


As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações

Anna Bella Geiger's “situations”: the free play of transfiguration

Luiz Cláudio da Costa

 0000-0003-0013-3623
l.claudiodacosta@gmail.com

Resumo

O corpo, o lugar, o imaginário constituem três núcleos de interrogações na prática artística de Anna Bella Geiger cujo gesto crítico consiste em salientar as passagens e imperfeições nos sistemas de representação, desestabilizando esquemas simbólicos em prol das imagens e suas transformações. Os três núcleos não formam polos estanques ou fases. Interpenetram-se, comunicam-se, contaminam-se por força das passagens, da circulação, da transmissão que corrói as formas e as aparências, quer camuflando, esquecendo ou substituindo representações, quer cruzando as fronteiras dos enquadramentos, das convenções, dos esquemas normativos. As “situações” de Anna Bella Geiger ajudam a compreender outra modalidade da participação do espectador.

Palavras-chave

O corpo na arte; Cartografias artísticas; Arte contemporânea.

Abstract

The body, the place, the imaginary constitute three cores of interrogations in the artistic practice of Anna Bella Geiger whose critical gesture consists of highlighting passages and imperfections in the systems of representation, destabilizing symbolic schemes in favor of images and their transformations. The three cores do not form watertight poles or phases. They interpenetrate, communicate, become contaminated by means of passages, circulation, transmission that erodes shapes and appearances, whether by camouflaging, forgetting or replacing representations, or by crossing boundaries of framings, conventions or normative schemes. Anna Bella Geiger's “situations” helps us understand another modality of the spectator's participation.

Keywords

The body in art; Artistic cartography; Contemporary art.

Márcio Doctors tratou da “emergência da imagem” na obra de Geiger após o abandono da abstração. Para o crítico e curador carioca, a imagem é um “entre”; nem representação, nem abstração (Doctors, 2007, p. 174). A imagem emerge no trabalho da artista como um ambiente fronteiro, espaço de transição. No vídeo *Passagens* (1974), ela sobe escadas em ritmo normal, por vezes lento. Na fotomontagem homônima, está sentada num carro do metrô de Nova York. Nesses trabalhos, o corpo individual e cotidiano da artista apenas desdobra-se em imagens, mas o título cria uma fissura na evidência da materialidade corpórea. O termo passagem sugere a condição do limite, do trespasse, da morte, mas a involuntária abertura do corpo, superfície e ambiente de mediações e contatos, determina a emergência das imagens, o jogo livre das transfigurações. Apesar de suas fronteiras bem delimitadas, o corpo é na obra de Anna Bella Geiger acesso de entrada das representações da cultura que estruturam práticas e ações. Mas as representações são, no corpo, transitórias, subordinadas que estão à contínua situação de formação e deformação, resistência que permite o corpo camuflar, esquecer, substituir, transformar toda forma. As “situações” de Anna Bella Geiger, aberturas para o livre jogo das transfigurações, ajudam a compreender outra modalidade da participação do espectador na obra de arte. Por volta da mesma época em que surgiram as imagens, o corpo e o lugar emergiam nos vídeos, nos gráficos e na cartografia da artista como ambientes entrelaçados.

O corpo, o lugar, o imaginário

O corpo, o lugar, o imaginário constituem três núcleos de interrogações na prática artística de Anna Bella Geiger cujo gesto crítico consiste em salientar as passagens e imperfeições nos sistemas de representação, desestabilizando esquemas simbólicos em prol das imagens e suas transformações. Adolfo Montejo Navas (2007, p. 24) expressou o liame de dois desses núcleos, o lugar geográfico e o imaginário, nos seguintes termos:

Nas séries de *Local da ação* e *Fronteiriços*, preferencialmente, podemos encontrar-nos com um antiespaço, no sentido de criação de outro espaço, de outra localização do lugar que junta a realidade geográfica e uma antropologia do imaginário.

