



## PERFORMANCES OU INSTAURAÇÕES? O CORPO COMO CENA EM TUNGA

Viviane Matesco. UFF

**RESUMO** : O artigo questiona a concepção substancial de corpo nas manifestações artísticas dos anos 60 e 70, e propõe outra abordagem para a questão investigando os trabalhos de Tunga. A produção desse artista aponta o corpo como fluxo de energias e labilidade de elementos que fazem imagem. Essa labilidade suspende as dicotomias corpo/mente, espírito/matéria e com isso questiona a noção de corpo literal como singularidade da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Corpo, Tunga, Performance.

**ABSTRACT:** The article questions a substantial conception of the body on the artistic manifestations in the 1960' and 1970' and proposes another approach to the question by studying Tunga's works. This artist production's points out the body as an energy flow and unstable elements that makes image. That unstable aspect interrupts the body/mind, spirit/matter dichotomies and questions the notion of literal body as singularity of contemporary art.

**Key Words:** Body, Tunga, Performance

Nosso trabalho tem como alvo o questionamento da noção de corpo literal na arte contemporânea e a proposição de outra abordagem para a questão a partir dos trabalhos de Tunga. A obra de Tunga inviabiliza uma análise apenas pela sua corporeidade uma vez que essa literalidade é problematizada. Seus trabalhos pressupõem o corpo como fluxo de energias, como um agenciamento de multiplicidades heterogêneas. Nos trabalhos de Tunga encontramos uma nova concepção de corpo inteiramente distinta da conjuntura da performance das décadas de 1960 e 1970.

Na segunda metade do século XX o corpo é focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. Mas será que o sentido do corpo na arte contemporânea pode ser compreendido apenas pelo deslocamento de pessoas, pelos fragmentos orgânicos como sangue, crânios? Se a

presença de elementos corpóreos contraria a sublimação tradicional do corpo expressa no gênero do nu, a redução do corpo apenas a sua corporeidade achata a riqueza de sua complexidade. Como em verdadeira luta ideológica, afirma-se um corpo puro e autêntico em reversão de valores burgueses e conservadores. A concepção do corpo como objeto foi a tônica do final dos anos 60, seja porque foi assumido como pincel no contexto da ampliação do ato da pintura ou porque foi encarado como um novo suporte na conjuntura experimental; nas duas situações era tomado como elemento externo e manipulável.

A performance vincula-se ao princípio básico de transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte. A busca de novos meios experimentais acentuou a dicotomia corpo e mente por intermédio da concepção de corpo como suporte de uma ideia, o que contribuiu para o engessamento de uma compreensão substancial. *Corpobra* é símbolo da nova postura assumida na década de 1970: o nu de Antonio Manuel, desfilado sem autorização na abertura do Salão de 1970, expressa um juízo político, é manobra de engajamento que questiona o elitismo da cultura e o sistema de arte. *Corpobra* apontava que os suportes tradicionais da arte não atendiam às novas necessidades, o corpo passa a ser tratado como mais um meio na ampliação das atividades artísticas equiparado a tantos outros objetos, como mapas, fotografia, filmes, vídeos, xerox, mimeógrafos.

Essas referências se contrapõem à concepção de corpo nos trabalhos de Tunga, pois a questão em sua produção não pode ser compreendida apenas pelo viés da performance ou da ação. Aqui, ao contrário da lógica de especificidades de meios, valem o contágio e a contaminação, deslocamentos que inviabilizam o pensamento a partir de categorias. A produção de Tunga pulveriza as fronteiras entre o que é performance, escultura e instalação, os limites entre realidade e ficção. O sentido do corpo aparece por intermédio de outra dinâmica que inclui a ação e fragmentos corpóreos, no entanto, cada uma dessas designações mostra-se insuficiente para dar conta da experiência.

