

Entrevista Anna Bella Geiger 2014/2015 acerca de sua fase visceral (1965-1969)

**Anna Bella Geiger interview 2014/2015 about her visceral
phase (1965-1969)**

Istefania Marcarini Rubino¹

Entrevista realizada com a artista visual Anna Bella Geiger, em sua residência no Rio de Janeiro entre dois mil e quatorze e dois mil e quinze, enquanto parte do Anexo Único da dissertação intitulada "A visceralidade na obra de Anna Bella Geiger (1965-1969)", defendida em julho de dois mil e quinze. Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Contemporâneas do Instituto de Artes da UERJ: Linha de Pesquisa em História e Crítica de Arte.

Durante a entrevista, uma das artistas pioneiras da arte contemporânea no Brasil e forte representante internacional da arte brasileira reflete sobre a relevância de sua fase visceral para a construção de sua obra em geral e na contemporaneidade, aspectos específicos do desenvolvimento e reconhecimento das obras viscerais, desde questões técnicas do suporte da gravura até o incentivo do crítico Mário Pedrosa, questões específicas sobre o abstracionismo no Brasil e políticas de seleção para Bienais em uma era de ditaduras.

ISSN: 1808-3129

1 Estudos de Arte e Cultura Contemporâneas. Área de História e Crítica da Arte, Instituto Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil fanirubino@gmail.com

Istefânia Rubino Como se dá a passagem da abstração informal para a Nova Figuração em sua obra da década de sessenta, denominada como visceral?

Anna Bella Geiger Este trabalho que foi denominado de fase visceral por Mário Pedrosa na ocasião, se desenvolveu de maneiras diversas e como resultado de uma série de circunstâncias e contingências que precisam ser localizadas no tempo real em que foram feitas. Isso quer dizer para mim: o meu trabalho de 1953 à 1965 se desenvolveu dentro do rigor do abstracionismo informal, sim. O meu desenvolvimento com as idéias formais, dentro do abstracionismo informal, foi um termo que Marc Rothko na época criou para não precisar explicar quais as diferenças fundamentais entre a questão na época dos dois abstracionismos (anos quarenta, cinquenta): o formalista e outro que não fazia questão de ter um nome para designá-lo.

Então em 1965 o meu trabalho em desenho e gravura vai desobedecendo como eu diria, a mim mesma. A mudança de estilo se dá com rupturas com as quais você se confronta. De um conhecimento sobre o qual eu poderia dizer que tenha um domínio de uma obra abstracionista, além do fato de que correspondia a isso formas de manifestações críticas da época em que minhas obras de teor abstrato vinham participando de modo atuante desde 1953 até 1964: mostras nacionais e internacionais (como por exemplo na I Exposição de Arte Abstrata Brasileira) e outro exemplo o Prímer Prêmio na Mostra Internacional de Grabado em Havana. A transformação começa a ocorrer dentro da minha obra seja como desenho, na gravura e pintura (guache, aquarela e ecoline).

A passagem se dá com a ruptura que começa a ocorrer em relação ao pensamento formal abstrato e é quase incontrolável não no sentido de saber por onde vou, mas de não conseguir mais acreditar na própria capacidade de transformação dentro da minha obra abstrata. Isso era muito angustiante porque eu começava a entender que além de precisar formular o que estava acontecendo estaria aí também a perda, a negação de tudo em que eu tinha acreditado.

Isto pode para algum espectador da minha obra, parecer mais fácil na época como uma simples passagem do abstracionismo para a figuração. Mas para mim não era assim que estava acontecendo. Era a necessidade de falar ou exprimir de algum modo o momento político em que estávamos passando, mas para mim ia além ou aquém disso. Eu já fora um artista figurativo até a passagem gradual para a compreensão abstrata, e sua conseqüente transformação. Também já tinha participado em 1950, 51 e 52 dos salões nacionais aqui no Rio de Janeiro com minha obra figurativa. Mas não era um "retorno" ao exercício figurativo. Simplesmente era a necessidade de um modo até meio confuso do que eu tinha estudado desde 1949 sobre o sentido político de uma obra. A minha iniciação na arte foi feita no ateliê de Fayga Ostrower e com Anna Levy Deinhardt, uma historiadora da arte de Berlim. Sempre foi enfatizado a posição ou a função do artista dentro do fazer arte. Estariam aí provavelmente e que me foram transmitidos, métodos da Escola da Bauhaus e mesmo da Escola de Arte do Malevich (União Soviética, 1917). Tive através de exercícios pontuais, a aprender também a criar obras dos princípios cubistas. O momento político não alterou de imediato nas minhas convicções abstratas, mas foram dentro do momento daquele