Na prática artística de Geiger não há um lugar sem os deslocamentos, os gestos ou as ações de um corpo que transformam a geografia e movimentam o imaginário. O título da série *Local da Ação* é sugestivo da interação entre lugar e corpo, mas a forma privilegiada pela série, o perfil do esquema cartográfico do Brasil e da América Latina no interior do globo terrestre, mobiliza a força involuntária das construções mentais. No vídeo *Mapas elementares*, uma das primeiras experiências com cartografia da artista, Geiger desenha ao som da canção de Chico Buarque “Meu caro amigo”, exemplar célebre do gesto crítico contra a ditadura no campo do imaginário. Em *Correntes culturais* (1976), o mar em torno dos continentes aparece formado pelas palavras do título datilografadas no papel. Aqui o ritmo das letras na massa oceânica movimenta as correntes, insinua cruzamentos, travessias, traduções. Um imaginário local produz-se em meio aos movimentos, aos contatos, às trocas dos corpos que abastecem e transfiguram a experiência. O lugar geográfico, o corpo (ou corpos) e o imaginário operam juntos, constituindo uma força, a sensibilidade comum, essa atividade em contínuo movimento. Um espaço geográfico implica um imaginário que faz vibrar os corpos, motiva realizações e fomenta ações.

O corpo – suas representações, vivências, práticas e condições – é crucial na trajetória da artista. Ainda em seu ciclo modernista, após a fase abstrata, Geiger dá início às experiências em gravura a partir das vísceras. A fase dos trabalhos da artista conhecidos como viscerais, realizados entre 1965 e 1969, aborda traços e cores sugerindo formas orgânicas. A artista teria sido “contagiada pela Nova Figuração que pairava sobre o mundo artístico”, avaliou Dária Jaremtchuk (2007, p. 71). Mas o fundamental nesse contágio foi percebido em 1967 por Mário Pedrosa (2007, p. 155), por ocasião de uma exposição na galeria Relevo: “Anna Bella fez por conta própria uma descoberta: a de que a realidade maior é a do corpo”, experiência que jamais abandonou mesmo quando as vísceras já não estavam mais no escopo de suas formas aparentes. Monteiro Navas (2007, p. 22) reconheceu essa realidade orgânica valorizada nos esquemas cartográficos da artista: “Seus mapas são sempre formas mais ‘presentacionais’ que ‘discursivas’, imagens presenças / apresentações no lugar de representações”.

Não apenas os mapas, como também os gráficos de Geiger constituem essas imagens-presença de que fala Navas. Os mapas só representam os lugares enquanto efeito dos gestos e das práticas dos corpos. Eles são imagens que

elaboram as experiências da localização geográfica do corpo sempre permeadas por sistemas simbólico-culturais. Os três núcleos – o corpo, o lugar, o imaginário – não formam polos estanques ou fases. Ao contrário, interpenetram-se, comunicam-se, contaminam-se. Podem-se agrupar os trabalhos da fase visceral e as ações corporais conceituais no núcleo do corpo; os gráficos e mapas no eixo do lugar e da geografia. Os mitos, as imagens, os símbolos, os emblemas, as noções e as representações de que a artista se apropria poderiam pertencer ao núcleo do imaginário. Mas essa estrutura de fronteiras impermeáveis não se sustentaria diante de um olhar minucioso da obra de Geiger. A força das passagens, da circulação, da transmissão corrói as formas, as aparências, as configurações, a linguagem, quer camuflando, esquecendo, substituindo representações ou cruzando as fronteiras dos enquadramentos, das convenções, dos esquemas normativos.

Um simples gráfico de Geiger como *Certo e errado* (1973) questiona de modo quase evidente a relação entre o lugar geopolítico, o Brasil da ditadura militar, e o ambiente ideológico das representações e dos símbolos moralizantes das propagandas do governo da época. Mas a gravura vai além disso. Ela ostenta uma atitude que assimila as imagens do solo da lua – fotografias produzidas e rejeitadas pela Nasa, a agência espacial do governo norte-americano – disfarçando o gesto violento do corpo, sua negação da separação polarizada entre o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, o certo e o errado. A figura do enorme “X” não apenas recusa a polaridade sem ambiguidades, mas frustra em estabelecer uma significação mais explícita. A figura do “X” ultrapassa o espaço retangular e abre o quadro convencional da representação artística para esse “outro espaço” de que fala Navas, esse ambiente de imagens que provoca o transtorno de todo quadro, de toda forma, toda linguagem, no caso as possíveis emoções e os afetos convocados pelas imagens enigmáticas do solo da lua inseridas no gráfico conceitual. Elas ativam as forças negativas que avariam os parâmetros normativos dos sistemas de representação do mundo objetivo.