A poética de Tunga é marcada por uma contaminação entre as narrativas de seus textos e seus trabalhos, de maneira que não há limite entre ficção e realidade. Na performance *Xifópagas capilares* duas meninas loiras semelhantes percorriam o espaço de uma galeria. A estranheza de dois corpos distintos, mas unidos por longa

cabeleira, evidenciava a metáfora do duplo, que permeia a obra do artista. Poderíamos pensar no corpo como suporte em *Xifópagas capilares*? A pergunta é tão descabida quanto pedir a Antonio Manuel para descer as escadarias do Museu de Arte Moderna e rerepresentar o trabalho *Corpobra*. A comparação é esdrúxula, mas intencional, porque evidencia como as concepções são diversas. Os trabalhos de Tunga não possuem o caráter libertário da experiência do corpo puro e autêntico dos anos 1960 e 1970. *Xifópagas capilares* foi apresentada na abertura de uma exposição na Galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, em 1985. A cabeleira de canecalon utilizada na performance ficou exposta nas paredes da galeria ao lado de outros trabalhos durante o período da mostra. Tunga extrai da forma e da textura dos fios da cabeleira xifópaga os elementos fundamentais para criação de esculturas feitas em latão à semelhança dos cabelos naturais. A escultura de maior dimensão tinha oito metros e era presa por uma forma, semelhante a um pente, de onde saíam os fios de metal encaracolados dominando o ambiente. Para se entrar no universo do artista é importante compreender a teia formada entre os trabalhos e as referências que estabelece em seus textos.<sup>1</sup> Assim, a performance das *Xifópagas capilares* relaciona-se aos trabalhos *Escalpes* e *Tranças* e ao artigo sobre as gêmeas siamesas publicado em 1985 na – *Revirão 2 – Revista da Prática Freudiana*. No artigo, Tunga relata a história das gêmeas xifópagas que, antes de chegarem à puberdade, haviam sido sacrificadas por sua comunidade que, em seguida, nelas praticara escalpo. A narrativa vai tecendo um *continuum* de acontecimentos fortuitos, que estariam na origem de outras obras desenvolvidas pelo artista. Em *Escalpes* e *Tranças* há um contágio entre o processo escultórico, o material e a imagem, de maneira a criar um contínuo, mas que jamais se estabiliza em uma fórmula conclusiva. Nessas séries e, depois em *Lezart*, Tunga recorre a fios de cobre ou alumínio dispostos de maneira a estabelecer relação de semelhança com cabelos. Em *Tranças*, os fios são trançados repetindo o gesto como processo construtivo. Em *Escalpes* uma barra de latão penetra os fios, à semelhança de um pente. Na instalação *Lezart*, grandes placas de metal com magnetos seguram os fios dispostos como cabeleira presa por elementos também à semelhança de pentes. Temos aqui três termos: o material em metais, o processo formal que os organiza e a relação de semelhança que chamaremos aqui de imagem de cabelo. Tunga estabelece uma relação entre os três em que um qualifica o outro, mas ao mesmo tempo provocam ambíguo deslocamento. As características físicas dos

materiais, como a maleabilidade dos fios de metal, relacionam-se ao processo de formalização, como o ato de trançar em *Tranças*. Ao mesmo tempo, o processo de formalização invoca a consistência da imagem do cabelo, que possibilita diversos arranjos. O processo de formalização é aqui cifrado pela imagem do cabelo. O magnetismo do material contagia e impõe por sua vez outro significado. Em *Lezart*, ferro, cobre e aço relacionam-se como se gerassem eletricidade entre si e também figurativamente, na imagem do cabelo e do pente, o que produz uma analogia ou encontro de energias esculturais e energias do corpo humano. Como nos primeiros trabalhos de Tunga a matéria é tratada como substância condutora de sentido que inviabiliza dualidades clássicas. A forma, a imagem e o material são explorados pelo artista de maneira que a forma não é mais vista como puro princípio de construção, o material não é apenas elemento neutro a ser explorado, e a imagem não se constitui como conteúdo ou temática. Tunga estabelece uma relação entre os três em que um qualifica o outro, mas ao mesmo tempo provocam um deslocamento ambíguo. Introduce uma tensão entre a imagem e a matéria que coloca em suspenso o significado familiar que temos dos objetos e dessa maneira faz com que ambos se movam, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre deles.