contexto que pelo que eu vejo agora ocorreram “várias rupturas”, numa fragmentação (um contrário da estética abstrata) onde eu estava envolvida com rupturas.

IR Estas rupturas relacionam-se então diretamente ao desenvolvimento das obras viscerais? Como elas surgem?

ABG Sim. Em si rupturas “viscerais”, junto ao surgimento de publicações em revistas vendidas em bancas de jornais onde haviam ilustrações específicas sobre o corpo humano e suas partes e órgãos. Eu já tinha no meu acervo particular, livros com desenhos feitos por Leonardo Da Vinci e outras “técnicas” dessa descrição do corpo interior. Paralelamente aquele meu desenho de caráter abstrato de 64, 65, vinha desafiando de uma maneira bastante irracional eu diria, contra mim mesma como eu sentia na época como se a mão não obedecesse à minha racionalidade abstrata. O próprio suporte, papel, não parecia mais corresponder a um espaço onde eu publicasse a minha idéia, em desenho ou em gravura. Havia em mim uma luta muito angustiante de não saber onde ia parar o meu trabalho. Um dos meus desenhos ainda abstratos ou semi abstratos de 1965, nele eu não controlo mais certas curvas feitas em guache ou nanquim, certas cores fortes que começo a usar em ecoline, principalmente o surgimento de um tipo de vermelho, o mais próximo que eu conseguira obter da cor do sangue. Não só da cor do sangue mas da natureza escorrida do sangue..

Num desses primeiros trabalhos, sem querer reconhecer um estranho caráter figurativo que vinha surgindo, a minha revelia, vai me fazer intitular essa obra de “Corpo-humano-estômago” que logo depois transformo também em gravura em metal. Começam a se suceder estranhos cérebros, tubos onde correm sangue, crânios como em obras que denominei de “Cérebros”, “Coração e outras Coisas”, numa transferência dos desenhos para a gravura em metal.

E numa sequência avassaladora determinamos apenas que o que me interessa é lidar com as partes do corpo cujo significado simbólico, ou metafórico, tratava de uma visceralidade que apontava para o fígado (fiz vários fígados em desenho, guache e gravura em metal). Fiz vários cérebros, vários estômagos e sobretudo o coração. Eu não tinha com quem falar sobre isso e tão pouco como solucionar a interpretação, passagem de um desenho no plano do branco do papel para o que eu queria na gravura em metal. E então me veio uma espécie de vontade total de recortar, de fragmentar as partes que compunham cor, forma, matéria para no próximo ato reorganizá-las como num quebra-cabeças por superposições submetidas à pressão de uma prensa. Isto me assustou quando começam a sair as primeiras impressões, resultados desta fragmentação quase infinita em pedaços do que é possível na gravura em metal. Já não me serviam mais de algum modo o que “sobrava” isto é, o branco do papel. Começo então ao mesmo tempo, a pintar (isto ainda em 66) em folhas de caderno, formas viscerais para depois recortá-las e se sustentarem por si só em termos de uma tridimensionalidade. Tem uma série desses pequenos rascunhos. Em alguns momentos como na gravura de 68 denominada “E ela mergulhou num profundo mar azul”, e nas gravuras antes desenhos em si, “Carne na Tábua” e “Limpeza do ouvido com cotonete”, sinto necessidade de adicionar longas sombras dramaticamente projetadas desses entes; uma orelha e ouvido, a sombra de um fígado e outros, alguns

que ficaram só nos desenhos. Como uma série denominada de "Carne na tábua", "Órgão Oriental".

