



O INFORME BATAILLIANO E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE TUNGA

Fernanda Pequeno. EBA/UFRJ - UERJ

RESUMO: O artigo investiga a entrada no Dicionário Crítico da Revista *Documents* referente ao *informe*, publicada em 1929 por Georges Bataille, que então editava a revista francesa. No segundo momento, o texto relaciona o *informe* com a produção artística contemporânea de Tunga, tendo como suporte as análises críticas de Carlos Basualdo, Lisette Lagnado, Paulo Venancio Filho, Suely Rolnik e Viviane Matesco. A investigação acerca das relações entre o *informe* batailliano e a arte contemporânea brasileira é o tema da tese de doutorado da autora, sob orientação do Professor Doutor Paulo Venancio Filho.

Palavras-chave: Georges Bataille. Informe. Tunga.

ABSTRACT: This article proposes to investigate the enter in the Critical Dictionary from *Documents* magazine referred to the formless, published by Georges Bataille in 1929 when he was editing the french magazine. In a second part the text will relate the formless with Tunga's artistic contemporary production, from critical analysis by Carlos Basualdo, Lisette Lagnado, Paulo Venancio Filho, Suely Rolnik and Viviane Matesco. This investigation, which relates Bataille's formless and the Brazilian contemporary art, is the focus of the author's thesis, which is under the supervision of Professor PHd Paulo Venancio Filho.

Key words: Georges Bataille. Formless. Tunga.

Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie foi uma publicação francesa que trazia, já em seus subtítulos, uma crítica às belas artes e à ideia de autonomia associada à arte moderna, contemplando também etnografia, arqueologia, sociologia, fotografia, escultura, música e pintura, provenientes de diferentes tradições culturais. Durante 1929 e 1930 a revista contou com a editoria de Georges Bataille que, já no segundo número, implementou uma sessão chamada **Dicionário Crítico**, parte importante da revista na qual ele e outros colaboradores escreveram pequenos textos sobre diferentes temas, como: Anjo, Boca, Olho, Pesadelo etc. Algumas destas definições eram assinadas pelos colaboradores da revista, enquanto outras permaneciam anônimas ou eram de autoria coletiva. Em *Documents*, Bataille empreendeu uma iconografia que, embora transgressora, ainda era uma iconografia: a

imagem que lhe interessava era ignóbil, paradoxal, sinistra. A revista, embora de existência efêmera, influenciou o pensamento da época, ao conceber a imagem não como ilustração, mas como estruturante fundamental do pensamento, fato que tornou *Documents* muito mais do que uma revista ilustrada. O verbete referente ao *Informe*, que será o nosso foco aqui, foi assinado por Bataille e publicado na *Documents* nº 7, de dezembro de 1929. A definição proposta por ele é a seguinte:

Um dicionário começa quando ele já não dá o significado das palavras, mas as suas tarefas. Assim, Informe não é apenas um adjetivo que tem um significado dado, mas um termo que serve para trazer as coisas para baixo no mundo, em geral, requerendo que cada coisa tem a sua forma. O que ele designa não tem direitos, em qualquer sentido e encontra-se esmagado por toda parte, como uma aranha ou uma minhoca. Na verdade, para o homem acadêmico ser feliz, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: é uma questão de dar um casaco ao que é uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmando que o universo se assemelha a nada e é apenas quantidades informes é dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe (*Documents* nº7, dez. 1929, p.382, tradução da autora).

O *informe*, assim, seria uma categoria que permitiria desconstruir as demais categorias, propondo, para tal, a supressão das fronteiras através das quais os conceitos organizam a realidade, aquelas que Bataille denominou “as sobrecasacas matemáticas”. A definição do *informe*, portanto, não propõe um sentido ao termo, mas uma tarefa: a de desfazer os atributos formais, negar o fato de que cada coisa tem a sua forma própria. Desse modo, Bataille propôs o cuspe, a aranha ou a minhoca esmagada como metáforas da deliquescência, da putrefação e da podridão, que ele passou a elogiar para que as fronteiras entre os termos pudessem ser transgredidas ou quebradas.