*Xifópagas Capilares e Tranças* ecoam em *Tereza*, performance realizada pela primeira vez em 1998, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, por ocasião da entrega do prêmio Johnny Walker. Compunha-se de um grupo de 40 homens, vestindo apenas calção, sentados dois a dois em fila fazendo uma trança com cobertores e fios de cobre. Realizado em salão de pé direito alto, o trabalho criava atmosfera especial em um ambiente de penumbra, devido à iluminação produzida por pequenas luzes que pendiam do teto até a altura dos homens sentados. Esses, praticamente nus, faziam a trança ao som de música com cadência marcada, mas descontínua.<sup>2</sup> No momento da entrega do prêmio, os homens se libertaram e desceram as escadarias do museu interrompendo o discurso dos dirigentes da empresa. Teresa, na gíria penitenciária, é a liberdade com nome de mulher, pois era a corda trançada para a fuga. Tunga realiza uma metáfora usando a cena para ativar a relação entre prisão e liberdade. *Tereza* foi reatualizada em outras cidades<sup>3</sup>, e em cada uma se transformou, e novos sentidos lhe foram acrescentados em função das relações estabelecidas com outros trabalhos e com os aspectos culturais de cada local. Em São Paulo e em Brasília foi realizada no CCBB e se chamou

*Resgate*, como uma operação bancária, e *Assalto*, respectivamente. Em *Resgate*,<sup>4</sup> a performance foi executada por 100 atores e bailarinos dirigidos por Lia Rodrigues e com música de Arnaldo Antunes. Além das tranças em feltro e dos fios de cobre, a cena incorporava peças de vidro, sinos, caldeirões com sopa, pratos de metal.



*Resgate*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2001

Bailarinos seminus interagem com esses elementos conferindo sensualidade crua à cena; passavam barro nos sino, os penetravam com os corpos já enlameados, formavam um conjunto – corpo de sinos e humanos – integrado pelas curvas de ambos. Os sentidos que a trança elabora são resultantes da presença simultânea de corpos e matéria, das referências do lugar e de quem olha. A cena é uma imagem ou, melhor, resulta de uma relação de imagens que o artista engendra, mas não domina, uma vez que não preside as múltiplas conexões que capturam o espectador. Isso não quer dizer que não haja estratégia na operação do artista. É através da disjunção operada por elementos heterogêneos que Tunga provoca estranheza, uma fresta que nos abre e produz imagem. Em entrevista Tunga afirma que a verdadeira vida está ausente, é o que sobra. Seu modelo de trabalho seria propor uma experiência radical através de informações e pulsões poéticas heterogêneas que nos varam e nos permeiam continuamente.

“Isso se converteu numa estratégia de trabalho, ou seja, o fato de existir uma quantidade de pessoas fazendo a mesma atividade, sendo essa

atividade deslocada de seu sentido originário, criando em si mesma uma estranheza para essa atividade, o que faria com que ela se manifestasse como sendo uma outra coisa, além daquilo que ela é. As pessoas ali na Teresa não estão fugindo da prisão, mas estariam se colocando numa posição em que, não estando fugindo da prisão, estão fugindo da prisão. Essa situação paradoxal seria um modo de deslocamento de sentido para cada um dos realizadores dessa tarefa. Isso estaria sendo transformado em linguagem, não dita por mim, mas dita com os sotaques de cada uma dessas pessoas, desses espíritos”.<sup>5</sup>

