

Um trânsito da identidade (território, ideologia, alteridade)

Traçar, parcelar, construir
é, em ordem decrescente
de importância, a vocação
que conforma o território.

PAUL VIRILIO

Mettere al mondo il mondo

ALIGHIERO BOETTI

Duas almas habitam, ah!
no meu peito

F. W. GOETHE

É em pleno período da desterritorialização sociocultural (fim dos anos 80 e 90) que as questões de identidade, de um novo internacionalismo mais ecumênico - desconstrução do centralismo moderno - se colocam em voga e circulam entre o politicamente correto e a conceitualização pós-colonial. É também o momento dos discursos neodescolonizados, das minorias e das periferias que o multiculturalismo reatualiza, e é quando a obra de Anna Bella Geiger recebe um “suplemento simbólico” a mais. Parece inegável que esta mudança de rumos da época, assim como a aparição de novas reflexões pós-modernas sobre geografia-periferia, velocidade-memória, subjetividade-alteridade, política-história, incidiram a favor sobre o olhar desta obra, sobre sua atualidade e diferença, sobre suas várias almas.

Paul Virilio, por exemplo, traça a aparição do território como se se referisse a uma obra da artista, pois é na reconhecida quebra geopolítica de nossos dias que seus trabalhos mais objetivamente cartográficos (*Local da ação*, 1979 e *Fronteiriços*, 1995, se prolongando até hoje) se inscrevem com maior propriedade e que se pode intuir melhor como em nossa época a unificação do tempo reduzindo a distância se comporta aqui quase ao contrário, dispersão de um espaço que se amplia, que alcança dilatações em outra escala, em detrimento do todo-poderoso *cronos*. De alguma forma, a série de “gavetas e arquivos” de *Fronteiriços* bem poderia estar incluí-

da no futuro Museu do Acidente que o filósofo francês quer inaugurar, onde será documentado como a arte registra a falha e a fissura de uma concepção acelerada do mundo. Nosso processo tecnológico dominante parece que arrasta para fortes alterações nas ordenações dos espaços e dos tempos, além de impactos políticos e éticos ainda não dimensionáveis em toda a sua extensão. Nesse sentido, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos reflete sobre a passagem das metáforas temporais que dominaram o pensamento moderno para a dimensão espacial do espaço-tempo, que recentemente tem adquirido maior visibilidade. “O espaço parece, pois, transformar-se no modo privilegiado de pensar e agir o fim de século e o princípio do terceiro milênio.”¹

São justamente estas séries, *Local da ação* e *Fronteiriços*, as que de alguma maneira são obras-correções desses esquemas eurocêntricos (uma preocupação constante da artista), do chamado “occidentismo” (Okwui Enwezor). As fraturas socioculturais do novo mundo pós-moderno, “globalizado”, também estão aqui nestas obras dialógicas, que diluem experiências intersubjetivas e coletivas e que não deixam de ser cartografias virtuais, imaginárias. Trata-se de construções que fazem parte do “campo expandido” da escultura e que estão além do ideológico (outra base de trabalho da artista), porque no fundo são “uma discussão sobre a paisagem e uma grande abstração”, segundo a própria Anna Bella Geiger.

1

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 181.

Como ocorre no *site-specificity*, no qual a arte se submerge na cultura, muitos trabalhos de Anna Bella Geiger, sobretudo as séries citadas de *Local da ação* e *Fronteiriços*, transitam por vários discursos. Na geografia como lugar da arte - ao contrário do *site-specificity* - e o lugar da arte como geografia, a noção de lugar na obra de Anna Bella Geiger também passa de um espaço funcional para um espaço informacional, para um espaço de intercâmbio, onde as noções do regional e do global se antecipam à época, no seu debate pré-multiculturalista.