IR Diante de minha pesquisa de mestrado intitulada "A visceralidade na obra de Anna Bella Geiger (1965-1969), pesquisei inúmeros catálogos de exposições suas, porém um em especial me chamou a atenção pela completude em extensão de obras catalogadas. Inclusive pelo fato de ter encontrado neste catálogo toda a referência necessária à coleção de obras consideradas viscerais, pude assim ampliar meu campo de estudo referente às mesmas. Poderia tecer um comentário sobre este seu Catálogo de Acervo, lançado em 2011 e sua importância para sua obra em geral?

ABG O Catálogo foi uma busca de um levantamento, um resgate de uma memória de cinquenta anos atrás, olhando para o pensamento que vem junto daqueles trabalhos. Em relação a lembrar pensamentos e sentimentos depois ou na época ou agora, um quebra-cabeça de complexidades, de análises da realidade que mudam a sua vida, a sua realidade no Brasil, internacional, a questão da arte, questões políticas. O levantamento, quando ficou pronto foi um alívio, pois fora um esforço máximo levantar um número de obras as quais não estou em contato com elas no dia a dia. São rupturas recorrentes muito grandes, processos da vida até mesmo particular, de memórias. Nesse levantamento foram quase 400 obras. Busquei a Secretaria de Cultura no intuito de obter a verba necessária que ainda assim não foi suficiente. Tinha dias em que sangrava. O término disso, eu tive eu mesma de investir. Consegui no total fazer dezessete publicações. Lançamos no Parque Lage. Não consegui ir adiante no intuito de conseguir uma publicação mais popular.

IR Enquanto ruptura em relação a linguagens anteriores, a visceralidade possui um processo de desenvolvimento artístico muito próprio. Fale um pouco sobre este desenvolvimento..

ABG Há uma intenção de me abeberar da coisa do corpo por meio dos órgãos que são simbólicos em si. Mas essa necessidade, quando começo a entender que não adianta lutar com o abstrato dentro do trabalho e pego nanquim, chá e outros e as coisas estão em "between", estão indo para algo que não sei qual é, estão nas iniciações viscerais, fico perdida e me vem, bom... isso esta indo para o órgão...a gravura "Duodeno" por ex., as pessoas achavam que, bom.. a ficha cai no trabalho da gente num momento que não tem a ver com uma complexidade externa. No duodeno eu não estava recorrendo aos órgãos do corpo dentro das revistas de medicina. "Duodeno" é uma curva que é um gesto ainda abstrato. Ele está com uma matéria e uma cor que já é orgânica, é um marrom e apoiado numa base em baixo também abstrata. Mas eu fiz isso primeiro num desenho. Depois numa gravura.

Meus desenhos não necessariamente eram desenhos para a gravura. São desenhos em si. Me colocava em definitivo em cada trabalho. Tenho de olhar com desconfiança cada desenho que não diz assim, faça de mim uma gravura. Depois nos viscerais, eles não são viscerais, não são propriamente um abstracionismo, porque o abstracionismo entre aspas é uma perfeição. Porque no caso nunca fui uma abstrata

expressionista. Porque aí há uma racionalidade. O informal é um desagregar da construção, não é isso, é muito complexo como tem que ser, porque senão todo mundo faria e não é bem isso. Cada vez, você fica cada vez mais querendo chegar dentro da perfeição de uma obra abstrata e informal. Ok, são estudos.

IR A queda do abstracionismo seria um momento de crise da arte moderna no Brasil? Por que?