Cena e instaurações são os termos utilizados pelo artista para dar a idéia do elo que, une e tira a autonomia das performances e instalações. Ao relacionar o momento da ação plástica à instalação que permanece exposta, Tunga refere-se a Freud e à cena em que acontecem os fenômenos psíquicos, e enfatiza a noção do aparecer, do dar à luz. Seria como um teatro sem platéia, sem público, sem texto, e, por isso, os performers não desempenham papéis de atores, mas de corpos atuantes, completa o artista, “como em uma noção clássica de escultura: a escultura é o que sobra e o que resta”.<sup>6</sup> Tunga refere-se a uma noção clássica de escultura segundo a qual sempre se traz um elemento e dele retira uma quantidade que desaparece, que se joga fora, como Michelangelo, que encontra dentro do bloco de mármore a sua escultura; o que se esvai é a presença da intensidade de um imaginário, da elaboração da escultura, e o que resta é a escultura sendo testemunha dessa relação. Isso significa que a escultura faz pulsar algo que ela presentifica e retira ao mesmo tempo, despertando uma visão que não se contenta com o que vê e por isso se reconstrói incessantemente. É nesse sentido que a verdadeira vida está ausente; é o que sobra. É através desse movimento incessante que nos atravessa que Tunga concebe a instauração.

Os trabalhos de Tunga, nas palavras de Suely Rolnik, são ‘obras vibráteis’ por meio de atrações estranhas, de tensão erótica, de montagens inusitadas e de hibridações.<sup>7</sup> A ‘instauração’ é uma dos mecanismos de relações entre materiais, pois os humanos integram-se à obra, seguindo o protocolo de um ritual estabelecido pelo artista, através do qual eles interagem com o que está exposto. Nesse momento o processo que se dá na face da matéria rompe a barreira do visível, como em um sonho ou transe, e se apresenta no espaço, expondo-se a nossos ‘olhos vibráteis’ em orgia vital em que minerais, vegetais, animais e humanos se afetam mutuamente. Os restos que permanecem na exposição carregam as marcas desse encontro e continuam a pulsar, tal como fantasmas do deslocamento que ali se operou. É a concepção de corpo fantasmático, de um corpo que pressupõe a noção

de realidade psíquica que a instauração engendra. Por isso, o momentâneo supõe temporalidade particular.

O conceito de instauração foi depois desenvolvido por Lisette Lagnado<sup>8</sup> como os trabalhos que apresentam elementos da instalação e da performance, constituindo-se do espectro de uma ação, da obra em movimento e das marcas dessa passagem sobre a matéria. Caberia, no seu entender, buscar a justeza de uma palavra capaz de abarcar no trabalho a fugacidade dos acontecimentos, como um sopro ou explosão, enfim, do gesto que instaura. Segundo a autora, o que diferencia a instauração da performance é o deslocamento do próprio corpo do artista para corpos alheios; anulando o pequeno eu da subjetividade, sobraría a pulsão da matéria. O problema colocado pela instauração diz respeito às condições de existência de um artista que expõe os resíduos de uma passagem transitória sobre a matéria. Para a definição de Lagnado foi fundamental o trabalho *Querido Amigo*, de 1995, apresentado na Bienal do Barro, em Caracas, e que se constituía de performance em que sete mulheres imprimiam seu sexo na argila úmida e de instalação composta desses moldes e de outros elementos utilizados na ação. Lagnado acentua que a instauração não é uma figura de linguagem estável e que seu valor de uso não constitui categoria estética; no entanto, estende o conceito e passa a examinar sua validade nos trabalhos de outros artistas como Lygia Clark. A complexidade da operação de Tunga não se restringe à criação de um conceito de experimentação generalizante que relaciona arte e vida, e elimina as categorias performance e instalação. Ao propor a ideia de instauração o artista não objetivava criar conceito que suplantasse as categorias performance e instalação, pois isso seria criar termo homogêneo e pacificador que anularia sua poética. A relação entre performance e instalação não se apresenta da mesma maneira em sua obra; os trabalhos *Xifópagas Capilares*, *Teresa*, *Assalto* e *Resgate*, *Querido Amigo* e *Inside Out-Upside Down*, apresentam intensidades diferentes entre o momento da performance e a instalação/elementos escultóricos, o que inviabiliza um conceito único. A complexidade das performances é distinta, bem como a interação libidinosa entre corpos e matéria.