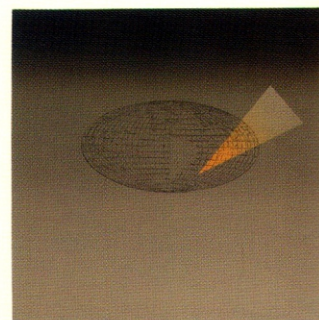
Grande parte dos últimos trabalhos da artista dedicam-se a problematizar a autoridade do espaço codificado, como já fizeram Torres García, Artur Barrio ou Alighiero Boetti em âmbitos diferentes. Assim, pode-se ver que nas “gavetas de arquivos”, em que prosseguem as relações entre lugar e identidade, produz-se uma convergência de morada e viagem. Há algo intersticial nesses novos lugares-mapas, distante do monopólio cartográfico (topológicos, Mercator ou derivados) ou da ortodoxia representacional. De fato, as estruturas e identidades dos lugares (seguindo a interpretação de Homi Bhabha) tornaram-se mais fluidas, mais múltiplas, convertendo-se por via da desterritorialização em uma espécie de “não-lugares”. Talvez por isso não se deva ignorar a fantasmagoria que habita essas cartografias da artista. Uma deriva na qual se podem escutar de longe algumas meta-

morfoses e acidentes da natureza que nos trazem outra consciência do planeta que habitamos.

No fundo, a grande questão é como nos situamos, nos colocamos, ou melhor, como atravessamos o espaço, pois é este um tema importante em sua obra (o tempo não deixa de ser um derivado que “ajuda” o espaço, é “transcurso entre”). O que não impede que exista uma latente tensão entre territórios e passagens, entre geografia e tempo, entre paisagem e história - que pode ser cultural, como mostram as referências icônicas friccionadas na pintura -, como também é uma das reconhecidas preocupações de Paul Virilio. Na forma de aparecer da imagem na obra de Anna Bella Geiger pode-se sentir outra velocidade (o que é outra relação espaço-tempo), diferente da gerada pela iconosfera cultural das imagens audiovisuais. Sua *poiesis* artística compartilha outro tempo que não é nunca o real nem o direto do espetáculo mediático, apesar de ter realizado performances (assim como no caso de Joseph Beuys, artista com o qual compartilha não só proximidades estéticas nos desenhos abstratos e em suas aquarelas, como também uma visão antropológica da arte e aproximadas valorizações da verdade e da descoberta).

Além da preocupação coincidente com os símbolos e as bipolaridades (natureza/civilização, arte/vida, presente/passado) como atividades humanistas do artista

Local da ação nº 9, 1980
água-forte, clichê e
serigrafia
30 x 30cm



alemão que podem ser detectadas na artista do Rio, outro aspecto Beuys-Geiger que pode ser enunciado é esse caráter de infinitude das séries que multiplicam as interseções, amplificando assim a sua própria condensação. O “mundo ferido” de Beuys é sentido de uma forma talvez menos grave no caso de Anna Bella Geiger, como mostram os desdobramentos que as suas obras viscerais – de uma matriz espiritualmente interna – passam a ter com os espaços exteriores, os diversos tipos de obras-mapas que vão percorrer o corpo do mundo como uma última ciência possível. A ferida do mundo em Beuys torna-se o pensamento da matéria geográfica que atinge outra raiz dolorosa, outro patamar estético e outra necessidade espiritual em Anna Bella Geiger.

Outra arqueologia contemporânea? Por esta razão, pode-se sentir que “a história parece insuficiente nesta tarefa de integrar-nos e de evocar o sentimento de pertencermos a um mundo”,² e em consequência exista uma ampliação temporal nesta obra, que não só revisa a mitologia modernista e se sintoniza com os tempos multiculturais (além de praticar a fragmentação dos gêneros artísticos e o uso de suportes híbridos), como retoma formas e aspectos bem anteriores da história da arte, merecendo destacada atenção o Renascimento.

Característica medular do trabalho de Anna Bella Geiger é sobretudo esta invenção de um *lugar* da arte que reflete so-

bre sua natureza em várias direções: não só na geografia como metáfora artística em sua abstração planimétrica, no traçado imaginário de meridianos, paralelos, planisférios, etc., mas também como reflexão metalinguística e poética do espaço artístico. A esse respeito, é muito significativo que seu espaço seja praticamente “interno”, inclusive nos vídeos e fotografias conceituais que revelam uma passagem (passos de um passeio), sejam estes circunscritos a lugares reduzidos (*Passagens*, 1975, e *Arte e decoração*, 1975) ou a um *Leitmotiv* que está sempre focado no *andamento* dos pés, seu território em curso (*Estou no mato, estou no mar*, 2003). Na verdade, pode-se dizer que não há espaço exterior nas obras de Anna Bella Geiger, já que, com exceção dos mapas, no que diz respeito ao trabalho conceitual *sui generis*, todo espaço se apresenta como interiorizado, e a própria noção de passagem é muito interna. Aqui podemos sentir a tensão de interior e exterior que há na obra de Anna Bella, de uma exterioridade interiorizada no caso das representações cartográficas e de interioridade resgatada e exposta no caso das obras viscerais. Ambas, habitabilidades.