ABG A arte moderna passava por um momento de auto-crítica. É o último segmento da arte moderna, o abstracionismo. Mas essa crise, ela acontece inclusive internacionalmente mas dentro de certos pensamentos como o abstrato. Isso é algo internacional. Mas a crise que vai aparecer (sempre é crise), ela é dentro do próprio suporte. Isso exatamente é algo que eu vi no filme da pré-estreia do Helio, ele com a coisa da cor discute também a ruptura do suporte tradicional, e isso é um peso de 500 anos, da tela, mas também a nível de escultura, a nível tridimensional construindo seu trabalho a nível de indagação a nível de dúvida, de natureza do trabalho, do objeto. Essas crises aqui a nível Brasil são também a nível político que permeiam os artistas também em como falar no momento, e em que meio, por exemplo. O abstracionismo, a queda da hegemonia abstrata que é a derrubada de um império de pensamento, esta é uma grande destruição do templo abstrato para outros artistas, inclusive numa implicação maior no caso do Brasil. No R.J e S.P, inclusive em relação a ditadura, as manifestações começam a se exacerbar e artistas começam a modificar seus trabalhos, mas no caso da visceralidade comigo não é apenas a visceralidade. Eu como um detetive de mim mesma, em 1965 não faço mais o abstrato. Ele começa a se modificar sem nenhuma visão estética a priori. O que fazer com essa coisa orgânica, no meu caso voltando a isso do momento, essa ruptura vai se dar como no caso dos artistas da Nova Figuração, eles tem o apelo da atuação política.

IR Então há também uma ruptura e/ ou crise com suportes tradicionais. No caso de sua obra visceral, como isto acontece?

ABG Olham o que esta acontecendo lá na POP, mas aquele momento lá não é o nosso aqui econômico, mas aquela adaptação em termos políticos também é adaptação de suporte. Mas são pintores que estão pintando o momento, e muito bem achado o assunto. No meu caso a ruptura do suporte quer se resolver no próprio suporte da gravura. Eu recorto as chapas de metal, destruição do campo abstrato do espaço, isso muda completamente qualquer idéia de uma ordem no sentido da gravura. Eu começo a fazer isso e sou muito criticada pelos colegas pelas coisas de situações sangrentas que aparecem em "Carne na tábua". Anna não faz mais arte, tá fazendo o que, é besteira? Mas o recorte é uma insatisfação no suporte, fragmenta uma obra no próprio ato dela, para poder se tornar no final numa obra impressa. Pensava em fazer a placa tridimensionalmente. Pensando em fazer esses órgãos, cheguei a desenhar para se encaixarem os órgãos para existirem parte deste corpo no estudo que eu fazia do desenho do órgão, para existirem na sua tridimensionalidade do objeto escultórico. Ganhei pelo MAM e fui à Europa, fui a Bienal e um artista italiano quando viu (não

me lembro o nome) gostou pois expunha um trabalho parecido, não tinha nada a ver com “povera”, se chamava “Tronco” o trabalho e era esse puzzle. Era enorme, era um tronco, eu fiquei muito emocionada pensando.. estou pensando coisas que não são “maluquice”, porque a gente fica sozinha nessas coisas, porque as pessoas não são artistas, não interessa, são autoridades ou não. Eu estava minando o campo da gravura, não gravando. Então, bem, eu havia saído do ateliê. Estou respondendo a questão da crise do suporte, analisar essa crise de maneira mais pontual dentro da obra de artistas naquele momento.. a inclusão de meu trabalho é uma ruptura para todos os lados. Como que ia imprimir estes pedaços, eu inventei meu método, eu tenho uma prensa aqui em casa. Fiz uma parte destas primeiras gravuras viscerais aqui mesmo no ateliê. Mas antes tinha ido com uma pessoa num ateliê na Urca. Mas a ruptura já esta neste espaço em branco que deixo na gravura, que Mario sabiamente percebeu.”

IR De que forma Mario Pedrosa contribui para uma melhor compreensão de sua obra diante do contexto cultural e político em que esta se desenvolve?

