

P. 1. 1. 1.

Carne no Taboia

Mun. De Coque

Anna Bella Geiger: inquietações no corpo fragmentado

Maria Luisa Luz Tavora

O artigo trata de Anna Bella Geiger, personalidade da arte brasileira contemporânea. Destaca obras dos anos 60, da "fase visceral", na qual a gravura em metal assume caráter especulativo enquanto meio expressivo, abordada como linguagem reflexiva. Nessa fase, a artista integra o conteúdo político das apropriações do corpo – fragmentos/metáforas – a um discurso plástico-poético, questão apresentada pela autora.

Arte contemporânea; arte e política; gravura artística.

A artista plástica Anna Bella Geiger, 67 anos, é atualmente considerada uma das mais importantes artistas contemporâneas brasileiras, sempre presente em mostras nacionais e internacionais que buscam espelhar a produção artística brasileira da atualidade. Sua vitalidade criativa manifesta-se em múltiplos meios, fazendo de sua arte um profícuo campo especulativo. No início de sua carreira, nos anos 50, voltou-se para a gravura em metal, elaborando seus trabalhos dentro da poética da abstração informal. Essa tendência da abstração encontrou acolhida junto às experiências de muitos artistas gravadores brasileiros, em meados dos anos 50 e na década de 1960. Alguns passaram por ela numa fase, retornando à figuração ou, melhor, atingindo uma figuração mais livre, tributária da experiência abstrata. Embora anteriormente mobilizados pela arte como drama existencial, buscando na manifestação da matéria e em sua ação sobre o suporte a mediação de universos interiores, muitos artistas informais passaram a introduzir elementos do mundo objetivo, indiferentes à problemática que o binômio abstração/figuração implicava. O caráter orgânico de tal integração parecia não trair as condições da arte informal. Em muitos casos, como afirmam os artistas, foi o próprio trabalho que demandou tal inclusão. Essa foi a situação de Anna Bella Geiger, artista de atuação significativa no Rio de Janeiro.

Essa situação não é exclusiva do Brasil, mas acompanhou a arte européia e americana do pós-Segunda Guerra. O desencanto com a explosão da guerra, golpe fatal no racionalismo moderno e seu projeto utópico de ordenação do mundo, é traduzido pelos artistas daqueles países pelo abandono do mundo visível como referência para sua arte. Passam a justificar a permanência da arte por meio de seus gestos, criam signos e explicitam a matéria e sua natureza conformadora de um universo interior.

Artistas como Dubuffet, na França, e De Kooning, na América, explorando a pintura como o refúgio da subjetividade, acabam, nesse processo, introduzindo a figura humana, fora da escala da realidade, em trabalhos antes de natureza abstrata, abrindo caminho para uma neofiguração. Criam uma tensão no seio da própria abstração expressiva, já que a figura seria sua negação. Obtêm um espaço pictórico que é extensão da figura, pois todos os conteúdos expressivos são por ela explicitados. O resultado da integração da figura ao caótico espaço da arte informalista conduziria a arte dos anos 60 a repensar a questão da espacialidade na obra, como destaca Simon Marchan Fiz:

A reintrodução do objeto representado ou signo icônico supõe uma recolocação do problema espacial, base de toda a representação gráfica. A pintura neofigurativa responde a uma faceta muito concreta de



uma fenomenologia não só do espaço puramente pictórico mas também do humano. Ao mesmo tempo, ressuscita a discussão sobre o espaço pictórico – representativo, posto entre parênteses detrás do auge da abstração¹.

Como bem sabemos, o retorno à figura não levou necessariamente à volta da representação nas diferentes formas artísticas. É nesse contexto que devem ser apreciadas as obras da artista Anna Bella Geiger e de um conjunto de gravadores que atuaram nos anos 60. Mediante uma nova figuração, são colocados e discutidos os problemas que afetam o homem, tais como a liberdade política, a solidão urbana, a questão social, a integridade física e a permanência da vida, além dos objetos da memória pessoal. Tanto prendem-se ao subjetivismo da abstração informal quanto deslocam-se para uma atitude mais objetiva diante da realidade existencial.