Sem dúvida corresponde a outra ordem de significados o fato de que a ordenação do espaço possa ser também uma alegoria da memória. De fato, alguns trabalhos têm muito a ver com a revisitação de uma memória que não é só particular: os *Fronteiriços* foram realizados em gavetas de arqui-

vos (espaços internos), são imagens construídas em espaços de guardar e organizar coisas (lembremos da epígrafe de Virílio). *

Se até agora o império monopolizador da Economia impôs suas interpretações do mundo, a Geografia, segundo seus especialistas, começa a despontar nos anos 80 em direção a uma leitura diferente, como uma aproximação maior ao campo da cultura. “Para uma Geografia cada vez mais antropocêntrica importa menos a distinção entre as diferentes facetas do *homo economicus*, capitalista-socialista, dominador-dominado, e mais o homem verdadeiro e inteiro, homem humano. Nisso repousa o caráter dessa emergente Geografia Humanística, ligada a um ‘novo humanismo’ [...] tentando alcançar o ‘homem-universal’.”³

E é nesse contexto que muitas obras de Anna Bella Geiger se localizam. Nas séries de *Local da ação* e *Fronteiriços*, preferencialmente, podemos encontrar-nos com um anti-espaço, no sentido de criação de outro espaço, de outra localização do lugar que junta a realidade geográfica e uma antropologia do imaginário. Os novos aspectos de interpretação do lugar projetam-se nos “arquivos” em um nível metageográfico – reflexão plástica e intelectual de referências – e transcultural, onde as identidades nacionais *versus* internacionais são questionadas. Mas a identidade também se apresenta não só como indagação de uma coletividade continental, brasileira, mas como indivi-

dualidade – sempre em relações diferentes – na série de fotomontagens e fotografias conceituais *Diário de um artista* (1975), *Arte e decoração* (1975) e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), e até no conceito de “camuflagem” (manchas) desenvolvido tanto na pintura como na gravura e em outros trabalhos específicos (veja-se *Camuflagem*, 1980).

É conveniente destacar como a noção da geografia como forma e formação entra no ideário da artista. Esta amplitude, divisada pelo geógrafo Pedro Geiger, é uma referência de valor: “a forma define o limite de cada objeto ou indivíduo permitindo distingui-los, e o limite faz da forma um elemento que provoca tensão na matéria.”⁴ A tensão nas formas geográficas na obra de Anna Bella se concentra fundamentalmente nas séries maiores, *Local da ação* e *Fronteiriços*. É lá que a leitura dos mapas se inscreve numa problemática maior: o local da arte e o local da história geográfica se interpenetram. As séries são duas respostas diferentes a um trinômio lingüístico formado pela convergência – nunca tranqüila – de geografia, história e cultura. De fato, os limites e as fronteiras dos mapas se convertem em linhas e espaços de tensão, em territórios lidos à luz de sua associação política e interpretação simbólica. A representação cartográfica entranha todo tipo de dimensões ideológicas;⁵ neste sentido, Anna Bella integra o território da geografia naquele da arte, faz do mapa uma fonte de interrogação poética e não um

3
MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002, p. 15.

4
GEIGER, Pedro. *As formas do espaço brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003, p. 7.

5
“Os famosos mapas de Albernaz, o Velho, do século XVIII, compostos na forma de blocos-diagrama, compreendem interpretações simbólicas sobre a divisão do território. As terras litorâneas, firmemente em mãos portuguesas (que “viviam arranhando as costas como caranguejos”, segundo frei Vicente do Salvador), são coloridas em sépia, enquanto o interior, onde a presença indígena ainda era muito forte, é colorido em azul. No período do Renascimento essas eram as cores empregadas pelos pintores para representar, respectivamente, planos mais próximos ou mais afastados. Nos mapas de Albernaz elas assumem também um simbolismo associado a poder.” Pedro Geiger, *op.cit.*, p. 22.

6

O universo das analogias dos mapas pode encontrar-se em lugares muito diversos, em diversas transformações: *Am. Latina* (1977), *Velocidade, Silêncio, América Latina* (1979), *Mapa-monte* (1993). E as manchas podem encontrar-se até na pintura mais específica, aquela de *Pier and Ocean* ou a série de *Macios*.