Rosalind Krauss foi uma das primeiras a utilizar o *Informe* como um conceito operacional. Ela aplicou-o primeiramente para analisar a fotografia surrealista em *O Fotográfico*, de 1990 (2012). Ao indicar processos fotográficos como *close-up* contra o mergulho, reversão de rotação ou 180 graus, forma turva, erodida, cortada, ou “invasão” do objeto por seu espaço envolvente, ela ligou-os à definição de Bataille. Demonstrou, assim, que o *Informe* não foi de todo o oposto da forma, de modo que a forma não era o oposto da matéria. No capítulo intitulado “Corpus Delicti”, ao citar texto de Salvador Dali, Krauss nos fala que “a sedução pela podridão e pela decomposição

que alça vôo na fumaça é a própria essência do *informe*" (KRAUSS, 2012, p. 171). Para a autora norte-americana o *informe* poderia ser aplicado para elucidar os trabalhos de Man Ray, Jacques Boiffard, Raoul Ubac, Dora Maar, Brassai, entre outros fotógrafos.

Em *The Optical Unconscious* (1993) o principal esforço de Rosalind Krauss foi considerar artistas que haviam sido segregados do Modernismo oficial, propondo, para tal, a sua contra-história, baseada nas ideias do *informe*, da escuridão, do estranho, da cegueira, do minotauro, do acéfalo e do labirinto. Krauss escreveu o quarto capítulo do livro como um dicionário e nele o *Informe* apareceu como uma das entradas. Ao longo do livro, ela também aplicou esse conceito para discutir diferentes procedimentos e artistas modernistas. De acordo com Krauss: "O informe é uma questão conceitual, a quebra dos limites de significação, o desfazer de categorias. A fim de tirar o significado do seu pedestal, para derrubá-lo no mundo, a fornecer-lhe um golpe baixo" (KRAUSS, 1993, p. 157).

Georges Didi-Huberman, por sua vez, discutiu no livro *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995) como Bataille, e seus colaboradores da *Documents*, compreenderam a turbulenta década de 1920. Didi-Huberman ressaltou o fato de que já na segunda edição da revista Erwin Panofsky, Fritz Saxl e Pietro Toesca foram mencionados como colaboradores e que o aparecimento destes três historiadores de arte mostraria um campo de interesse iconográfico, apesar do fato de que nenhum deles assinou artigos.

Se o uso do dicionário começa quando ele não oferece mais o significado das palavras, mas as suas tarefas, poderíamos dizer que uma revista de arte não deve obter o significado das imagens, mas suas funções. Didi-Huberman disse que Bataille foi certamente crítico do esteticismo em *Documents*, mas em uma direção que diferia com força total daquela da arte moderna. De acordo com Didi-Huberman, Bataille manteve uma visão crítica das noções de arte e modernidade (idealistas), posicionando-se contra o poder da imaginação, e até mesmo contra o Surrealismo de André Breton. *Documents*, assim, pôs em causa a autonomia das artes plásticas e da especificidade do seu sistema acadêmico. A justaposição de artes plásticas e etnografia no título da revista demonstrou a incapacidade da história da arte em lidar com estes

objetos chamados "primitivos". No entanto, Didi-Huberman afirmou, *Documents* permaneceu uma revista de arte que reproduziu obras de Picasso, Giacometti, Miró, mas também obras de arte antigas, rejeitadas pelos estudos tradicionais. Além disso, o Dicionário Crítico foi de particular importância para a revista inteira, constituindo-se numa espécie de resumo: palavras confusas, ilustrações de todos os tipos (1995, p 33).

Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois curaram em 1996 a importante exposição *L'informe – mode d'emploi* no Centro Georges Pompidou, em Paris. O catálogo foi editado em inglês como o livro *Formless – a user's guide* (1999) no qual os autores analisaram os artistas que compuseram a exposição e reafirmaram a importância e a atualidade do pensamento batailliano para a (re)análise do modernismo e para os estudos da arte contemporânea, tendo em vista esta acionar temas e operações correlatos ao *informe* de Bataille. Deste modo, os curadores atestaram a atualidade e a pertinência do pensamento batailliano. A exposição, e conseqüentemente o livro, começaram a ser germinados nos anos 1980, quando Alain Bois e Krauss se deram conta de que certas práticas artísticas – esculturas de Giacometti, fotografias surrealistas -, até então não associadas com a ideia de *informe*, só poderiam ser bem definidas a partir dessa categoria. Por outro lado, a força performativa, operacional do termo também serviria, segundo os autores, para analisar certas obras de Lucio Fontana, as peças de feltro de Robert Morris etc. O uso do conceito também afastaria certas categorias que pareciam cada vez mais inúteis - e polêmicas - a saber, "forma" e "conteúdo". O livro é dividido por quatro eixos conceituais, que nortearam a formação dos núcleos da exposição, de modo que os autores intercalaram os seus textos dentro deles.

