
Movida a imagens

*notas sobre a retrospectiva de Anna Bella Geiger no
Paço Imperial do Rio de Janeiro
Ana Portich. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008, 184 p.
Laura Erber**

Há muitos motivos para brindar a retrospectiva de Anna Bella Geiger inaugurada em outubro no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Adolfo Montejo Navas. O primeiro deles é que “ANNA BELLA GEIGER – Fotografia Além da Fotografia (1972-2008)” nos coloca diante de múltiplos arranjos entre o visível, o legível e o sensível, revelando a força da pesquisa visual de Geiger para além das tão batidas amarras geracionais. Como já sugere o título da exposição, a fotografia se oferece ali não como mídia autárquica, autorreferente, mas plenamente inserida no mundo das relações visuais: fotografia como inscrição, interstício, passagem, passeio. Num discreto recuo em relação à tendência explicitamente “participante” das experiências artísticas dos anos 70, o trabalho de Geiger propõe outras armas para repensar o lugar das artes visuais e sua potência desviante. A variedade das estratégias utilizadas por Geiger, ao longo dos 36 anos que a retrospectiva cobre, faz-se notar nos muitos usos da imagem fotográfica: registros de ações performáticas do início dos anos 1970, fotogravuras em metal, fotomontagens, foto-objeto e fotografia-vídeo. A fotografia se desobriga da missão de capturar o tempo perdido – fotografia como emanção de um lastro morto – para tornar-se dispositivo que põe em crise o olhar por meio de operações aparentemente simples: justaposições, contrastes, assemblages, operações envoltas por um riso discreto, mas corrosivo. A foto expande seu habitat, torna-se tridimensional e transitiva, encontra pouso sobre páginas de cadernos, objetos e jornais aos quais vêm se juntar ainda anotações, marcas gráficas e processos verbais.

No percurso criado através dos trabalhos ali dispostos, o curador parece nos enviar um recado de saúde nada inócuo: no trabalho de Geiger, desde os anos 70, a perda da especificidade das linguagens impulsiona o contágio entre diferentes técnicas e campos num gesto que se

*Laura Erber é artista visual.

interessa muito mais pela tensão e por sentidos provisórios do que pela fixação de respostas estáveis ou totalizantes para os problemas ali levantados. A cada obra nos vemos diante de uma nova máquina de visão que abala as formas habituais de ler e compreender o visível, desnaturalizando aquilo que tinha se tornado familiar demais aos nossos olhos. Geiger mexe com contradições e revela o embaraço das promessas de representação cultural; desconfia da missão pedagógica das imagens do Brasil nativo, e aí aparece sua lucidez irreverente. Tanto em seus mapas “preparados,” para estabelecer aqui uma analogia com os pianos de Cage, quanto nas intervenções em jornais que se iniciam em 1997 e não cessaram ainda (*Rrose Sêlavy mesmo*), são intervenções nos sistemas cognitivos que oferecem as imagens do mundo que consumimos e incorporamos como naturais, muitas vezes sem dar por isso. Essa estratégia de intervenção interpela diretamente as superfícies em que o saber se inscreve, desconfiando da utopia silenciosamente embutida nos sistemas visuais voltados para a representação e a comunicação. De modo análogo, a estratégia de camuflagem, que atravessa todo o seu percurso, surge como sabotagem dos sistemas de representação.

Aproximações disjuntivas

Outro ponto forte da poética de Geiger, que a exposição evidencia, é um certo despudor, ardilosa estratégia da aranha que, sem temer tocar o fundo ideológico da cultura, desarma os esquemas dicotômicos, colocando o espectador diante de situações nas quais já não se trata de aderir ou rejeitar. No trabalho de Geiger, à maneira da gramática delirante de Jean-Pierre Brisset, o primitivo deixa de se inscrever numa cronologia fixa e torna-se uma força que irrompe – que não para de irromper – no momento atual. Assim, a reapropriação da origem nativa é filtrada pelo olhar malicioso que acaba por oferecer nesse mesmo lance a imagem do artista contemporâneo como um *faux-naïf* lúcido e lúdico.

Quando na série “Brasil nativo, Brasil alienígena” (1977) vem à baila a questão da identidade brasileira, esta chega por viés autocrítico, driblando o paternalismo complacente da representação étnica ou folclórica, mostrando que o que interessa aí é precisamente o irreduzível aos clichês representativos. A artista aparece nessas fotos, mimetizando toscamente gestos cotidianos de mulheres e homens indígenas. Ela, artista, alienígena revelando o Brasil que tenta superar seus vácuos representativos, e nos coloca assim diante do fracasso do discurso

visual reivindicatório, frustrando qualquer projeção pacífica de imagens emblemáticas da nação. Se a ironia de Geiger suscita incômodo e riso, é sobretudo porque consegue evidenciar na própria noção de identidade nacional o que ela carrega de fetiche estéril, de simplismo, de pressuposto ideológico. Na apropriação desviante da figura de um Outro, Geiger aproveita para injetar uma mirada ácida sobre a posição do artista na história da produção de imagens. Como bem aponta o próprio Adolfo Montejo Navas, a artista não cessa de articular o lugar geográfico ao lugar da arte no mundo sensível.

A fotografia como reinvenção de campos de referência

Muitos dos trabalhos de Geiger convidam o espectador a participar de deslocamentos, configurando uma espécie de cartografia trêmula. Não se trata de reativar a velha posição de um viajante que substitui um lugar por outro, mas, antes, de propor uma versão mais turbulenta das fronteiras culturais e geográficas. Como ocorre em certos livros do poeta Henri Michaux, somos convidados a participar de deslocamentos geopolíticos que devolvem o lugar à sua condição equívoca e maleável. E Michaux é aqui convocado não apenas por ter definido seus poemas como “cápsulas de enxergar”, mas ter sido, provavelmente, o poeta que melhor operou a passagem do espaço empírico da viagem etnográfica moderna ao gesto ficcional e irremissível das viagens contemporâneas. Esse movimento pode ser flagrado no arco que vai de *Un barbare en Asie* (1932) a *Ici, Poddema* (1946), e para que o tal salto fosse dado foi preciso um drible irremissível (e irreverente) do « pacto referencial » firmemente selado no « récit de voyage » e nos imperativos da experiência « de campo », difundida pela etnografia moderna. Ao abdicar do pacto referencial antropológico, o artista assume sua prática como aquela que deve inventar o campo das suas experiências de campo. Assim, também em Geiger, sentimos que a matéria sensível de cada trabalho ata o documental ao ficcional, apostando sempre no cruzamento indiscernível entre o imaginário histórico-geográfico e o gesto fotográfico.