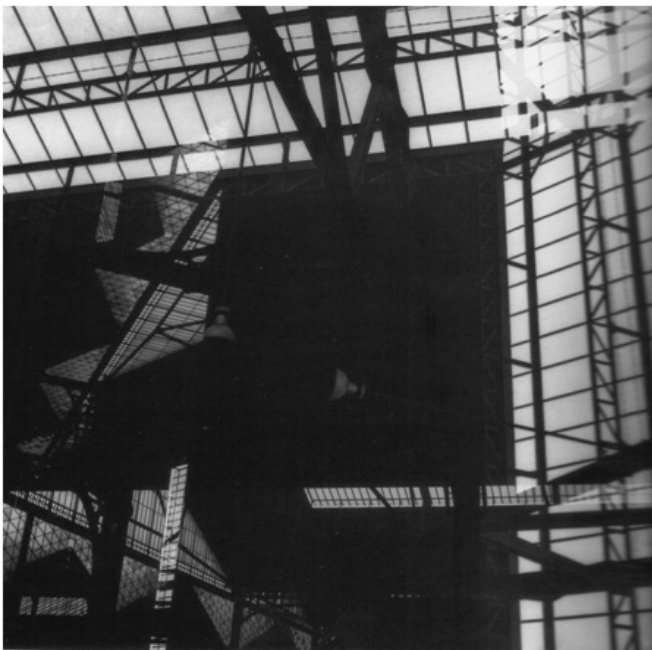
8 Geraldo de Barros. *O rei e o gato*, 1949.



9



10



11

9 Juan Esteves. *#unnamed_serie*, 2013.

10 Juan Esteves. *#doublebuildingserie* #architecture #saopaulo, 2013.

11 Geraldo de Barros. *Estação da Luz*, 1949.