O retorno à figuração praticado pelo restante das artes plásticas brasileiras, nos anos 60, é marcado pela apropriação das soluções formais da Pop Art americana, valendo-se da iconografia urbana e das imagens presentes na comunicação de massa para a crítica à situação político-social do país pós- golpe militar de 64. O interesse de comunicação mais direta com o público encaminhou-se no sentido da exploração de imagens conhecidas usadas como metáforas da resistência política.² Os estudos do retorno à figura não serão completos se não se debruçarem sobre a experiência realizada na gravura em metal por alguns artistas cariocas, dos quais destacamos a figura de Anna Bella.

Anna Bella Geiger foi aluna do Ateliê Livre de Gravura do MAM - Rio, tornando-se artista de peso na década de sua própria iniciação em gravura. Filha de imigrantes, nascida no Rio de Janeiro, em 1933, Anna Bella experimentou a felicidade de ter como base de sua formação artística, de 1950 a 1953, as aulas particulares no ateliê de Fayga Ostrower. O contato com Fayga era anterior a esse período. Havia uma relação de parentesco e, por isso mesmo, desde pequena, Anna Bella freqüentara exposições,

desfrutara do convívio com algumas personalidades do meio artístico. Embora seu pai gostasse de arte, desenhasse muito e, segundo Anna, tivesse "abertura para gostar de Picasso", não estava em seus planos nem da família a possibilidade de que ela procurasse a arte profissionalmente. Por isso foi significativa a presença de Fayga Ostrower na iniciação de Anna, como ela mesma afirma:

A Fayga aparecia meio como a tentação que estava me desviando. Eu tinha de ir praticamente escondida para sua aula. E fui procurá-la dessa maneira, nada com incentivos, ao contrário, com dificuldades. (...) e a Fayga significou exatamente a compreensão do contemporâneo, naquele momento.³

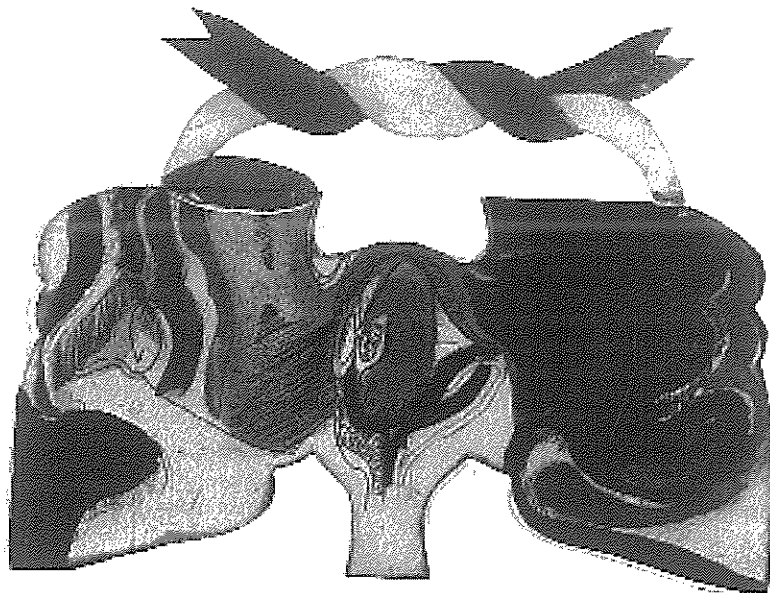
Paralelamente às aulas de arte, Anna ingressou no curso de Letras Anglo-Germânicas, na Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro, buscando-o com objetivos de profissionalização. Porém, o envolvimento com a arte crescia diante de tão profícuo método. Tratando de sua opção por uma trajetória artística, Anna Bella tem clareza de que de certa forma foi uma pessoa privilegiada em sua formação específica quando afirma:

Eu não teria melhor iniciação do que tive, porque as coisas foram pegadas pelo sentido filosófico, pelo conceito. Eu fiz mil iniciações com a Fayga (...) Nós fazíamos aquarelas entendendo a pincelada de Cézanne, buscávamos entender o desenho renascentista. (...) Ela dava um pouco de história da arte com seu material, livros, aulas críticas de como o academicismo podia ser entendido na pintura (...) Eu cheguei a fazer algumas gravurinhas de linóleo, no início de 50/ 51 ou usava a chapa de raio-x. Nós fazíamos ponta-seca que dava para tirar três cópias que depois apagavam. (...) Essa iniciação nas artes plásticas pela Fayga foi uma coisa mágica...⁴

No período que freqüentou o curso de Fayga, Anna Bella desenhou e pintou mais do que gravou. Em 1953, interrompeu tudo, indo para Nova York, não sem antes participar da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em Petrópolis por

iniciativa de Décio Vieira. No Metropolitan Museum of Art estudaria História da Arte com Hannah Levy, professora respeitada por sua orientação renovadora junto ao Grupo Guignard, em 1943, e História da Arte no curso da Fundação Getúlio Vargas⁵, em 1946. A artista freqüentou ainda naquela cidade, na condição de ouvinte, a New York University. Muitos contatos, algumas exposições e retorno em 1955, retomada dos estudos na Faculdade de Filosofia, casamento em 1956 e quatro filhos até 1959. É dentro dessa nova realidade que Anna Bella persiste no caminho da arte, inscrevendo-se no ateliê do MAM - Rio, em 1960. Dessa vez, num feliz reencontro, foi Rossine quem a convidou para ir ao MAM - Rio, onde ele assessorava, pela manhã, Edith Behring, coordenadora dos trabalhos desse ateliê.

Os detalhes da biografia de Anna Bella importam-nos para a compreensão do papel vanguardista de sua arte. Em primeiro lugar, pela formação aberta às mudanças operadas pelas vanguardas européias, oferecida por Fayga Ostrower, artista cuja produção deixava, naquele momento, a figuração realista-expressionista passando para a abstração de caráter sensível. O processo pelo qual passava Fayga afetou consideravelmente a trajetória de Anna Bella. Em segundo lugar, o contato que manteve, em Nova York, então centro da produção artística contemporânea, onde se davam inúmeras experiências renovadoras. Suas fontes, portanto, passavam por uma discussão da modernidade na arte, possibilitando, em gravura, contemplar desde o início a experimentação e a própria



4
35

6/6

21/100 3/100 1/100 67

reflexão sobre a arte, o que lhe foi facilitado pelo estudo na Faculdade de Filosofia.

Os trabalhos iniciais de Anna centram-se por vezes na figura humana, herança expressionista de uma postura que integra ao trabalho sempre a dimensão política da existência:

... lamos muito em favelas onde havia lavadeiras, onde havia mulheres e filhos, mulheres carregando crianças... crianças de raça negra, em geral.⁶

Com exercícios dentro dessa temática, os alunos de Fayga trabalhavam um tipo de consciência política da figura. No caso de Anna, a concentração nos ritmos e formas dos elementos da figura, o interesse pelas especulações formais levaram-na ao campo da abstração expressiva. Em 1962, a artista recebia com um trabalho abstrato o Grande Prêmio no I Concurso Interamericano de Grabado, em Havana.⁷

Nesse trabalho, Anna usa manchas que se ajustam no campo dinâmico do suporte por ela criado por meio de morsuras profundas e leves que alternam áreas de opacidade e transparência. A superposição das áreas de cor é responsável pela sensação de movimento, pela metamorfose que o observador testemunha. A atmosfera é sombria. Iniciara-se nessa fase abstrata, em sua gravura, uma forma própria de romper com a gravura a partir dos procedimentos que lhe eram próprios. Surgem a cor mais ousada, os relevos, o jogo da parte e o todo na estruturação da composição, as superfícies gravadas fragmentam-se. Anna Bella chega a uma nova ordenação do espaço. Ela própria revela:

aquelas partes começam a ficar, para mim, inúteis dentro da chapa da gravura, surgindo muito mais uma visceralidade, essa coisa com órgãos. Claro que, olhando agora, tem um componente de uma situação política que influiu no meu trabalho...⁸