As imagens-presença de Anna Bella Geiger fracassam em transmitir um saber evidente. Elas entram num fluxo de combinação e substituição descendo os sistemas de representação ou camuflando as formas circunscritas para conceder lugar às manchas, às passagens, isto é, ao indefinido, ao impreciso, ao precário, ao outro.

As situações gráficas e o jogo das transfigurações

Em 1972, no filme *Abertura I*, Barrio registra sua ação de abrir uma garrafa de Coca-Cola como se estoura um espumante, imagem irônica da comemoração que enfrentava o contexto de violência do governo militar. No ano seguinte, o artista, realizou a fotografia *Des Compressão CompressõesDes*. Não mais ironia, mas elaboração dos limites do corpo e de sua relação com o mundo exterior. E dois anos depois, Letícia Parente fez o vídeo *Marca registrada (1975)* com o qual questionava o lugar da arte, sua relação com o baixo, o rasteiro, o vulgar da esfera do comércio. Esses trabalhos são representativos de um momento em que o corpo é desdobrado por imagens técnicas (Matesco, 2016, p. 129-181).¹

Segundo certas avaliações dessa prática conhecida no contexto internacional como fotografia (ou vídeo) conceitual, a informação e o documento das situações e ações do corpo oscilavam entre o analógico e o tautológico (Verhagen, 2008). No contexto brasileiro, a experiência do corpo desdobrado na imagem nunca foi considerada por sua dimensão tautológica. A tautologia teve *status* de proposição artística no desdobramento que Joseph Kosuth efetuou das ideias provenientes do minimalismo e sintetizadas na expressão de Frank Stella, “você vê o que você vê” (Stella, Judd, 2006, p. 237). Não houve essa negação dos sentidos semânticos, formais e estéticos nas práticas conceituais dos artistas brasileiros como Anna Bella, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meirelles. Em relação ao primeiro nome dessa lista, Jaremtchuk (2007, p. 19) afirma: “A rejeição de Kosuth à subjetividade, à história e ao simbólico não se efetiva na produção de Anna Bella Geiger”. O corpo cotidiano desdobrado serviu a Geiger, como a outros artistas dos anos 1970, para elaborar a materialidade vulnerável e incerta de toda forma, semelhança precária cuja força consiste em sua própria imperfeição, pobreza, deficiência.

A fotografia (ou o vídeo) que desdobra ações do corpo foi procedimento utilizado por Anna Bella ao longo de sua trajetória até os anos 2000. Em *Arte e decoração* (2003), Geiger aparece sentada em salas diferenciadas pela decoração para questionar as semelhanças e diferenças de dois sistemas estéticos

¹ O termo corpo desdobrado é usado por Viviane Matesco ao tratar da série de desenhos Ethers, de Tunga.]

distintos. No mesmo ano, a artista realiza a fotomontagem *Mona Lisa* para a qual posa na postura da personagem de Leonardo da Vinci contra a paisagem de uma favela do Rio de Janeiro segurando um folheto com seu próprio nome. O trabalho interroga sobre o lugar da arte.

Após as experiências de desdobramento do próprio corpo individual em *Passagens*, a artista realiza a fotomontagem *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de 1977. Aqui não há mais um corpo, mas corpos. Com efeito, dois grupos de corpos espelhados, duas perspectivas. A artista e suas filhas replicam ações cotidianas de indígenas representados em cartões-postais. O trabalho questiona o exotismo da alteridade, o modo de marcar a diferença do outro para construir uma corporalidade hegemônica, particularmente efetuada pelos sistemas de representação turística no Brasil da ditadura militar. Os cartões-postais dissimulavam, por meio do exotismo, a violência e o genocídio que permitiram a construção da Transamazônica. O corpo na imagem não prolonga a experiência tautológica tal como pretendiam certos artistas conceituais no Norte. A imagem desdobra o corpo, mas despistando, dissimulando e até danificando sua forma, sua figura. *Camouflage* (fotos, 1980) desfaz a figura humana, a forma evidente do corpo, para a substituir pela incerteza das manchas e dos borrões.