ABG O Mario Pedrosa, ele já vem escrever quando eu já tenho a obra praticamente pronta, no sentido de que ele nem tenha visto a última “Limpeza de Ouvido” ou “Carne na Tábua”. Isso não influi teoricamente ou qualquer coisa assim e ele já analisa com a obra pronta e fala aquelas coisas, agora o que há é a posição dele em defesa desse meu trabalho. Estava escrevendo sobre a obra do pessoal neo-concreto e inclusive sobre o pessoal da Nova-Figuração. Ele já não é um analista só, ele é um amigo. Historicamente ele é um amigo que se envolveu com um momento político num sentido internacional. O espaço se transformou. Essa influência é maior do que parece e não é nenhuma em relação ao meu ato de fazer as minhas obras..em conquistar um espaço na tal galeria Relevô, Bienal de S. Paulo, em 67. A Bienal de S.P se dava por concurso com um Juri Internacional. Não é um basta na cabeça das pessoas, mas coloca o respeito porque ele, o Mário, só estava escrevendo sobre a obra do pessoal neo-concreto e sobre o pessoal da Nova Figuração então ele aborda esse tempo dentro do Brasil, pessoal de cinquenta a sessenta, setenta. Em relação ao meu trabalho, não é uma pessoa que vai acompanhar meu trabalho, mas em relação à Lygia e etc... ele é um amigo, ele acompanhou o processo, historicamente ele analisa o pessoal neo-concreto. Claro, num momento parou, porque o Mário foi se envolvendo com um momento político também num sentido internacional. Escrevia para JB, Correio da Manhã, JB era um espaço depois onde crítico e artista podiam escrever. Esta influência não é nenhuma em relação ao meu ato de fazer as obras. Ele analisava para mim o que eu fazia, ele que pede dentro da Bienal de SP um espaço para mim na Galeria Relevô. A Bienal de São Paulo se dava por concurso. Era um concurso. Era muito exigente, era muito político...

IR Como funcionava a política de seleção de obras para Salões e Bienais, diante daquela época de ditaduras?

ABG O que havia era que a Bienal era feita em análise por suporte, por categorias. Por gravura, o artista poderia mandar oito obras. O júri se reunia em S.P lá não sei

aonde, no Rio era no MAM, no caso das gravuras que eu mandei eu vim participando assiduamente das Bienais de 61, 65, 67 é quando vem a Pop americana com Rauschenberg, a ditadura começa em 64, mas no ritmo dos artistas a gente ainda estava dando crédito a Bienal de São Paulo. Em 68 artistas de SP e RJ definem secretamente numa reunião no MAM (isso não era brincadeira, polícia não podia). Em 64 ainda estavam eles definindo o que é ditadura. Mas entrei com oito gravuras, ninguém entrava com o total. Mario esteve no júri de algum, mas não de todos. Ele deve ter estado nesse. Mas os críticos internacionais que vinham para ver definiam o que era do momento que fora julgado e essas oito gravuras minhas foram julgadas. Fizeram muito bem uma sala com visita de artistas como Rauschenberg. Eu tinha pouca informação, porque não tinha viajado ainda nesse período. Eu tinha em setenta e oito, trinta e cinco anos. Rauschenberg veio falar comigo que queria que eu procurasse ele em Nova York, porque gostava muito do trabalho, mas isso pra mim era efêmero, vou para Nova York como? Não tinha um tostão, não tenho nada. Não havia e-mail, não havia nada, era muito diferente. Havia a Bienal do Juri. Em sessenta e oito, que é um ano par, artistas brasileiros participantes ativamente decidiram um boicote (que é um tiro no teu pé), porque era o único local de onde poderíamos emitir ondas através do nosso trabalho, mas não se podia continuar dentro da situação do Ato Institucional nº cinco, oito, sei lá, mas na atitude dos artistas não necessariamente haveria uma transformação como haveria no meu trabalho onde... Essa coisa visceral no meu trabalho dizia coisas naquele momento quando vai atravessando setenta e um, setenta e dois eu vou enveredando para uma outra ordem de coisas do que é a obra para mim. E vai deixando de ter importância, essa representação do que consegui ser deste corpo imaginário, então deu-se uma ruptura do que é a outro modo o abstracionismo, mas também muito dilaceradora, muito de que a questão da arte (estou ligada a ela completamente), fica na minha cabeça, a questão do objeto de arte a dúvida aumenta sobre o que significa você produzir o objeto de arte. Então, é engraçado, porque..