O pensamento de Georges Bataille teve grande importância para o Surrealismo, foi acessado pelos pós-estruturalistas (Bataille morreu em 1962; a revista *Critique* editou os números 195-196 em homenagem a Bataille em 1963, para o qual Michel Foucault escreveu "Prefácio à transgressão"; a Editora Galimard organizou as obras completas batailleanas a partir de 1970, para as quais Michel Foucault escreveu o prefácio etc.) e vem sendo revisto e retomado pelos teóricos da arte desde os anos 1990, como bem apontam os anteriormente referidos livros de Georges Didi-Huberman,

Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, bem como *O Retorno do Real* de Hal Foster (1996), e a mesa redonda publicada pela revista *October* nº 67, do inverno de 1994 (“The politics of the signifier II: a conversation on the *Informe* and the Abject”, com Benjamin Buchloh, Denis Hollier, Hal Foster, Helen Molesworth, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois). Além disso, a *October* nº 60, da primavera de 1992, contou com um dossiê sobre a *Documents*, o que apontou também para a renovação do interesse pelo pensamento batailliano por parte dos teóricos da arte.

No Brasil, apesar de relativamente bastante lido e de haver vários de seus livros traduzidos em português (aqui e em Portugal), o pensamento de Bataille é ainda pouco utilizado para analisar a arte, sobretudo a brasileira. Paulo Herkenhoff é um dos poucos pensadores das artes visuais no Brasil que se utilizou dos textos bataillianos para analisar diferentes obras da arte, tais como apontam as suas leituras dos trabalhos de Anna Maria Maiolino, Louise Bourgeois, e mesmo a sua proposta curatorial para a Bienal de 1998, cujo recorte foi a Antropofagia e as histórias de canibalismos.

O *Informe* não pode ser reduzido à questão da diferenciação ou degradação. Apesar de ser apenas uma pequena entrada no Dicionário Crítico, este conceito agrega múltiplos sentidos e é, portanto, aplicável ao heterogêneo, como bem apontaram os trabalhos exibidos na exposição *L'Informe mode d'emploi*. O conceito de *Informe* pode ser adequado para analisar obras de arte que exploram a perda e o abandono, transformando materiais descartados em potencial importância artística e é precisamente por isso que o conceito e a abordagem de Bataille mostram-se não só esteticamente viáveis, mas também teoricamente frutíferos. E a partir do reconhecimento dessa possibilidade de embate crítico que propomos aqui a articulação o *informe* batailliano com a produção artística de Tunga.

Em *A noção de despesa*, texto de Bataille que antecede *A Parte Maldita* (2005), o consumo improdutivo foi caracterizado como um expoente do homem em sua máxima expressão. A arte seria mais um, entre tantos outros dispêndios improdutivos e é assim que Bataille colocou em questão a suficiência do princípio de utilidade clássica (MACHADO in BASBAUM (org.), 2001, p. 336). De seu texto nos interessa a segunda parte, referente às formas improdutivas de *despesa*, que caracterizam perda: “Este

princípio da perda, quer dizer da despesa incondicional, por contrário que seja ao princípio econômico do equilíbrio das contas (com a despesa regularmente compensada pela aquisição), só ele *racional* no sentido limitado da palavra” (BATAILLE, 2005, p. 31).

O primeiro exemplo, extraído da vida corrente, que o autor nos fornece para ilustrar a sua teoria - e que segundo ele colocaria em evidência o princípio da perda e a insuficiência do princípio clássico da utilidade – diz respeito às jóias, que particularmente nos interessam para relacionarmos com os trabalhos de Tunga, tendo em vista o artista lidar com uma mistura entre materiais nobres e/ou reconhecidamente artísticos (como folhas de ouro, por exemplo) e aqueles alheios ao mundo da arte (como cabelos ou os protagonistas de suas instaurações, que analisaremos adiante). Recentemente, inclusive, Tunga realizou um vídeo para o projeto *Destricted.br*, no qual os atores, em cenas eróticas, lidavam com a urina enquanto ouro e evacuavam cristais, relacionando as jóias e os excrementos. Remontando esses materiais a Bataille, esse aponta que:

Não basta que as jóias sejam belas e cintilantes, o que tornaria possível a sua substituição por falsificações: o sacrifício de uma fortuna à qual se preferiu um colar de diamantes é necessário à constituição do caráter fascinante desse colar. Tal fato deve ser posto em relação com o valor simbólico das jóias, geral em psicanálise. Quando um diamante tem num sonho uma significação excrementícia, não estamos apenas perante uma associação por contraste: no inconsciente, as jóias como os excrementos são matérias malditas que brotam de uma ferida, das partes do si-próprio destinadas a um sacrifício ostensivo (servem de fato como presentes suntuosos carregados de amor sexual). O caráter funcional das jóias exige o seu imenso valor material e só por si explica o pouco caso que se faz das imitações mais belas, sempre mais ou menos inutilizáveis (BATAILLE, 2005, p. 31).

A noção de despesa de Bataille e a caracterização da arte nesse quadro se relacionam com o excesso, com algo que está para além de uma utilidade imediata, a qual só faz sentido se a sua tônica for posta na *perda*, na despesa incondicional e mesmo irracional. Desse modo, a valorização batailleana das noções de “pobreza” – material, simbólica, formal, econômica - e sua empreitada para trazer as coisas para baixo no mundo - que apareceram já em *História do Olho*, de 1928, e no verbete *Informe*, de 1929 – se afirmam como proposições transgressivas, tendo em vista o ímpeto da sociedade ser o excesso e o gasto exorbitante ser preponderante.

É desse modo que as operações de Tunga aproximam-se das considerações de Bataille. Suas instaurações edificam mundos e embora tenham uma variedade (às vezes excessiva ou “barroca” de elementos), lidam com personagens muitas vezes alheios ao mundo da arte, criando uma fricção interessante entre estes e o público participante de suas proposições. Ao destacar campos de forças menos visíveis, tais como aqueles que operam nos seus campos magnéticos, o artista evidencia os papéis sociais dos protagonistas de suas instaurações. De acordo com Suely Rolnik:

O dispositivo torna-se mais incisivo ainda quando Tunga acrescenta a seu jogo as cartas marcadas das divisões de classe (econômica, social, racial etc.), embaralhando-as irreverentemente. Nesses casos, os protagonistas das instaurações são *office-boys*, sem-teto ou os chamados meninos de rua – e outros tantos seres relegados à categoria de “trapos humanos”, na cartografia estabelecida pelo regime em curso. Eles “invadem” os museus em plena noite de vernissage.

(...) Esse artista traz para o museu o seu fora, derrubando (até concretamente, no caso das instaurações mencionadas) a parede imaginária que separa, da vida cotidiana e suas tensões, o território supostamente autônomo da arte. Finda a instauração, de seus restos se comporá a exposição: as marcas do mal-estar desse encontro com o mundo inscritas naqueles objetos os assombram como fantasmas do deslocamento que ali se operou. E a memória da força crítica que comandou a estranha cena continuará a pulsar naquele espaço enquanto durar a exposição (ROLNIK, 2011, p. 150).

A poética de Tunga emergiu em um contexto pós-minimalista, no qual as operações desmaterializadoras e mesmo anti-formais da arte conceitual foram, não apenas legitimadas, como enfatizadas. As primeiras esculturas de Tunga já valorizavam os aspectos formais e, dando prosseguimento as suas pesquisas, as operações matéricas, passaram a ser mais e mais enfatizadas pelo artista. Viviane Matesco articulou o pensamento de Bataille com as obras de Tunga em “Cópula”, texto publicado no Dossiê Tunga da Revista Arte & Ensaios nº 22:

A tradição formalista, de Fiedler a Greenberg, estabeleceu dicotomia entre forma e imagem, uma vez que valorizava a depuração da forma em contraposição ao conteúdo, depreciado como assunto ou temática. Em Tunga, a forma enquanto processo de construção não se desvincula da imagem e inviabiliza qualquer antinomia. Também a relação com as referências literárias cria um elemento a mais na cadeia que impede a fixação de identidades. (...) A materialidade na obra de Tunga pressupõe mecanismo que, para aparecer, requer intervenção linguística, que por sua vez provém de cuidadosa observação dos elementos que a integram. O trabalho não está contido em sua imagem, que, entretanto, é a cifra que permite o acesso, oblíquo e mediado pela linguagem, aos mecanismos internos da obra. Os trabalhos, como os textos, assinalam permanentemente o que lhes falta, o peso das imagens

abrindo-se por uma leitura silenciosa, os jogos de palavras ressoando nos jogos formais que as peças estabelecem entre si.