O vídeo e a fotomontagem *Passagens* pertencem ao ciclo de trabalhos *Situações-limite* que inclui, ainda, um conjunto homônimo de quatro outras montagens. O termo “situações” era frequente nos anos 1970 para referir-se a trabalhos envolvendo ações do corpo do artista em presença no ambiente

Figura 1
Anna Bella Geiger
Camouflage, 1980,
fotografia
Foto: Noni Geiger



urbano. Artur Barrio utilizou reiteradamente o vocábulo em suas práticas, intitulado várias de suas ações com essa expressão.² As “situações” tinham certa afinidade com as “proposições” da geração imediatamente anterior, com algumas diferenças. A proposição envolvia a participação do corpo do outro, o espectador. Segundo Hélio Oiticica, os *Parangolés*, o *Bólido Cama*, o *Crelazer* pressupunham as experiências sensoriais do “corpo individual de cada participante”:

Faço questão de afirmar que não há a procura aqui, de um “novo condicionamento” para o participante, mas sim a “*derrubada de todo condicionamento*” para procura da liberdade individual, através de proposições mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pita para o estado criador (Oiticica, 1992, p. 127.)

Frederico de Moraes (1975, p. 10) definiu a ideia de proposição convocando a noção de vontade: “Ou seja, o artista é autor de uma estrutura inicial – mas cuja plena realização vai depender da vontade de participação do espectador, agora um cocriador”. Com efeito, estava sendo gestada, naquele momento, outra compreensão do sujeito no campo da arte: o artista e o espectador como sujeitos interdependentes e relacionados em uma coatividade, corpos permeáveis em formação. Para as “situações”, não se esperava a participação física, mas elas pressupunham a coatividade das imagens da obra.

Na série das quatro gravuras de Geiger, Situações-limite (quatro partes) realizada em 1974, uma boca desmesuradamente aberta aparece em uma das gravuras abaixo de um imenso portal de um edifício grandioso. As frases datilografadas sugerem uma leitura: “passagens como (situações-limites)”, “abolir polaridades”, “iminência de passar”. A boca que fala é passagem, semelhante à porta de um edifício, ligação do interior e do exterior. Passar e passagem sugerem transitoriedade, mas também abertura. A boca que fala, já foi antes atravessada pela fala de um outro. As polaridades – as fronteiras entre o “eu” e o “outro”,

² Viviane Matesco (2016, p. 50) esclarece que as situações de Barrio diferenciavam do que entenderíamos mais tarde como performance, pois envolviam o corpo do artista, mas “os espectadores ou transeuntes não veem jamais a figura do artista trabalhando”.

entre o interior e o exterior – são sempre ameaçadas de atravessamento. A possibilidade de passar, de se consumir o trespassse, mas também de ser atravessado pelo outro constitui as condições-limite do humano.