7

GEIGER, Anna Bella. *Mapas elementares*. Catálogo, 1978.

8

FABRIS, Annateresa. *Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García y Anna Bella Geiger*. Em *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Org. Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

objeto fechado. A representação é colocada em entredito: da representação do espaço passa-se ao espaço da representação.

Território continua sendo uma palavra nuclear, ainda mais quando se apresenta colada aos mapas.⁶ Como suporte físico e área geográfica específica, tem recebido no final do século XX uma imensa indefinição fronteiriça. Há cada vez mais desenvolvimentos teóricos sobre a cultura da fronteira (veja-se Paul Singer ou Boaventura de Sousa Santos). *Fronteiriços* é um título acertado para definir e indefinir, para substantivar e adjetivar ao mesmo tempo. A nova ordem econômica e política internacional e a mídia desterritorializam com novas dinâmicas o globo, o mapa-múndi, nossa cartografia mais fixa. O território tem se tornado um espaço complexo que invade nossa subjetividade. E é curiosa a contribuição de Anna Bella - depois de algumas intervenções espaciais *in situ* com a paisagem, experiências próximas ao *land art* - que focaliza no jogo da representação, em suas margens, gerando outra distância, uma visualidade conquistada de longe, cartograficamente. Nos diversos *mapas* de Anna Bella Geiger são postos em questão tanto a identidade do território como o território da identidade. Já não vemos a base geográfica que outrora fomentou os Estados Nacionais, o que vemos - em *Fronteiriços* ou *Local da ação* - são leituras amplas, intervenções-interferências que a arte, sempre simbólica, pode fazer de nossas idéias e

sensações, de nossos conhecimentos. Neste caso, o objeto arquivador ou a própria gravura reconcentram de novo *o lugar* em nosso olhar. O olhar parte para uma nova divisão espacial, conceitual. Assim como “o mapa é quem determina o local da ação”, segundo a artista,⁷ o local da ação é precisamente o mapa, mas sem nunca cair em um nacionalismo ufanista, já que ABG mantém um olhar sempre “estrangeiro”, que acaba aproximando a noção do outro. Alteridade, dom de ubiqüidade que re-situa o mundo, Brasil, Rio de Janeiro... espaço em coordenadas novas.

Evidentemente já estamos bem distantes dos mapas-múndi que continham um imaginário cultural fechado, registrado com uma inclusão fantasiosa de elementos visuais próximos do estereótipo (numa mistura, pretensiosamente *naif*, de habitantes, plantas, animais e caracteres geográficos). No caso da cartografia artística de Anna Bella, as representações caminharam cada vez mais para uma maior abstração, para uma maior liberação de coordenadas: “uma desmontagem do mundo”, que começou criticamente já em *Mapas elementares n. 3*, 1976, *Novo atlas*, 1977, *Sobre a arte n. 2*, 1977 e *O pão nosso de cada dia*, 1978, como aponta Annateresa Fabris numa “inversão paródica da lógica cartográfica” que permitia levantar outro imaginário através de distorções e inserções. Os mapas dissensos são uma estratégia de desvio, detectada pela citada ensaísta, que utiliza e pratica a diferen-

ça como conceito de re-significação,⁸ e que desmitifica os eixos sobre os quais se assenta a centralidade representacional. Seus mapas são sempre formas mais “presentacionais” que “discursivas”, imagens presenças/apresentações no lugar de representações. “Mapas-imagem”, mais que “mapas instrumentais” (seguindo o ditado geográfico de F. Wahl), na medida em que os primeiros privilegiam a representação e os segundos a orientação. Para isso, a artista mexe nos três mecanismos principais e interdependentes dos mapas: a escala, a projeção e a simbolização, já que cada um exige uma leitura *approach* do mundo e inclui um compromisso. Através dessas três distorções, reutilizadas/reapropriadas pela artista, se desideologiza o mapa como propaganda, se desinflatória o território, e as relações espaciais recebem outra intervenção que não é científica (distorção/representação é a mesma coisa, assim como o espaço do poder e o poder do espaço costumam convergir). Não esqueçamos que os mapas são planos-objetos-espacos feitos para serem vistos ou serem lidos. Assim como há conhecimento de um Norte imperial sobre o qual Gandhi se rebelava com um Sul não imperial, temos o exemplo das projeções cilíndricas de Mercator, que, centradas no Equador, não favorecem os EUA, enquanto aquelas centradas no Pólo Norte, sim. O que quer dizer que a dramatização e fabulação geográfica permitiria uma história das idéias sobre o mundo e seus movi-

mentos. Boaventura de Sousa Santos, sempre atento à posição periférica não só das culturas como dos territórios e dos processos históricos, oferece abundantes exemplos disso,⁹ e coloca a necessidade de outra cartografia – como metáfora necessária – no âmbito do direito, da sociedade. Para todos os efeitos, há uma necessidade imperiosa de novos mapas, de novas cartas magnas de utilidade contemporânea.¹⁰