O espaço plástico passou então a ser construído com superfícies coloridas. Os fragmentos do corpo vão sendo revestidos progressivamente com cor. O uso do vermelho, questão tão polêmica e incômoda

no ateliê do MAM - Rio⁹, encontrava um lugar explícito e um conteúdo simbólico: manifestar a vibração e dinâmica do sangue no corpo, tornando-se unidade na dilaceração empreendida pela artista. Anna passava a explorar a força simbólica das imagens. Emergia uma nova abordagem, reflexiva da complexa realidade vivida pela artista, ao explorar, do corpo, elementos portadores de uma significação prévia. As novas imagens tanto discutiam o meio expressivo quanto configuravam uma forma de continuar fazendo arte e se comunicar numa sociedade tumultuada pela situação política implantada por um regime repressivo. O corpo como lugar das idéias, suporte do discurso. Tais gravuras compõem o que se passou a denominar a fase visceral e se vinculou plasticamente à nova figuração brasileira dos anos 60, caracterizada por uma vontade incontida de metáfora.

Constituem as gravuras dessa fase, elaboradas de 1965 a 1969: *Corpo humano – estômago; Cérebro; Olho; Duodeno – corpo humano; Fígado; Tronco; Órgão ocidental; Coração e outras coisas...; Limpeza de ouvido com cotonete; Carne na tábua e Órgão na bacia*. Em 1967, oito desses trabalhos participaram da IX Bienal de São Paulo.¹⁰ Tem razão o crítico ao afirmar:

o distanciamento do predomínio artesanal nos processos de gravação, que a aproximou da reflexão crítica proposta pela arte conceitual, foi também uma saída para renová-los, confirmando a gravura como um meio de expressão possível de questões contemporâneas.¹¹

De sua produção plural que transitou por variadas linguagens (pintura, desenho, gravura, fotografia, vídeo), destacamos em sua trajetória esse momento que foi significativo naqueles anos e que definiu uma poética presente até os dias atuais na obra de Anna, a de estimular e provocar o olhar e a reflexão do observador a partir de uma condição brasileira. A ele a artista oferece uma maneira poética de conhecer e de se localizar neste mundo, ampliando sua percepção para fora dos códigos estabelecidos.

O uso do corpo humano é recorrente na arte ocidental, percebido como representação simbólica num discurso visual. Anna não estava preocupada com sua representação física enquanto simulação da realidade visível, mas enquanto aparato simbólico, como de resto foi sua utilização por boa parte dos artistas brasileiros do período. Ao longo da história da arte ocidental, o corpo foi submetido a uma heterogeneidade de sistemas de representação – unicidade e medida no espaço renascentista, matéria a reverberar em sua superfície os trágicos sentimentos barrocos ou espelho do equilíbrio da razão de um novo classicismo, no século 19. Nesse percurso, o corpo dava conta da questão de um sujeito no mundo, relação dualista que espelhava o humanismo. As vanguardas européias do início do século propõem uma nova inserção do corpo na arte estruturada em uma nova visão da natureza. A fusão da figura e do espaço operada pelos movimentos cubista e futurista rompe com a polarização sujeito – objeto. Elabora-se o questionamento e organiza-se a percepção sobre as condições do corpo na sociedade contemporânea. Retomado, o corpo é deformado, imaginado fora da hierarquia humanista, num processo interrompido pela hegemônica proposta da arte abstrata até os anos 40.