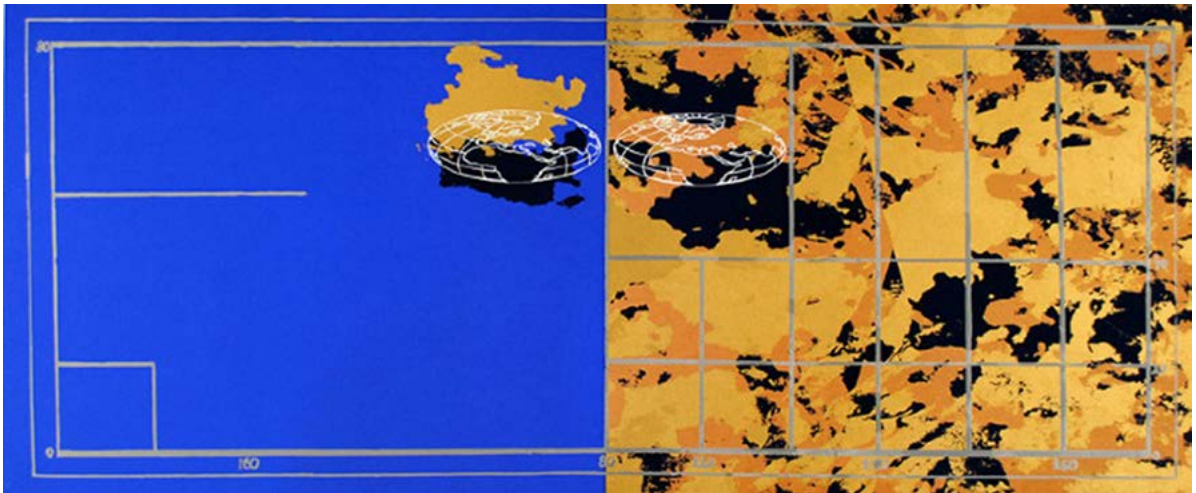


Figura 2
Anna Bella Geiger
Situações-limite (4 partes)
1974, fotografia

A figura humana aparece em uma das gravuras de *Situações-limite* (quatro partes): uma fileira de corpos distanciando-se e sumindo no horizonte de uma paisagem litorânea. O corpo está desaparecendo. O corpo desaparece como materialidade visível desdobrada na imagem, mas a experiência mental-corpórea permanece na situação de uma visão corpórea: distância, intervalo, entre o receber o mundo, ser atravessado pela linguagem e pela cultura e expressar o visto. O duplo afastamento entre o ver e o falar, entre a escrita datilografada e a cursiva, entre o ver e o ser visto promove espessura ao ato da imagem. As quatro gravuras utilizam a palavra e a imagem, mas a última apresenta dois conjuntos de duas fotografias, cada uma espelhada ao lado da outra no papel, como dois olhares um refletido no outro, duas perspectivas intercaladas.

As duas perspectivas podem figurar o ato de ver, a estereoscopia da visão binocular constituinte da percepção do espaço tridimensional. Mas se considerarmos a distinção e, conseqüentemente, o afastamento entre a palavra datilografada e a manuscrita, poderíamos supor outros problemas relativos à atividade da imagem. Na primeira dupla, na parte superior do papel, vê-se o mar em primeiro plano e uma ilha no horizonte ao fundo. O segundo conjunto de fotos, embora

menos claro visualmente, exhibe o morro do Pão de Açúcar ao fundo. No topo da gravura, as inscrições feitas à máquina datilográfica mostram os problemas discursivos dessa e de outras séries: O “lugar no universo / É um modo de ser”; o “abolir polaridades”, a “iminência de passar”. Na parte inferior, a epígrafe manuscrita, comum às quatro gravuras: “A imaginação é um ato de liberdade”.

A liberdade que há no gesto, no ato da imagem, difere da vontade livre do sujeito que age segundo representações claras. A artista aborda as contradições da imaginação em texto escrito por ocasião de sua exposição na galeria Bonino:

É a imaginação que me ajuda colocar meus sentimentos, a sentir o ser-sozinho, a dimensão da angústia da condição humana, a sentir o mistério do universo, do tempo, a procurar os centros, as semelhanças mais que as diferenças, as passagens mais que os contrários, a perceber tudo enfim que povoa um momento (Geiger, 2007b, p. 135).

Por um lado, Geiger fala dos “meus sentimentos” e do “ser-sozinho”, mas também aponta para a procura de “centros”, uma pluralidade que ela acaba por definir como “passagens”. Se o termo passagem indica a ideia de fim e de morte que condiz com as angústias da “condição humana”, também sugere atravessamento, abertura, acesso, intercomunicação, bem como distância temporal entre o receber e o agir. As situações gráficas (e cartográficas) de Anna Bella Geiger abordam a iminência do atravessamento dos limites do corpo e do lugar que transformam os atos da imaginação. Não há corpo nem lugar que não possam ser atravessados; limite que não possa ser transposto, forma que não se transforme. O ato da imaginação não é ação da vontade livre do sujeito, mas atividade que, abolindo os limites e as polaridades, se relaciona com o outro. A liberdade da imagem consiste em conectar sujeitos, relacionar visões distanciadas, transformar perspectivas.