Que fazer então com os mapas, com as representações? Só se pode falar de relações entre mapa e realidades espaciais? Nestas perguntas está o giro icônico de nossa época. A cartografia icônica de Anna Bella Geiger inclui em suas imagens uma forma de pensamento que não se resume a um ideário estritamente iluminista, mas, ao contrário, concilia razão e sombras.¹¹ Os traçados imaginários de meridianos e paralelos, outra abstração planimétrica de *Local da ação*, converte-se na procura de uma rematerialização perspectivada disso que chamamos ainda terra & Terra (chão e mundo), em *Fronteiriços*. Anna Bella trocará então, nos mapas, as coisas-causas pelas coisas-situações. Todos os *Fronteiriços* não são outra coisa que mapas-situações.

Assim, em cada gaveta diferente de *Fronteiriços* se preserva o caos de onde nasce e de onde oferece as novas coordenadas. O húmus das informações, das intervenções mantém-se em estado latente, de choque. Daí a importância da série, não como

9

“O poder tende a representar a realidade social e física numa escala escolhida pela sua virtualidade para criar fenômenos que maximizam as condições de reprodução do poder. A representação/distorção da realidade é um pressuposto do exercício do poder.” Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 188.

10

Em *Terra incógnita*, mostra do CCBB do Rio, em 1998, reuniu-se uma visão latino-americana dessas preocupações, com artistas como Jorge Tacla, Juan Downey, Miguel Ángel Ríos, entre outros, além de Antônio Dias e a própria Anna Bella Geiger. Cildo Meireles ofereceu uma vertente geográfica de seu trabalho em “Geografia do Brasil”, Rio de Janeiro, 2001. Recentemente, Nelson Leirner tem-se debruçado sobre mapas e globos com divertida ironia crítica, *Assim é... se lhe parece*, São Paulo, 2003.

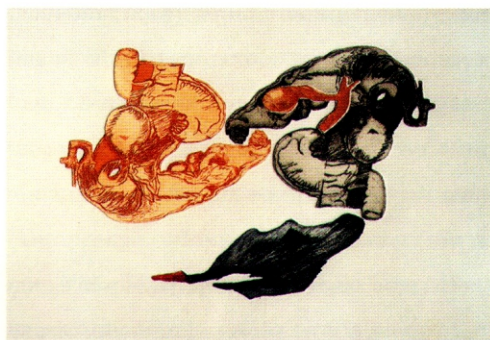
Mário Perniola, em *El arte y su sombra*, defende esta conciliação nada maniqueísta de pensamento estético e filosófico, na qual entra a poética de Anna Bella, como também a de Regina Silveira. Madri: Ed. Cátedra, 2002, p. 47-49.

Sobre nácar, 2003
concha e metal
6 x 12 x 3cm



mera multiplicação imagética ou múltiplos reverberados, mas como preservação de um estágio originário que outorga à obra a condição de umbral: matéria possível de renascimento. Esta série, de alguma forma, oferece em cada arquivo uma interrogação diferente como resposta: *Fronteiriços* não é uma mera soma, é uma série indominada, que se recusa a ficar aprazível, fechada (o que acontece também com *Local da ação*, veja-se a última gravura como exemplo disto, *Local com ondas e meridianos*, 2004). Por outro lado, *Fronteiriços* guarda em si as reações sensíveis dos materiais, enfatiza a relação linguagem/matéria, pois são mais diversos os níveis que se cruzam, e não só os espaciais. Tanto *Local da ação* quanto *Fronteiriços* acabam sendo obras paradigmáticas de estratégia, subversões de uma visão hegemônica, absoluta (geográfico-histórico, político-cultural). As suas órbitas estéticas não são só reflexivas ou indagatórias, mas situadas às margens da linguagem cartográfica. *Fronteiriços* está dentro e fora dessa condição. Assim, Anna Bella propõe outra orientação para seus mapas-obras, institui uma correspondência nova entre geografia e arte.