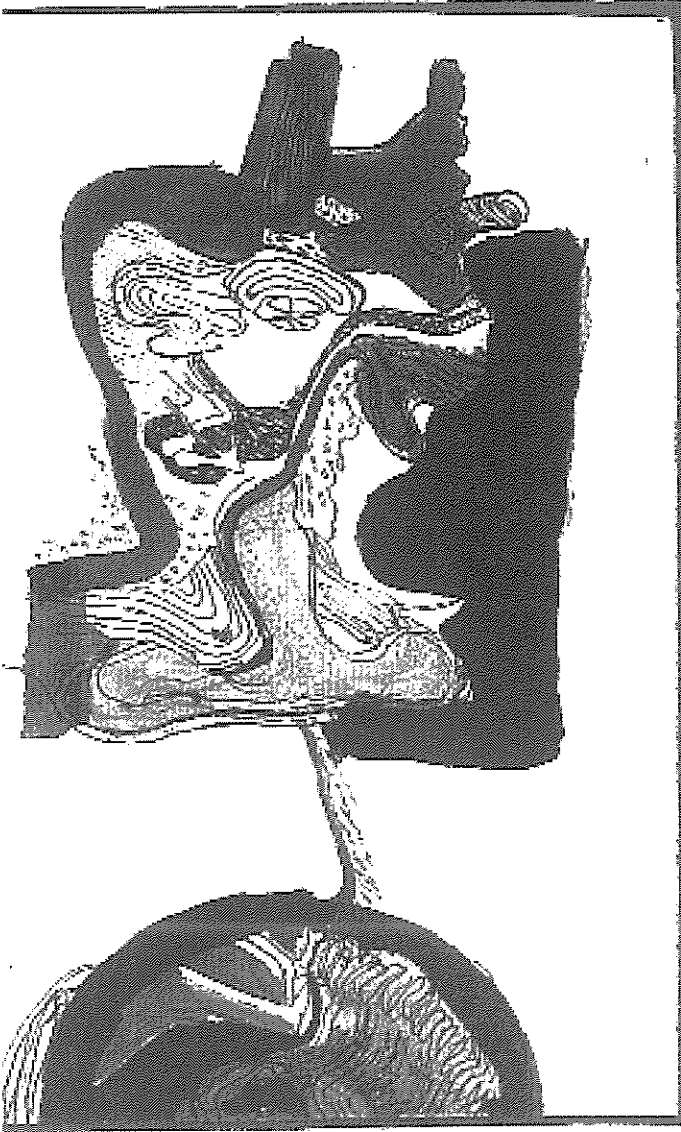
No segundo pós-guerra, dá-se o reaparecimento de certas formas de figuração acompanhadas de novas propostas de exploração da imagem do corpo e sua representação. A fratura da violência bélica suscita o desejo de criar a partir do "corpo-figura" uma possível nova unidade. Procura-se integrar a carne do corpo à carne do mundo. Inaugura-se uma relação que passa por uma constatação tão bem expressa por Merleau-Ponty, quando diz:

*Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.*¹²

Nos anos 60, no campo internacional, várias experiências artísticas ressignificam, nos termos colocados por Merleau-Ponty, o

corpo-no-mundo, o corpo-na-arte. É o caso dos "pincéis vivos" de Ives Klein, corpos nus entintados que se prensavam sobre telas, em 1961, fazendo da obra o lugar dos vestígios do corpo em múltiplas tomadas. Nessa experiência, radicaliza-se corpo como meio para a linguagem expressiva. Outro exemplo de abordagem radical é a do artista Piero Manzoni, na Itália, que apresentava "esculturas vivas", assinando corpos, reforçando a visão dadaísta do estatuto do artista que, por esse simples ato, torna arte o que produz.. Chega-se ainda às proposições da Body-Art, em 1962, no campo das formas especulativas, nas quais muitas vezes o corpo do artista passa por verdadeiros rituais de mutilação. Nessa década, a descoberta da força de denúncia da prática corporal pela via criativa ganhou contornos os mais amplos, nas diferentes modalidades retóricas.¹³

Aqui no Brasil, nessa época, variaram também as formas de tomada de consciência do corpo na arte como matéria significativa. O retorno à figuração operado pela jovem geração atuante nos anos 60 possibilitou tal reflexão. Antonio Manuel, com seu *Corpobra*, Antonio Dias e o corpo no contexto dos objetos do desejo, Anna Maria Maiolino, com seu trabalho, *Glu, Glu, Glu*, de 1966, Lygia Clark, com *A casa e o corpo*, em 1968; *Os Parangolés* de Hélio Oiticica, em 1965 são, entre outros, alguns exemplos de apropriações, paralelos à experiência de Anna Bella Geiger. O reaparecimento da figura humana ou a exploração do corpo na arte brasileira conformava-se à proposta de transformação social, meio de reflexão, protesto e resistência à opressão imposta pelo regime militar que calava as vozes da insatisfação. Dava-se, portanto, numa relação de arte / política. No caso de Anna Bella, o corpo fragmentado, herança do drama expressionista, reforçava uma sociedade fragmentada. As circunstâncias históricas permitem a compreensão do clima em que foi criada a série visceral, como explica a própria artista:



Há questões que visceralmente estão ali não por conceitos a priori ou por filosofias vãs. Dentro da situação brasileira, é um momento de virar das tripas coração mesmo, não é? Já era 68, está entendendo?¹⁴

Sua gravura, apreendida nessa relação com a vivência imediata, não se reduz ao panfletário, mas consegue integrar o conteúdo político das apropriações do corpo a um discurso plástico-poético. O impulso poético materializa-se em gravuras

que revelam a inquietação vivida pela artista. As palavras do filósofo Gaston Bachelard definem o que propõe a arte de Anna Bella:

Viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da inquietação do ser.¹⁵

Anna inventa um sistema que gravita em torno do corpo humano, tomado numa relação parte/todo, interior/exterior; uma alternativa poética encontrada para a denúncia e a crítica em busca de uma sociedade mais justa. O crítico Mário Pedrosa, escrevendo sobre esses trabalhos, quando mal se iniciava a série, observou:

Anna Bella fez por conta própria uma descoberta: a de que a realidade maior é a do corpo (não em vão tem o forte sentimento da maternidade). Apesar de sua evidente natureza introspectiva, idealista senão mística, a carne lhe oferece todo um mistério a desvendar: o corpo vivo é como as engrenagens de um relógio: composto de vísceras que se movem dentro dele. Estas são, mesmo agora, suas

personagens absorventes. (...) Anna Bella, no fundo, o que procura é recriá-las, dar-lhes vivência própria e autônoma, e mostrar que a vida múltipla se perpetua na dissociação do próprio corpo.¹⁶

Cada obra, com o respectivo fragmento do corpo, constitui parágrafo de um discurso político. Abordadas em sua cronologia, comunicam idéias que se utilizam desses fragmentos como metáforas. Um verdadeiro código secreto, como convinha ao tempo.

Assim, na seqüência em que aparecem, ousamos criar a partir deles relações possíveis de uma leitura desse discurso: estômago/digerir; coração/comprometer-se; olho/ver; observar; cérebro/pensar; tronco/posicionar-se; ouvido/captar; carne na tábua/sofrer; morrer. Todo um ciclo está pensado e é manifestado no tratamento que a artista imprime a sua gravura. Anna Bella responde a toda uma situação externa sem abrir mão de articular poeticamente seu meio expressivo.

Iniciando a fase visceral, com *Corpo humano – estômago*, de 1965, Anna trabalha ainda dentro de uma prática do abstracionismo – criação de tensões no espaço que, de maneira tênue, vão-se transferindo para a forma do corpo, alusão proposta pelo título. O expediente artístico das manchas irregulares e transparentes cria a sensação de passagens, movimentos, transformação, conceito ligado ao órgão centro de nossa digestão. Digerir, assimilar, absorver. No campo simbólico, um alerta para a realidade imediata, necessidade de digeri-la.

*Num ano de ditadura... eu estava em dramas, medos...*¹⁷

Em *Coração e outras coisas...*, de 1966, caminha-se para outra etapa de uma conscientização. Órgão que recebe e bombeia o sangue, também definido como sede do sentimento, das emoções e da consciência, o coração relaciona-se ao compromisso do homem com seu mundo. Se na gravura anterior as formas apresentam-se de maneira reticente na definição de seus limites, nesta, Anna desloca a reticência e todo o clima de dúvida por ela evocado para o título. A espacialidade continua aberta numa dominante horizontal. As formas ganham precisão em seus contornos. O coração situa-se na diagonal, onde são organizadas também as outras coisas. Essas, desdobrando-se em direções muitas vezes opostas, sobrepondo-se em tons variados, criam o ritmo cadenciado do órgão. As três cores, preto, marrom e vermelho, funcionam na ordenação do movimento criado. A reduzida dimensão do coração inspira fragilidade no conjunto,

todavia, o vermelho o tensiona com as outras formas. O que são as outras coisas? Anna envolve o espectador, cria expectativa para várias leituras, abrindo-lhe espaço para a imaginação.