O esquema gráfico *Situações-limite* (n^o 4), realizado com fotografias e palavras, propõe situações visuais e verbais esquemáticas, um esboço gráfico sem determinação clara, sem orientação definida, sem representação ou significação evidente para que ocorra a atividade da imagem, o ato que constrói os sentidos semânticos-sensíveis da “situação” apresentada. O ato da imagem é efeito do contato do corpo com o mundo (a obra, a proposição, a situação), ambos localizados geograficamente. O duplo distanciamento produz a atividade que

forma, deforma e transforma as representações transmitidas. Os esquemas gráficos, como as cartografias de Anna Bella Geiger, são formas da semelhança precária e assumem a dependência em relação ao outro, o contato, as passagens.

O esquema gráfico *América Latina – A mulata, Amuleto, A muleta* (1977) traça em desenho essa atividade não voluntária da imagem. Composto por quatro figuras seguidas de legendas, cada desenho esboçado assemelha-se com o contorno da forma seguinte já, entretanto, transformada. Cada desenho possui uma legenda de identificação. A operação no trabalho é de condensação e variação. Não apenas os desenhos rudimentares variam, mas os sons das palavras nas legendas alteram-se por pequenas mudanças fonéticas. A mulata transmuda-se em amuleto que, por sua vez, se torna muleta e essa converte-se no mapa da América Latina. Um movimento duplo de vaivém reverte tudo: no título, o nome do continente aparece antes das outras palavras; entre os desenhos, o mapa encerra a sequência. Toda imagem tem um avesso, seu revés; um contratempo que contraria seu curso.

América Latina – A mulata, Amuleto, A muleta sintetiza com humor a figura da mulher mestiça e o mapa do continente, levantando o problema da mestiçagem étnica e cultural no Brasil, identidade caduca se pensarmos na muleta. A mestiçagem como um processo harmônico camuflou as violências da história. No jogo das variações das formas, o ato acolhe as reviravoltas da imaginação.

Esquemas cartográficos e a imagem da memória

As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger desdobram-se em esquemas cartográficos. Na segunda metade dos anos 1970, o mapa apareceria entre os interesses mais profícuos de Anna Bella Geiger. A primeira gravura da série *Local da ação* (1979) abarcava a situação geopolítica do Brasil e da América Latina, particularmente, o lugar da arte periférica no mundo globalizado. Em *Local da ação nº 8 e 9*, ambos de 1980, um triângulo desponta para indicar a América Latina como o lugar definido para uma ação não descrita nem determinada, antes campo de possibilidades a incluir a arte e também a política. Em *Local da ação nº 10/11* (1979), o mapa da região tem volume corpóreo, mas o continente e os oceanos tornam-se indiferenciados pelas manchas que os cobrem. O efeito de manchas surge na trajetória da artista em sua fase informal. Nas palavras de

Mário Pedrosa (2007, p. 155), “O tachismo a seduziu e ela se entregou, aliás, legítima, à busca de efeitos de mancha, de textura, que a chapa em metal, os ácidos e os pós e os acasos tão generosamente produzem, provocam ou insinuem”. Após esse momento, as manchas não desaparecem mais de sua prática. Elas irão efetivar as imprecisões nas formas, vazar os esquemas gráficos e cartográficos. É o caso de *Entre dois hemisférios* (1992), *Local com Rio Amazonas* (1995), *Brasil 1500-1996* (1996).