É importante situarmos o aspecto momentâneo da instauração não como unidade de tempo linear: tal como o tempo nos sonhos, esse momentâneo supõe intrínseca temporalidade evidenciada no conjunto dos seus trabalhos. Tudo conspira

contra a normalização, pois a idéia de fluxo, de constante metamorfose impede a noção de algo estabelecido e acabado. No trabalho de Tunga a questão do contínuo é complexa, pois envolve vários estratos de significação justapostos, pela relação constante que estabelece com a topologia e com a psicanálise, pela ficção de seus textos e pela incorporação de trabalhos anteriores. As obras são passíveis de novos arranjos; às vezes são apenas alguns elementos que migram de uma obra para outra, mas também os trabalhos mudam de nome a cada reatualização e incorporam novos elementos ou se mesclam a outras obras, como se adquirissem nova vida a partir do ambiente e da ocasião em que são realizados. Nessa reatualização ocorre uma mudança, como um processo de imersão de tempo e espaço, que desloca o mesmo em outro. Não se trata de um momento e de um lugar, mas de várias dimensões, uma vez que em Tunga não há espaço euclidiano nem tempo linear.



Performance *Inside Out-Upside Down*, Documenta de Kassel, 1997

É essa a questão de *Inside Out-Upside Down*, trabalho que compreendia três partes interdependentes com a participação de 14 atores.<sup>9</sup> Um chapéu gigante é levado por sete jovens mulheres vestidas de branco. Sobre o chapéu 10 outros chapéus de tamanho normal, virados de cabeça para baixo, cada um contendo um crânio. Outra versão do chapéu em feltro é pendurada por cordas, como uma marionete, que abriga outro chapéu e assim por diante, formando anéis de chapéus. Sete atores cada um portando um chapéu de feltro cinza clássico e carregando uma



maleta que após uma colisão se abre e deixa cair fragmentos da anatomia humana em látex, que depois eram recolhidos pelos homens.

Apresentada na X Documenta de Kassel, em 1997, incorpora dois trabalhos anteriores: as performances *Uma experiência de fina física sutil*<sup>10</sup> e *Debaixo do meu chapéu*.<sup>11</sup> A primeira delas apresentava sete homens carregando valises que faziam um percurso cujo desenho formava as bordas da cinta de Moebius, de modo que terminavam por encontrar-se. Como paródia de um acelerador em que as partículas se chocam, cada vez que os homens se cruzavam, as valises se abriam e caíam pedaços do corpo humano, partes sem o dorso, moldadas em gesso e imersas em gelatina. Em *Debaixo do meu chapéu* sete jovens passeavam pelas ruas da cidade cobertas por um único e imenso chapéu de palha de mais de três metros e sobre ele, chapéus em tamanho natural com crânios, como numa anamorfose das idéias de juventude e morte.<sup>12</sup> Em Kassel, Tunga acrescenta um terceiro elemento: outro chapéu em feltro é pendurado por cordas, como uma marionete. Enquanto o chapéu italiano, em palha e formando uma espiral, sugere infinitude e leveza, o chapéu de feltro evoca pressão, como tempo único. O templo de feltro está suspenso por partes fragmentadas do corpo, invertidas e suspensas a partir do teto, e o próprio chapéu está invertido.