(...) Nele forma e imagem situam-se como campos de forças, expressas e qualificadas no trânsito de energia dos materiais que desafiam o dualismo tradicional de corpo / mente, matéria / espírito. Esse questionamento adquire maior complexidade à luz da reflexão estético-antropológica de Bataille. Nos final dos anos 20, Bataille estava definindo sua filosofia em oposição tanto ao surrealismo, que ele percebia como dissimulado idealismo, quanto à metafísica ocidental em geral. Na revista *Documents*, Bataille exprime a entrada no jogo filosófico de toda a sua empresa transgressiva; é reivindicando uma semelhança informe, desclassificadora, que sugere impor nas formas a insubordinação dos fatos materiais, por contágio desarranjador. (...) Tudo se divide em dois, mas essa divisão não é simétrica; é dinâmica; o baixo implica o alto em sua queda. O baixo materialismo é a arma principal na luta de Bataille contra o idealismo; a instabilidade coloca em questão cada forma e reconhece a intratável dialética de sua relação (MATESCO, 2011, p. 136-137).

É deste modo que o *informe* é acionado por grande parte das obras de Tunga: no trânsito entre sentidos e definições, alheio a dicotomias. A maioria de seus trabalhos escultóricos e instalativos a partir dos anos 1990 lidará com os princípios da adição e do acúmulo - propondo escalas estranhas e formas agigantadas -, ou com a desmaterialização, como apontam os seus textos e instaurações. Além disso, o problema da imagem permanece, já que reconhecemos vários desses elementos, como: sinos, garrafas, carretéis etc. É como se progressivamente o problema da imagem fosse se mesclando ao problema da forma, criando uma interessante indiferenciação entre ambos, e onde cada vez mais os elementos conceituais e narrativos vão se adensando às possibilidades e resistências dos próprios materiais e elementos empregados.

Para Tunga o acúmulo é por demais importante, uma vez que a sua poética tende a lidar com excessos, ao mesmo tempo com que lida com a desmaterialização do objeto, tendo em vista a realização de trabalhos como *Vanguarda Viperina*, *Xipófagas Capilares* e *Palíndromo incesto* particularmente nos interessar por empreenderem fricções com a ideia de forma. Sem as expansões dos gêneros e materiais artísticos, ocorridas ao longo do século XX, cobras, cabelos e campos magnéticos dificilmente seriam hoje utilizados nos trabalhos artísticos de Tunga¹.

Para Paulo Venancio Filho, encontramos nos trabalhos de Tunga “um sistema que se poderia chamar de visionário, coerente e rigoroso, aglutinador de experiência,

que articula desde gestos insignificantes do cotidiano até grandes estruturas sociais” (VENANCIO FILHO in BASBAUM (org.), 2001, p. 320). Para Venancio Filho, daí adviria o fato de não podermos esperar desses trabalhos imagens superficiais e/ou ilustrativas, já que “eles procuram menos a superfície do que as forças, relações, tensões que estão por trás da superfície. Por isso encontramos nesses trabalhos uma situação limite: entre a visão e a matéria” (Op. Cit., p. 320).

Se as operações de Tunga são limítrofes, isto é porque lidam não apenas com questões formais, mas também materiais e conceituais (ligadas à paleontologia, ciência, filosofia e psicanálise), tecendo uma complexa rede de significados, que se complementam nos textos que o artista escreve. Os escritos que acompanham os seus trabalhos, assim, são mais do que *scripts* para reflexões ou ficções poéticas do artista, mas chaves reais para acesso ao seu mundo particular e ao de suas proposições. Criam, deste modo, uma unidade com as esculturas, desenhos, instalações, *performances* e instaurações.