Figura 3
Anna Bella Geiger
Local da ação nº10/11
1979, fotosserrigrafia e
gravura em metal

Qual a relação entre o esquema cartográfico e as manchas nesses trabalhos? A mancha, segundo Sartre (1948) em seu livro *O imaginário*, não representa nada, mas pode sempre figurar algo em função do livre jogo do movimento dos olhos. O esquema, por sua vez, inscreve-se entre a imagem e o signo. Para Gilles Tiberghien (2007, p. 30), o esquema cartográfico, “esquemático, seletivo, convencional, condensado e uniforme”, mantém afinidades com a imagem e

a imaginação. Ele supõe o tempo, a distância. É o que o teórico francês chama de imaginário cartográfico. Os mapas são representações inadequadas, característica que atrai os artistas (p. 30). A distância, o duplo afastamento entre o que vemos e o que nos olha, é a condição para que o esquema cartográfico possa constituir imagens. Nos mapas de Anna Bella dos anos 1990, o espaço estruturado se desestrutura com as manchas ou falhas, mas também com as contradições entre história e memória.

O problema do centro apareceu em *Circumambulatio* (1972), instalação com fotos, textos, entrevistas, favorecendo as relações e as contaminações entre representações heterogêneas. As experiências corporais com os alunos do MAM-Rio realizadas em área urbana ainda despovoada da cidade do Rio de Janeiro gerou igualmente algumas das imagens para o trabalho. É conhecido o fato de que, na época, Geiger dedicava-se à leitura de C. G. Jung e Mircea Eliade, mas o centro como experiência sensível do corpo e do lugar parecia abarcar a dispersão, o descentramento, o aparecimento do outro, a separação e a divisão do mundo numa rede de formas substituindo-se, diferenciando-se.

Na década de 1990, os mapas desenhariam também lugares para a memória. A memória surgia na série Rolos Scrolls sob a perspectiva da origem imemorial do conhecimento, fazendo referência ao pergaminho em rolo da Torah e à ideia de se “ler o conhecimento que é sempre o desconhecido” (Navas, 2007, p. 28). Os trabalhos cartográficos dessa época retomariam o perfil do mapa da América Latina/Brasil no mapa-múndi e, ainda, as manchas. Mas esses problemas seriam somados ao da divisão do espaço da gravura em dois campos, o da esquerda e o da direita, leste e oeste, em se tratando de cartografia como *Entre dois hemisférios*. Essa mesma linha divisória reaparece em *Brasil 1500-1996*, mas de acordo com o título, trata-se de interrogar a história como representação ou, ainda, de questionar a separação entre história e memória, entre o conhecimento científico e o saber inexato da experiência. Nessa época, Geiger havia retomado a pintura, operando igualmente uma divisão do espaço pictórico. Em *Pier & Ocean com Dilúvio* (1987) e *Pier & ocean com amarelo, azuis e roxo* (1989) a linha divisória e as manchas convivem, a fronteira e a diluição, o retângulo e o desmoronamento da linguagem. Todos esses trabalhos dos anos 1990 abordam o limite e o transbordar, processo duplo de oscilação que estabelece a forma como algo instável. O espaço retangular das pinturas e gravuras dos anos 1980

e 1990 aparece referido a duas “situações-limite”, dois “hemisférios”, dois campos separados e conectados por atravessamentos – o direito e o esquerdo, o dentro e o fora, o presente e o passado, o leste e o oeste.



Figura 4
Anna Bella Geiger
Entre dois hemisférios, 1993
série Arte y Naturaleza,
fotoserigrafia e colagem
de folha de ouro