Em *Olho*, trabalho de 1967, a matriz recortada aglutina como um pulmão as formas que se manifestam enquanto canais de irrigação. Ao centro, um olho nada convencional, um centro de percepção, um ponto para nos assistir em sua busca. De novo o vermelho, vibrando e criando contraste. É preciso estar atento para qualquer movimento!

Em *Cérebro*, gravura de 1967, a questão plástica da horizontalidade acentua-se, expressão do desejo de "pensar em extensão". O órgão, figuração da inteligência, situa-se no centro da composição de equilíbrio assimétrico e de homogêneo colorido, do qual se destaca, em vermelho. As formas se organizam em superfícies mais compactas. O cérebro, trabalhado com a superposição de grafismos num transparente vermelho, aninha-se no conjunto. Não à toa, cresce a nitidez das formas: "pensar" com clareza anuncia-nos a linha, elemento agregado a essa composição.

Em *Tronco*, obra também de 1967, uma mudança radical se opera: a verticalidade da composição. O simbolismo da posição do "animal-homem" no mundo está garantido. Nessa gravura, a matriz transformou-se em forma ela mesma. Ao apresentar o fragmento do corpo, o suporte das imagens também é fragmentado. O branco do papel cria o contraste com as formas que compõem dois conjuntos compactos que se comunicam por meio de uma estreita superfície de cor vermelha, vaso comunicante. O repertório de cores amplia-se, e há poucas transparências. O tronco imaginado e colorido oferece-se rígido e impenetrável, numa forma gestáltica. Essa prontidão para a percepção pode ser a metáfora para a definição clara e prontidão do posicionar-se. "As coisas não funcionavam, nada funcionava, tinha a ditadura, tinha não sei que lá."¹⁸ O digerir, o comprometer-se, o pensar e o posicionar-se

frente à situação brasileira e ao mundo dependem de um captar, de um ouvir este mundo. É preciso ser todo ouvido, prestar atenção ao que se diz. Esse recado está dado em *Limpeza do ouvido com cotonete*, gravura de 1968.

Nesse trabalho, diferentemente das gravuras anteriores, Anna Bella integra interior e exterior por meio de um elemento concreto deste último, suas próprias mãos. Membro e órgão inovam a relação. Por essa inclusão, a artista considera a gravura em questão um auto-retrato. A metáfora aqui produzida não diz respeito só ao observador, que precisa desobstruir o ouvido para escutar bem o que se diz sobre o que se passa. A artista oferece-se como exemplo concreto de sua proposição. O ouvido é composto por várias camadas, superposições de texturas, ecos que se espacializam. Plasticamente aprofundam o olhar. A situação é insólita. A artista se apropria de um objeto do cotidiano a fim de estabelecer a interiorização desse gesto de rotina que, na realidade, é quase mecânico. A imagem surge densa de significados e aponta para uma tomada de consciência. As três cores não se misturam, cada qual define as três áreas distintas em que se organiza a composição. De fragmentos, a gravadora constrói uma narrativa que encontra sua totalidade pelo exercício reflexivo que o observador realiza diante da imagem. Esse trabalho faz coincidirem o procedimento artístico e a mensagem. O recorte da matriz semantiza-se. A nova figuração de Anna Bella explora o caráter narrativo simbólico da arte.

Carne na tábua, obra de 1969, constitui o último parágrafo de um discurso que não descarta o sofrimento e a morte. A tragédia gravada de maneira renovada. O regime implantado pelos militares chegara a uma radicalização sem limites com o AI-5, em 1968. "Meu marido tinha sido preso."¹⁹ A repressão e a tortura física atingiam os corpos de seus mais vivos opositores. A carne estava realmente na tábua. A dureza dessa situação objetiva vem explorada por um tratamento rígido que Anna dá às formas, recortadas com precisão em

diferentes ângulos. Essas angulações criam oposições no espaço branco do papel. Uma certa agressividade da ação permanece nessas arestas.