Acho que isso tem a ver com a própria função que começa a entrar de maneira exatamente visceral na minha cabeça, dentro do momento político em que se está passando. Ao mesmo tempo, você não está fazendo um panfleto. Eu também sei fazer um panfleto, eu aprendi não só como o cubismo se desenvolve, como é que é a arte do Malevich, o desenvolvimento do cartaz no momento socialista. Participei de coisas muito interessantes naqueles anos de 50 para 60, illustrei muitas coisas também: dicionários de gramática, poesia, prosa, coisas do Salinger, começaram a traduzir a obra dele, O Apanhador no campo de Centeio. Isso veio a minha mão ainda nos anos 60 através do Rubem Braga também nos anos 60. Acho também que por causa do Mário, me ligavam aos meus estudos também anteriores na Nacional de Filosofia, estudei Linguas Anglo-Germânicas. Estudei também coisas do Anísio Teixeira, fui aluna do Manuel Bandeira, Amoroso Lima. Fiquei com a habilidade de poder ensinar. A coisa visceral interrompeu-se, eu dava aulas no ateliê para viver. Não tinha como ganhar..diante deste processo visceral, com o abstracionismo por fora. Já dava aula, não tinha aonde mostrar o trabalho. Também o esgotamento que vai se dar no meu trabalho visceral é tao complexo e difícil como foi no abstracionismo, que eu perco a própria estética que inventei na coisa visceral, em que eu defino que o espaço branco do papel vai entrar na placa. Onde acaba a imagem, o papel que a gravura ocupou;

estou discutindo esse suporte, começo a recortar também alguns desenhos e começo a dobrar. Isso está no filme do Mario, lá da Rio Arte que ele fez da Lydia. Quis fazer o meu, que os viscerais saem da folha e aí vc vai montando e eles ficam em pé de uma maneira estável, porque não é em papelão grosso. O Mario Carneiro pegou um toca disco e colocou esses modelos viscerais no espaço. A posição na folha bidimensional, aí já desenho e pinto a coisa visceral, vai haver a fragmentação contínua.. essa folha pegando por um ponto e levantando se eu soltar ela volta para seu desenho anterior. Ele é parte. Eu tenho alguns aí guardados e tal.

IR Fale um pouco mais sobre a fragmentação da gravura em sua obra...

ABG Bom, na minha obra visceral de gravura, é interessante ressaltar que há uma fragmentação da peça, do objeto em diferentes partes que é a fragmentação do próprio conceito de gravura aludindo à fragmentação do corpo. Meu objetivo era trazer estas imagens para a terceira dimensão. Existem algumas fotos destas obras em terceira dimensão, no Diretório Acadêmico Federal de Curitiba feitas nos anos setenta. Outros artistas posteriormente levam esta visceralidade para o objeto como no caso do Barrio em seus "Livros de Carne". Aí já existe um hibridismo. O suporte é discutido. Vamos pensar na Itália, quando se para de pintar na parede e usa-se um lençol e o estica e transforma em tela. O cara podia ir de uma cidade para a outra com a tela em baixo do braço. A encáustica é uma das grandes inovações, se não der certo, do chão não passa. A revolução da arte precisa dessa arena. A arte precisa de um confronto como objeto e a fragmentação da gravura trás isso. O fato de eu recortar a gravura em metal, é que tradicionalmente teria que estar dentro de um plano, e não em partes. Mário fala sobre isso em seu texto. Ele entende. Eu não faço um salto na gravura. São partes do corpo separadas não porque por ser visceral, é fragmentado, mas porque as partes vão compôr o objeto. São questões da arte contemporânea.

"Carne na Tábua" é de sessenta e nove, uma das últimas obras nessa sequência de partes que vou revelando. O corte começa em sessenta e cinco, e o que tem a ver com o visceral é o sangue; e as vísceras. Esses trabalho fica sendo junto a "Limpeza de ouvido com cotonete". Metaforicamente no sentido do que seria a obra e que remete mais até pela bandeira do Brasil que para mim é o olho que olha. Mas está sendo rastreado. É uma carne que sangra, Eu só via e reparava em coisas, seja numa cozinha ou açougue, na rua, ligadas à carne. A gente vai ficando meio obsessiva e aí passei por uma banca daquelas que vendem miúdos e fígados e que tinha um pedaço imenso de fígado para ser cortado. Isto ainda existe. Parece aquelas coisas de artista que passa e vê uma paisagem e anota. Só que não anotei, fiquei com isso na retina. Eu vim para casa e fiz uma série de desenhos.