A série *Fronteiriços* realizada nessa mesma época com gavetas de arquivo e a técnica da encáustica, recoloca o problema da borda, o limite que regula a forma, mas também proporciona o transbordamento. A gaveta retangular da série recebe a cera e as folhas de metal que desenham os mapas sobre a encáustica. O fio de cobre encarrega-se da divisão da gaveta de ponta a ponta, constituindo uma linha concreta. A separação havia aparecido como problema conceitual na série *Polaridades*, nos anos 1970, envolvendo o certo e o errado, a parte e o todo, o negativo e o positivo, mas também abrangendo a força do sensível por meio do espelhamento das perspectivas, a relação entre o ver e o ser olhado, a palavra e a imagem, campos do saber em oscilação, antes contíguos que opostos, esburacados por passagens e acessos invisíveis. Os elementos constituintes da série *Fronteiriços*, o ferro e a encáustica, contrapõem-se em termos de estabilidade material, um robusto, o outro frágil. A *Linha imaginária de Tordesilhas* (1995) pertencente a essa série apresenta dois mapas da América Latina espelhados, não lado a lado como as duas visões na gravura da série *Situações-limite*. Eles se situam um acima do outro, sugerindo talvez valores e condições diferenciadas geográfica, material e culturalmente. Num dos lados da gaveta retangular (lateral superior? Polo Norte?), o primeiro mapa está vigorosamente visível pela folha de metal que desenha o contorno de sua forma elevada a partir da cera; o outro esquema cartográfico, de ponta-cabeça e na outra extremidade da gaveta (lado inferior? Polo Sul?), afunda na encáustica quase apagado, perdido, esquecido. Como estão invertidos e cortados pelo fio de metal, os mapas mostram uma incongruência ou alternância: a parte Leste em um é o Oeste no outro. Em *Fronteiriços*, as oscilações revezam não apenas os hemisférios, mas também a estabilidade e a instabilidade, a solidez e a precariedade, a lembrança e o esquecimento, o sucesso e a derrota, o mesmo e o outro.

Últimas considerações

Nos anos 70, a precariedade do material era evidente nos caderninhos *Sobre arte*, *A cor na arte*, *Admissão*, *História do Brasil*, entre outros – trabalhos, em sua maioria, realizados com fotocópias da companhia Xerox. A fotografia, o vídeo, o cartão-postal, a cópia xerox foram suportes considerados na época não artísticos e, por essa razão, privilegiados pela artista. Nos anos 1990, após

a retomada da pintura, surgem suportes mais resistentes como as gavetas e as folhas de ferro de *Fronteiriços*, interagindo com um material de estabilidade incerta como a cera. Essas mudanças materiais, temáticas e formais não deixaram de recolocar continuamente o problema das relações entre corpo, lugar e imaginário. Na trajetória de Anna Bella Geiger a forma, o gesto de um corpo localizado geograficamente no mundo, consiste em uma experiência atravessada por centros geográficos, históricos e imaginários que se cruzam, alternam-se, contrariam-se, transformam-se. Os problemas diversos de sua obra conectam-se por essa “antropologia do imaginário” de que falou Nava, a fronteira sendo o ponto de articulação com a alteridade, o Outro, como alicerce da construção da vida, dos sentidos, das imagens. O outro figurado pelo índio, negro ou judeu é a variante antropológica mais óbvia da diferença ou da distância constituinte do imaginário na obra de Geiger. A forma assemelha-se ao corpo não como plenitude primeira, mas como lacuna inerente que permite o vínculo com o outro. Ela se altera e multiplica suas diferenciações no jogo livre das transfigurações.

Luiz Cláudio da Costa é professor-associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando nos cursos de graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UERJ). Bolsista Produtividade do CNPq, Procientista da Uerj/Faperj e Cientistas do Nosso Estado (Faperj).

Referências

- DOCTORS, Márcio. A emergência da imagem. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 174-175.
- GEIGER, Anna Bella. Poéticas da artista. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007b. p. 135.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo/ Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/C/Arte, 2007.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA, 2016.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NAVAS, Adolfo Motejo. Uma poética em arquipélago (aproximações). In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 16-42.

OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rotterdam/Rio de Janeiro: Witte de With, 1992 (Catálogo).

PEDROSA, Mário. Anna Bella Geiger. In: NAVAS, Adolfo Motejo (org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Anima Produções Culturais, 2007. p. 155.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1948.

STELLA, Frank. JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.

TIBERGHIE, Gilles A. *Finis Terrae: imaginaries et imaginations cartographiques*. Paris: Bayard, 2007.

VERHAGEN, Erik. La photographie conceptuelle: paradoxe, contradictions et impossibilité. *Études photographiques* (em linha), n. 22, setembro 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>. Acesso em 25 fev. 2021.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

COSTA, Luiz Cláudio da. As “situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 315-330, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>