Dentro dessa noção nuclear de território, explora-se aqui uma rica analogia: a estabelecida entre os arquivos de *Fronteiriços* e a série de gravuras e desenhos viscerais, já que ambos são mapas, territórios em estreita relação simbiótica. Não esqueçamos que “os renascentistas viam o ser humano



Fígados conversando,
1968
água-forte, água-tinta e
recorte
30 x 50cm

como um microcosmos que refletia a estrutura do macrocosmos e com esse tinha relação”,¹² o que explica a simbiose defendida de *Territórios* geográfico-corporais - e presente nos arquivos de *Indiferenciados* (2001), que fazem função de nexo - onde o alheio que representa também as entranhas renova essa constante em sua poética que é a identidade-alteridade, talvez o mesmo a que aspira o verso de Goethe.

Se alguma vez se apontou, propositalmente, as fisionomias côncavas e convexas como polaridades femininas-masculinas, podemos contextualizar nessa frequência os órgãos pintados por Antônio Dias nos anos 60. Eles são mais externos, mais epidérmicos, apesar de alguns serem escultóricos, como se sua figuração-abstração tivesse o movimento de fora para dentro; o contrário ocorre em Anna Bella Geiger e sua série de *viscerais* e entranhas, onde talvez pese a maior relação com o interior do corpo que a mulher tem. Não deixa de haver nunca neste *goyesco* “festim de órgãos” (*Fígados conversando*, 1968) um certo olhar feminino, que olha para dentro do corpo. Da mesma forma que os desenhos, telas e pinturas objetuais de Antônio Dias respiram um ar *pop*, às vezes de gibis, as obras de Anna Bella Geiger são representações abstratas procedentes da gravura (pelos cortes, cores e planos), que, apesar de tratar de elementos internos do corpo, nada têm de surrealista (no caso do movimento, sempre tão masculino em sua

Seria interessante mapear esse lado da arte brasileira, que incluiria também obras de Antônio Dias, Artur Barrio, Miguel Rio Branco, Tunga, Victor Arruda, Adriana Varejão, Karin Lambrecht...

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000, p. 38. Apesar de cair em outra referência mitológica, mas de modo algum em arcaísmos supérfluos, não se pode evitar a estreita relação que desenha o mesmo pensador entre uma certa sacralidade e os minerais: “o artesão substitui a Mãe Terra para acelerar e aperfeiçoar o ‘crescimento’. Os fornos são, de certo modo, uma nova matriz artificial onde o mineral conclui a sua gestação”. (*Herreros y alquimistas*, Madri: Ed. Alianza, 1996, p. 55). Esta observação, que se encaixa perfeitamente em grande parte do mundo da escultura, também se sintoniza com as operações que Anna Bella Geiger realiza na série *Fronteiriços*.

ótica, verdade seja dita). As partes escolhidas pela artista a partir de 1965, o olho, o ouvido, o cérebro, o fígado (a cabeça, o tronco, espaços corporais de grande funcionalidade) não fazem mais que enfatizar a condição de micromundos, de territórios.¹³

Já a respeito do convocado termo de ideologia na obra de Anna Bella Geiger, este não se assenta inteiramente no uso oficial mais comum, associado à política, apesar de haver obras como *Burocracia* (1974) e mapas, rolos e vídeos que evidenciam esta preocupação com a ideologia, pela desconstrução de uma interpretação codificada. Deve ser entendida, então, de uma forma mais ampla, como a possibilidade de constituir outra margem para ela mesma, estabelecendo uma *imagética* cultural, sem exclusões partidárias: a arte é outro lugar “ideológico”. Um espaço reflexivo, imaginário, onde entrariam os símbolos e arquétipos que tanto peso têm em sua obra. Nessa vertente devem figurar os modelos do inconsciente coletivo, expressos por símbolos tão onipresentes, como é o caso da coluna, dos signos judaicos, dos ventos, da cartografia, do vazio.