Na gravura visceral de Anna Bella, o corpo ou, melhor, parte do corpo referenciava as várias lutas dos artistas e intelectuais que insistiam em se fazer presentes na vida brasileira, exercendo o direito à expressão livre. O corpo e a realidade brasileira – a gravura como linguagem reflexiva. Essa fase reflete ainda o caráter investigativo da gravura – meio expressivo. A ousadia da cor, a ação do ácido levada às últimas consequências e o recorte da matriz integraram uma pesquisa que alargou os conceitos sobre o meio. Anna consegue conciliar inquietações políticas e um exercício profundo de criação. Estão evidenciadas e integradas em suas gravuras a pesquisa formal e a preocupação com a dimensão política da existência. Sem ser panfletária e sem abdicar do sensível da arte, Anna Bella cria obras atravessadas pelo debate sobre a liberdade e o arbítrio. Numa linguagem de politização refinada, a artista faz-no seres errantes sobre nossos órgãos.

María Luisa Luz Tavora é Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes/UFRJ, nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em História Social (História e Cultura) pelo IFCS/UFRJ

Bibliografia

- ¹ FIZ, Simon Marcachan. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto, 1972:26.
- ² Sobre o assunto ver: ALVARADO, Daisy V. M. Peccinin. *Novas figurações, novo realismo e a nova objetividade brasileira - Brasil anos 60*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA / USP, 1987. Tese de Doutorado em Artes. DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte do Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ³ GEIGER, Anna Bella. Depoimento à autora, Rio de Janeiro, 30/6/1998. Segundo Anna, tendo conhecido Rossine Perez no colégio secundário, ele se interessou por freqüentar as aulas de Fayga, sendo levado por Anna Bella. Além de Rossine, participavam do curso: Décio Vieira, Lygia Pape e Tuni Murtinho.
- ⁴ Idem.
- ⁵ O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas teve ainda como docentes Carlos Oswald, Axel Leskoscheck, Sílvia Signorelli e Tomás Santa Rosa. Sobre o assunto, ver Fundação Getúlio Vargas: *O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes gráficas*. TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60. Tese de Doutorado em História Social/IFCS/UFRJ, 1999:31-37.
- ⁶ Idem.
- ⁷ A propósito dessa premiação, em depoimento à autora. Anna Bella conta que, depois da implantação do regime militar, ela silenciava sobre esse prêmio da Casa das Américas: "Era desconhecido na época que eu ganhara este prêmio. Tanto que quando Chico Buarque também recebeu o prêmio da Casa das Américas, foi noticiado que tal acontecia pela primeira vez, e eu continuei calada. Eu não era besta, não podia, meu marido tinha sido preso, ia perder o emprego, não estava brincando. Eu não podia ter essa correspondência com Cuba".
- ⁸ GEIGER, Anna Bella. Depoimento cit.
- ⁹ No depoimento citado, Anna Bella afirmou ter criado problemas para a orientação do ateliê por utilizar a cor vermelha em suas gravuras. Até então, os artistas gravadores limitavam-se a usar tons baixos para suas estampas.
- ¹⁰ Muitos prêmios obteve a artista com esses trabalhos: Prêmio da Bienal de Gravura do Chile, em 1965; 1º Prêmio de Gravura no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1966; 1º Prêmio do IV Salão de Brasília, e o Prêmio de Viagem ao Exterior do RESUMO / J.B, em 1968, entre outros.
- ¹¹ COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger: Constelações*. Catálogo exposição MAM - Rio nov. de 1996 / julho de 1997:13.
- ¹² PONTY, Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva 1984:242
- ¹³ Ver sobre o assunto GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987; RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ¹⁴ GEIGER, Anna Bella. Depoimento cit.
- ¹⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989:223.
- ¹⁶ PEDROSA, Mário. Catálogo exposição Galeria Relevo, 1967. Ver também PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1980:110.
- ¹⁷ GEIGER, Anna Bella. Depoimento citado.
- ¹⁸ Idem.
- ¹⁹ *Idem ibidem*.