A performance estabelece uma relação entre os sete homens, cada um portando chapéu de feltro cinza e carregando uma valise, cujo conteúdo – fragmentos de corpos – é despejado diante das meninas com o chapéu de palha, diante do tempo móvel. Quando não estavam sendo usadas na performance as peças eram exibidas em redes que pendiam do teto da velha estação de trem, onde ocorria a ação. Dos alto-falantes da plataforma, ressoam ininterruptamente frases de duas músicas: um fragmento, cortado e repetitivo, de um clássico de Charles Aznavour, “Que c’est triste Venise”, referência a Veneza, cidade em que a bienal havia sido aberta duas semanas antes e em que Tunga realizara *Debaixo do meu chapéu* em 1995. A outra música, de Jorge Bem, repetia “o que está embaixo é igual ao que está no alto, que é igual ao que está embaixo, que é igual...”, que sugere o título da obra - *Inside Out-Upside Down*. Aqui o trabalho figura e efetiva um deslizamento de espaço e tempo. Ambos são resultantes da situação relativa dos elementos, pois, se uma obra recontextualiza a outra, como um contínuo virtual, também um trabalho antigo pode ser relido a partir do presente; isso aponta a

descontinuidade do mundo e o fato de que o virtual é o real. É por intermédio da relação entre algo figurável em metáfora e o deslocamento do sentido que Tunga opera em pólos opostos, deixando que esse descompasso se movimente em nós como uma abertura. Aqui há duas expressões: uma que desregra o olhar, o captura e a outra que o desmensura, para lhe dar o invisível a ver.

Vimos que a concepção de instauração pressupõe um corpo fantasmático, pois sugere a noção de realidade psíquica engendrada por um processo que rompe a barreira do visível; como em um sonho ou transe apresenta-se no espaço mediante a interação de materiais e pessoas e das múltiplas imagens que capturam o espectador. A escultura que permanece guarda as marcas desse encontro e pulsa como um fantasma do deslocamento que ali se operou. Essa dimensão fantasmática está presente em toda a obra de Tunga, pois sua percepção implica um olhar que atravessa os limites entre real e imaginário. A peça e seu fantasma coexistem nesse limite entre o real e o fantasmático. Os trabalhos de Tunga apresentam uma diversidade de partes do corpo, como crânios, dentes, mechas de uma cabeleira; esses elementos, no entanto, não desempenham função representativa. As referências figurativas são efetivadas, como em *Tranças* e *Escalpes*, através de uma relação de semelhança com a imagem do cabelo ou pela utilização de dentes, crânios, partes moldadas do corpo como em *Inside Out-Upside Down*. Em ambos a relação entre a corporeidade dos elementos e a imagem que fazemos não ocorre de maneira conclusiva; há um lapso que impede o aprisionamento em um significado simbólico. As fronteiras entre ficção e realidade são suspensas, pois se cria um hiato entre a percepção das coisas e as representações preestabelecidas que costumamos projetar sobre elas. Em vez de mera operação de reconhecimento, Tunga acentua a ambiguidade, pois a percepção das formas tende a apelar não mais para sua pacífica associação a representações, mas para a turbulenta sensação das forças que nela pulsam. É tal abertura que dilacera a forma e impede a substancialização dos elementos corpóreos. Os trabalhos de Tunga supõem uma abundância de imagens, mas são cadeias de significantes que nunca se fecham, sempre havendo um deslizamento; somos seqüestrados por esse jogo fundado na materialidade do invisível. A questão do corpo em Tunga passa por esse ser fantasmado, por uma imagem se torna uma rasgadura que se movimenta

em nós. O corpo é aí uma extensão da psique, e a imagem, uma interseção da linguagem que o significa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver Rolnik, Suely. *Instaurações de Mundos*. In *Tunga 1977-1997*, New York: Bart College, 1998, p. 121.

<sup>2</sup> A música era de Arnaldo Antunes e Tunga. A música e a penumbra conferiam caráter opressivo ao ambiente.