Se a poesia refunda o mundo, segundo o pensamento de Octavio Paz, é porque ainda há nela um hálito religioso, no sentido de *re-ligare*, de reconstituir a unidade do mundo. “Não basta conhecer a origem, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada. Ora, isso se traduz num ‘voltar atrás’ até a recuperação do Tempo ori-

ginal, forte, sagrado. E, conforme já vimos [...], a recuperação do Tempo primordial, indispensável para assegurar a renovação total do Cosmos, da vida e da sociedade, é obtida sobretudo através da reatualização do ‘começo absoluto’, isto é, da Criação do Mundo”.¹⁴

É exatamente o que acontece nos arquivos de Anna Bella Geiger, onde o recomeço que é toda obra de arte – o lugar da criação – se insere em outra semântica maior, a da recriação de uma nova cosmogonia espaço-temporal. Em suma, a noção de recomeço, de trabalhar começos – inaugurações – é algo que se respira nesta obra e em suas séries.

Neste sentido, os *Rolos* têm especial importância. Se os observamos através de sua genealogia, devem-se contemplar primeiro os feitos em papel vegetal (anos 82/83), onde o desenho praticamente cria o rolo, e onde alguns signos quase como “hieróglifos imaginários” – como descreve a artista – aparecem de forma incipiente. Nesse mesmo transcurso, eles deixam de ser motivo de abstrações para incorporar outras coisas: começam a ser narrativas. Esse processo de criação de uma imagem mais complexa permite incorporar uma superposição de informações em camadas (vários idiomas, vários mapas, vários planos) e de materiais (papel, chumbo, gravura, desenho). Agora a matriz e o resultado da imagem, seu negativo e positivo, conectam outras referências e outorgam um sentido temporal que os rolos anteriores não tinham.

A nova série de *Rolos* não deixa de ser um tipo especial de livro-objeto, um debruçar-se sobre o livro com outro livro de leitura multiplicadora. Ainda mais quando nos *rolos* convergem o livro, o mapa e duas instâncias culturais: a leitura da representação do mundo e a da criação do mundo, através de uma representação geográfica e da forma cultural da *Torah*, onde se configura a história sagrada como livro do mundo e a geografia do livro como gênese da imagem. Assim, convergem mapa-livro, livro-território, o objeto mapa e o objeto livro, agitando-se noções num âmbito que não é só plástico, mas também intercultural.

Livro-mundo ou lugar de criação¹⁵ (outro *local da ação*), os rolos de Anna Bella estabelecem um território questionador plástico e cultural. Os diversos rolos são diferentes comentários estéticos, formais, que prolongam uma origem imemorial representada pela utilização do pergaminho na *Torah*, que se abre para o ato de ler e de conhecer (*Torah* significa conhecimento, e que tudo é conhecer). Não em vão a *Torah*, escrita 600 a.C. na Pérsia, Babilônia, começa com o caos, com a criação do mundo. Um desejo de inauguração e de releitura juntos, que os rolos de Anna Bella Geiger compartilham com o culto judaico da *Torah* (os rolos se abrem para ler o conhecimento, que é sempre o desconhecido, a relação com Deus, para gerar também um jogo de textos-comentários). Veja-se aqui a importância do conceito de “leitura” na obra

da artista. E lembre-se o espaço simbólico que tem a *Torah* oral e a escrita. “A *Torah* pré-existente, ou seja, a *Torah* para hospedar aquela da qual se criou o mundo, e que – precisamente por isso – representa o sentido da criação, a *Tora Kelula*, foi escrita em *fogo branco*, invisível e ilegível. O *fogo negro* é a tinta que fixa sobre o pergaminho a *Torah* oral. Só desta última podemos ter uma noção sensível.”¹⁶

Por outro lado, os *rolos* não são peças que ficam distantes dos *fronteiriços* circulares (sobretudo do *Orbis descriptio – Bereshith*), mas também são objetos criados com imagens constituídas de outra procedência, como acontece com alguns dos últimos trabalhos da artista (*Sobre Nadar, Sobre nácar... ou anteriormente Sem título – Brazil is in my Head*).