Este, aliás, é um conceito bastante caro ao artista. Lisette Lagnado buscou compreender a natureza do gesto que “instaura” em “A instauração: um conceito entre instalação e performance”, de 1997: “a instauração não é uma figura de linguagem ‘estável’” (LAGNADO in BASBAUM (org.), 2001, p. 371) e “seu valor de uso não constitui, de modo algum, uma categoria estética” (Op. Cit., p. 372). A autora vê uma diferença fundamental entre instauração e *performance*: “o que diferencia a instauração da performance é que o artista (...) vem deslocando o foco de seu próprio corpo (como fizera a *body art*) para corpos alheios” (Op. Cit., p. 373). Para Lagnado:

A instauração apresenta o mundo; não o representa, não o glamouriza, não o pastichiza. Nesse sentido, é fundamental que as pessoas escolhidas sejam naturalmente extraídas do cotidiano (de preferência “amadores”) para mergulhar no “aqui-agora” da energia xamânica da criação. Um corpo é como qualquer outro quando se torna pura matéria (no trabalho e na morte) (Op. Cit., p. 374).

Além disso, a problemática da instauração baliza outra: se na *performance* pode haver registro, mesmo que este não substitua a sua realização efetiva numa dada espaço-temporalidade, na instauração a noção de duração é ainda mais crucial, o que torna a sua possibilidade de reprodução mais problemática. Desse modo, é como se as

proposições de Tunga corroborassem (salientassem) um aspecto da arte brasileira bastante caro que é a noção de provisoriedade, com a sua conseqüente afirmação como *work in progress*, trabalho inacabado e essencialmente aberto.

A Provisoriade é um neologismo por nós proposto, que significa efemeridade, transitoriedade, um elogio do caráter provisório e processual. O ponto de partida para a sua afirmação como característica da arte brasileira foi o texto “Do desenho” no qual Mário de Andrade (1984) elogiou o caráter indefinido, processual, aberto e inacabado dos desenhos. Essa característica experimental ou aberta que estamos salientando na arte brasileira é o que nos levou inicialmente a buscar no *informe* batailliano a densidade de uma figura teórica (conceitual) para a sua apreensão.

Se o pensamento pós-moderno elogia a maleabilidade, a abertura e a fluidez, como se fossem características contemporâneas, no caso brasileiro, podemos perceber que tais características em realidade sempre fizeram parte de nossa história, desde a nossa fundação², passando por nossas instituições, e chegando até a sua manifestação em trabalhos artísticos que valorizam o inacabamento ou arranjos provisórios. Confundido com um elogio da precariedade e reconhecido como “Estética da Gambiarra” mais recentemente, na realidade, esse inacabamento está presente mesmo em trabalhos altamente formais, objetuais e/ou bem acabados, como comprovam as instalações de Fernanda Gomes e algumas esculturas de José Resende. Por mais “fixas” que sejam, essas experiências parecem incorporar a abertura e o processo, caracterizando-se como *work in progress*, mesmo quando finalizadas.

No caso de Tunga, para além de suas instaurações, o trabalho que melhor comprova esta ideia é *True Rouge*, atualmente integrante da coleção do Inhotim Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico. Na galeria homônima do referido Instituto, vemos garrafas e cálices de vidro transparentes e opacos suspensos em redes penduradas, aglutinados por gelatina vermelha, criando uma espécie de “zona instável”. Neste caso, pérolas de vidro, tinta vermelha, esponjas do mar, bolas de sinuca, escovas limpa-garrafa, feltro, bolas de cristal, brancas ou vermelhas, criam uma espécie de campo imantado ou “corpo estranho” que seduz o espectador, ao mesmo tempo em que o repele, fazendo-o indagar-se sobre a força da obra.

Outro trabalho da mesma coleção que lida com a instabilidade é o campo de força de *Lézart*, no qual pesadas chapas de ferro encontram-se “soldadas” apenas por ímãs, nos dando a impressão de que a qualquer momento podem desabar, sucumbir. O aviso ao se adentrar a sala é categórico: o “campo de forças” pode alterar marcapassos e outros aparelhos, e deve ser evitado por pessoas que tenham problemas cardíacos. E este é um poder demasiado grande para a arte. A estranheza de quando adentramos o espaço ao ver gigantescos e pesados “pentes” e longuíssimas cabeleiras evidenciam como forças invisíveis (como o magnetismo e a gravidade) imprimem-se sobre nós e sobre o mundo, em uma possível alegoria do alcance da arte na vida.