<sup>3</sup> Foi realizada em 1999 no Centro Cultural Recoleta com a participação de 100 argentinos simulando uma fuga de prisão. Interligada a duas outras obras: a instalação *Lúcido-Nigredo*, formada por peças de vidro soprado, pedaços de feltro, esponjas, bolas de bilhar, imã e cordas; para ser pisada e trincada pelos visitantes, e *Heaven's hell/Hell's heaven*, composta por dois filmes pb de 16mm realizados por Karen Schneider e Nicolas Guagnini, exibidos uma ao lado do outro. Foi também apresentada na Bienal de Lyon, 2000, no Solar, em Salvador, 2000, na Bienal da Coréia, 2000, em Los Angeles, 2001, em São Paulo e em Brasília.

<sup>4</sup> Ver *Metro: A metrópole em você*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

<sup>5</sup> *Tunga. Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 120-142.

<sup>6</sup> Tunga Id,ibid., p. 136.

<sup>7</sup> Rolnik, Suely. An Occasional Experimentalist in Unstable Equilibrium. In *Constructing a poetic universe: the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007

<sup>8</sup> Lagnado, Lisette. A Instauração: um conceito entre instalação e Performance. In Basbaum, Ricardo. (org.) *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001, p. 371-376.

<sup>9</sup> Ver vídeo *Inside Out Upside down*. Direção de Lucia Helena Zaremba, Kassel, 1997

<sup>10</sup> Parte da exposição "Avant-garde Walk in Soho", em 1996. Ver *Walk on the soho side*. New York: Edizioni Fratelli Pozzo, 1996

<sup>11</sup> *Debaixo do meu chapéu* foi realizada em exposição paralela à Bienal de Veneza de 1995. *Avant-Garde walk a Venezia 1995*. Veneza: Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1995

<sup>12</sup> Ver Duarte, Paulo Sergio. *Tunga – Os papéis de Carlos Matto Allen* In Duarte, Luisa, (org.). *Paulo Sergio Duarte, a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005, p. 78.

## REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. Tudo simultaneamente presente. In: MACIEL, K (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2005.

*CONSTRUCTING a poetic universe :the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007

LAGNADO, Lisette. A Instauração: um conceito entre instalação e Performance. In: BASBAUM, Ricardo, org. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

*METRO: A metrópole em você*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

ROLNIK, Suely. *Instaurações de Mundos*. In: *TUNGA 1977-1997*, New York: Bart College, 1998

\_\_\_\_\_ An Occasional Experimentalist in Unstable Equilibrium. In: *Constructing a poetic universe:the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007

STEMPEL, Karin. Tunga's enlightenment. In: *AVANT- GARDE walk a Venezia*, Veneza: Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1995

TUNGA . *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

---

TUNGA. Xifópagas Capilares entre nós. In: *Revirão*, Revista de Prática Freudiana. Rio de Janeiro, 1985.

TUNGA: 1977-1997. New York: Bard College, Miami: Museum of Contemporary Art, 1997

TUNGA. *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001

### **Vídeos**

*INSIDE Out/ Upside Dow*. Direção de Lucia Helena Zaremba, Kassel, 1997

*RESGATE*. Direção de Lucia Helena Zaremba e Toni Cid. São Paulo, 2001.

### **Viviane Matesco**

Professora adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, é doutora em Artes (UFRJ) e mestre em História da Arte (PUC Rio). Lecionou na EAV/ Parque Lage entre 1990 e 2010 e trabalhou no Museu de Arte Moderna e no Projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural, onde também realizou a co-curadoria 'Corpo na Arte Contemporânea'(2005). Como pesquisadora e curadora do Acervo Banerj realizou o Colóquio Acervo Banerj, a exposição "A Paisagem no Acervo Banerj" em 2009 e a organização da coletânea *Uma Coleção em Estudo*, MHAERJ, 2010. Publicou os livros *Suzana Queiroga*, Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2005 e *Corpo, Imagem e Representação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2009.