Geiger, Anna Bella. "Carne na Tábua" (1968).
Gravura em metal
Fonte: acervo pessoal da artista

IR E o desenho? Possui uma importância antecessora dentro do processo de criação e desenvolvimento de sua obra?

ABC Eu procuro evitar a idéia de desenho preparatório. Entrava no desenho com a idéia de que aquilo é uma obra em si. Mas fiz vários em sessenta e oito. No início de sessenta e nove; na verdade eu fiz em sessenta e oito a "Carne na Tábua e a redatei, pois eu ia viajar exatamente em janeiro de sessenta e nove, com a família lá para Nova York, pois meu marido iria ensinar na Universidade de Columbia. E eu estava achando que talvez poderia participar com este trabalho em sessenta e nove, já. Porque viajando, eu teria tanto aquele trabalho quanto "Limpeza de ouvido". Eu queria garanti- los aqui, pois não sabia por quanto tempo estaria emigrando com as quatro crianças. E se iria dar certo. Então redatei com este plano de ter o que apresentar para o ano seguinte.

O uso do papel transparente para os desenhos viscerais, tem um significado. A fragilidade do papel era para colocar o plano do corpo, e os borrões atravessavam melhor um papel mais frágil. Eu comecei à medida que fui lançando estes lápis que borram e isso foi me interessando, pelo possível drama do corpo. Nesta obra, está

misturado o que é venoso com o sangue arterial. Esse azul que aparece nas veias, é feito de lápis de cor que mancha e vira aquarela. Num trabalho como esse o lápis é lançado para manchar e dar o efeito do sangue. Há uma asa do lado direito, quase como a asa de Samotrácea.



Desenho s/ título (1965)
Acervo pessoal da artista
Geiger, Anna Bella.
Lápis aquarelável sob papel.

Esses desenhos, eu queria que virassem esculturas em plástico como no anúncio que havia da Shell. Me interessava que esses corpos, parte deles, fosse feita em plástico, para que depois se encaixassem. Como eu cheguei a isso, pode ser de maneiras diversas e por resultados diversos.. Não cheguei a fazer, não ficou da maneira que eu queria para as coisas se encaixarem. Eu não pensava em criar moldes de esculturas. Qualquer destes objetos era possível, só precisava que alguma destas indústrias me ajudasse, então é algo mais Pop.

IR Você chegou a realizar workshops referentes à criação do corpo coletivo ou individual na arte?

ABG Ainda trabalhando a superfície da terra eu estava, quando me convidaram para o Diretório Acadêmico de Curitiba. Tinha uma crítica de arte, a Adalice. Eu fui até lá e a minha proposta de workshop estava totalmente ligada a este desencadeamento do corpo. E era um trabalho com o corpo coletivo e individual. Eu parti da idéia de que eu precisava trabalhar com carne em tiras, peças, que então foram encomendadas por eles. Com essa carne, começo a lançar propostas com o próprio

corpo de cada um. Um dos trabalhos era em uma mesa (e vinha como a memória de Rembrandt). Uma menina fora coberta pelas carnes onde se faziam uma "operação" tirando partes da carne sobre o corpo, com estiletes e etc.

Essa carne ficava no frigorífico e depois, na obra ficava até apodrecer. A crítica Adalice registrou algo sobre isso e saiu no jornal. Esta cena descrita era um dos trabalhos. Os outros eram assim, tinham algo de operação cirúrgica que se desenvolvia. É um material perfeito: maleável, transportável, aderente. Depois da visceralidade, não consigo me interessar por mais nada de desenho. Depois que acaba tudo, dá uma sensação de uma retirada. Não que eu não consiga fazer arte e isso, não adianta ir no vizinho ou no guarda da esquina, como dizia meu pai. Então fiquei remoendo umas questões e vejo como responder, pois não há caminho de volta. Os próprios horizontes são claros, vão se atribuir ao próprio momento político de sessenta e nove, setenta, embora fosse algo desértico no sentido de você conversar sobre arte.



Fonte: Acervo pessoal da artista
Geiger, Anna Bella, "Limpeza de Ouvido com Cotonete" (1969)
Gravura em metal.