Suely Rolnik no texto “Um experimentador ocasional em equilíbrio instável” analisa operações e mecanismos que regem a poética de Tunga. A autora enfatiza as misturas experimentais que o artista empreende, atestando a sua “irreverente liberdade lúdico-erótica” que agitariam “uma luxuriante sexualidade não antropomórfica” (ROLNIK, 2011, p. 141). Para Rolnik, a entrada de elementos estranhos à obra e às produções artísticas convocaria a potência vibrátil³ de nosso olho, para além da percepção formal.

As operações de Tunga, deste modo, assemelham-se às proposições de Bataille, para quem “sujeira não ‘repõe’ Deus” (STOEKL, 1991, p. xiv) já que “não há novo sistema de valores, nenhuma nova hierarquia” (Op. Cit., p. Xiv). Como também apontou Rodrigo Naves (2007), em Tunga “a metafísica está por um fio”, assim como em Bataille. E é assim que Rolnik enfatiza o uso de ímãs por Tunga:

À primeira vista, usá-los para ligar materiais parece óbvio: a vocação dos ímãs é justamente produzir atração entre minérios. No entanto, ao cumprir inesperadamente seu destino no contexto de uma obra de arte e promover atração entre elementos tão inesperados, eles provocam estranhamento. O poder de atração do ímã se explicita através do modo como se agrupam os pedaços de limalha de ferro: o invisível campo magnético que o ímã produz a seu redor ganha visibilidade e torna-se palpável; é esse campo magnético que molda o objeto. É como se os ímãs estivessem ali para lembrar que a matéria-prima de Tunga não é a exterioridade de cada um dos elementos que isoladamente comporiam sua obra, mas as forças de atração e repulsa que trabalham seus corpos no invisível de seu encontro. É a partir dessas forças que o artista solda aquilo que se pensaria insondável e, para fazê-lo, experimenta todos os meios possíveis, dos mais evidentes aos mais comuns (ROLNIK, 2011, p. 147).

A formação desses campos de forças, assim, afirma uma ordem de equilíbrio instável, que se relaciona com a noção de provisoriedade, que afirmamos anteriormente, e com a característica do trabalho como aberto, altamente experimental, deixando visíveis os processos que o geraram. Como nos diz Rolnik:

Em algum momento de sua trajetória, Tunga designou a si mesmo como um “experimentador ocasional”. O verbo experimentar, nesse caso, cobre todo seu campo semântico: tentar (em seu duplo sentido de tentativa e de tentativa), mas também provar e testar. E o atributo ocasional, seu duplo sentido de oportuno e fortuito.

(...) Ser um experimentador ocasional nos termos acima definidos não seria próprio do fazer artístico? Transitar entre o visível e o invisível de modo a rasgar as figuras para deixar entrever as forças em ação – assim poderíamos definir a experiência estética, tal como ela se formula sobretudo com a modernidade.

(...) É aqui que podemos definir a peculiaridade da estratégia poética de Tunga: tornar visível o próprio processo que implica a experiência estética (...) é o objeto por excelência de sua obra, o que ele realiza por meio de suas seis operações. Aí residem precisamente a singularidade do trabalho desse artista e o segredo de sua força poética (ROLNIK, 2011, p. 148).

Para isso, nada melhor que a imagem da fumaça, que Rosalind Krauss, a partir do texto de Dalí, afirmou como a essência do informe. Também Tunga, no texto que acompanhava a instalação *Barroco de Lírios*, apresentada na V Bienal de Havana de 1995, falava da relação entre o cigarro e fumaça. De acordo com Carlos Basualdo:

Tunga escreveu sobre a natureza do vínculo entre a sólida materialidade do cigarro e a espontânea leveza da fumaça em que ele se transforma no ato de fumar. Afirmou que a fumaça deveria ser considerada uma parte do cigarro, não um fragmento de natureza contrária ou oposta a ele, mas seu prolongamento evanescente. Haveria evidente continuidade entre a fumaça e o cigarro que, segundo Tunga, predominaria sobre o sistema de combustão que os separa materialmente. Os anéis de fumaça em que se utiliza a materialidade das fibras de tabaco seriam apenas sua transubstanciação lógica. Tratar-se-ia, portanto, de um devir contínuo cigarro / fumaça cuja figura, nesse caso, nada mais é do que a do toro – imagem simbólica da continuidade (BASUALDO, 2011, p. 118).