No entanto talvez haja outro campo de interesse nos *Rolos*, além de sua apresentação alegórica e de sua condição de peças desvelando-se, que favorecem um acesso visual. Ou melhor, dois campos que se atraem, e que de forma também bem explícita se manifestam na série dos *Fronteiriços*, assim como em *Local da ação*: trata-se daquele plano histórico-social que pertence ao “outro” (o que pode também aparecer nos trabalhos com Hokusai ou Hiroshige) e do que chamaríamos também de alteridade (já como aspecto filosófico, esse outro lado que supera as unidades do eu). E é inevitável reconhecer aqui um lado judaico em aberto (ainda que na artista isso não seja algo depositário de certezas reli-

15

“O livro, no qual se pres-supõe que tudo é possível através de uma palavra que acreditamos poder dominar, e que, finalmente, acaba que não é mais que o *lugar* do seu fracasso. Entre dois sentidos extremos há as metáforas que a palavra pode inspirar. Nenhuma a reduz verdadeiramente, mas, entre esse todo e esse nada, inscreve-se a abertura insondável que, afinal de contas, é aquela com a qual todo escritor, todo leitor, vê-se confrontado. Por outro lado, você sabe que um dos nomes de Deus em hebraico é *Hamakom*, que significa *Lugar*. Deus é o lugar, assim como o livro.” Edmond Jabès. *Del desierto al libro*: entrevistas con Marcel Cohen. Madri: Ed. Trotta, 2000, p. 34.

16

CACCIARI, Massimo. Edmond Jabès, nell’ebraismo contemporáneo. *Il libro dell’essenza di Dio*, 1988.



Rolos-Scrolls nº 3, 1998
chumbo, gravura em
metal e papel
apergaminhado
35 x 100 x 25cm

17

La moral del arte.

Entrevista a Eugenio Trías, de Alberto Ruiz de Samaniego, revista *Lápiz*, 20 años, n. 187-188. Madri, 2002.

18

BARTHES, Roland.

El grano de la voz

(entrevistas 1962-1980).
México: Siglo Veintiuno
Editores, 1983, p. 99-100.

gias, mas de um estado espiritual em questão), pois faz parte dessa cultura judaica fazer valer a diferença, tanto quanto a indagação. A diferença como *o outro*. Como o estabelecimento de uma distância que é, segundo o escritor egípcio Edmond Jabès, “uma vitória sobre a intolerância do eu”. E este é um aspecto que pode iluminar algumas características dessa trajetória artística - muito antes da recente aproximação do multiculturalismo e do paralelismo cultural de hoje - que não deixa de remover estranhezas, desfazer taxonomias, protegendo a incerteza como um reino expressivo. De fato, o exemplo da própria artista como educadora aponta também nessa direção de assimilar as diferenças, que não é senão o propósito de toda a sua pintura de *Pier and Ocean*, criando inclusive vazios e “nadas” em diversos nichos da tela, como reservas de linguagem para aquilo que não puder ser dito.

A presença de uma aludida ordem simbólica concede uma estrutura significativa diferente aos trabalhos, que não passa pela mesma lógica temporal: está mais próxima dos sonhos. E talvez também as maiores distâncias com a “música de câmara” da gravura possam caminhar por esse lado simbólico que parece não existir canonicamente na arte abstrata, em suas formas navegáveis ausentes de significados externos. É justamente a esse “suplemento simbólico”, que remete a aspectos específicos da condição humana, que a obra de Anna Bella Geiger se encaminha constantemente, como, por outro lado,

Eugenio Trías, o filósofo espanhol, vem chamando a atenção ultimamente: “a necessidade de integrar o conceito do símbolo, radicalmente reconstruído, na reflexão estética”.¹⁷ Sempre levando-se em consideração que “[...] não é o homem que constitui o simbólico, mas o simbólico que constitui o homem. Quando o homem entra no mundo entra no simbólico que já está ali. E não pode ser homem se não entrar no simbólico”.¹⁸

Se são justamente os anos 90 que permitem reler melhor não somente sua consistente poética independente como também seu magistério artístico - como já foi em várias ocasiões destacado pelo crítico Fernando Cocchiarale -, é interessante enfatizar essa posição da artista, pois sua trajetória sempre foi semiperiférica dentro do próprio *mainstream* da arte brasileira - sem associação grupal e mais vinculada à vanguarda nacional e internacional por razões de livre experimentação - e mais próxima, portanto, da condição “imaginária” que trabalha em seus mapas e cartografias. Uma condição dupla de periferia, por utilizar em sua poética desenvolvimentos e âmbitos da gravura, gênero considerado periférico na corrente mais contemporânea da arte. O que acaba sendo ainda mais significativo, principalmente quando a artista renovou o âmbito da gravura, contemporizando-o (como diria o mesmo Cocchiarale), fazendo-o, diríamos, conceitual e objetual (algo tão presente em *Fronteiriços* como em seu horizonte posterior).