É como se a poética de Tunga, assim, lidasse com o estado de latência como a sua principal característica, incorporando devires. Os seus trabalhos são, a um só tempo, altamente depurados e complexos, mas também fortemente processuais. A sua riqueza está justamente aí: em congregar a sua força de acúmulo e aparição, em instalações que ligam chão (literalmente, mas também em sua simbologia associada ao baixo, ao resto e mesmo ao descanso da morte) e o teto (com as suas estruturas

penduradas, mas também na sua relação com instâncias que estão para além do mundo físico, concreto).

Se as experiências de horizontalidade seriam da ordem da potência, do caos, da natureza, da desmesura, os eventos de verticalidade estariam na ordem do ato, da organização, da história, da realização, da construção e também de uma hierarquização. E é deste modo que o artista propõe a sua maior tarefa: juntar desejo, sonho, pulsões e realidade, na tentativa de comunicar-se com todo e qualquer ser humano.

A maneira como o artista aciona os eixos horizontal e vertical - uma discussão tão cara à arte moderna -, assim, só corrobora a sua tentativa de lidar com a arte como mundo, propondo uma maneira mais poética e, portanto, mais humana, de habitá-lo. E é aí que reside grande parte de sua força poética.

NOTAS

¹ Para uma retomada histórica dos diversos procedimentos nesta direção, ver: LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John. "A desmaterialização da arte". In *Arte & Ensaios* nº 25, maio de 2013.

² Haveria pelo menos duas explicações possíveis para este elogio do provisório e do instável no Brasil: a primeira, de ordem cultural, viria se manifestando desde a colonização e a opção de Portugal pela colonização por feitorias (diferenciando a colonização portuguesa da colonização empreendida pela Espanha na América, cujo princípio seria o do ladrilhador, no Brasil, Portugal empregou princípios predatórios, buscando extrair o que lhe fosse conveniente, renunciando a trazer normas imperativas e absolutas e cedendo a conveniências imediatas, agindo mais como um semeador), como bem apontou Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (2008); a segunda referir-se-ia às características propriamente artísticas de determinadas poéticas, que pela fragilidade do nosso circuito de arte, precisaram incorporar certas indefinições (ou adaptabilidade e jogo de cintura) para que não padecessem da falta de lugar. Alguns trabalhos, como os de Hélio Oiticica, Lygia Pape e de Lygia Clark, erigiram, eles próprios, os seus mundos, pela falta de espaço institucional para circulação de obras com esta característica, criando uma arquitetura provisória. No livro *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas* (Editora Apicuri, no prelo), analisamos de forma mais aprofundada como as poéticas de Lygia Pape e de Hélio Oiticica acionaram um caráter circunstancial, episódico, com a valorização de acontecimentos (proposições), em detrimento da ênfase em objetos finalizados.

³ A pesquisadora propôs a idéia de "olho vibrátil" na tese / livro *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, compreendendo a capacidade do olho de alcançar outra dimensão (intensiva, invisível) das coisas e de ser por elas tocado. Pra tal, diferenciou esta capacidade do olho daquela que rege a percepção formal das coisas. Para Rolnik, a tensão entre estas duas capacidades é o que propicia o ato criador.

REFERÊNCIAS

ALAIN Bois, Yve & KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Do desenho**. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

BASUALDO, Carlos. **Uma vanguarda viperina**. In: *Arte & Ensaios* nº 22, julho de 2011.

BATAILLE, Georges. **A noção de despesa**. In: **A parte maldita precedido de A noção de despesa**. Lisboa: Fim de Século, 2005.

BRETT, Guy. **Tunga**. In: **Brasil experimental. Arte / vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

DE HOLANDA. Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris: Macula, 1995.

FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio à transgressão**. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1993.

_____. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

LAGNADO, Lisette. **A instauração: um conceito entre instalação e performance**. In: BASBAUM, Ricardo [org.]. **Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. In: *Arte & Ensaios* nº 25, maio de 2013.

MARTINS, Marta Lúcia Pereira. **Vem cá minha Teresa...** In: *Arte & Ensaios* nº18, julho de 2009.

MACHADO, Milton. **Dance a noite inteira, mas dance direito**. In: BASBAUM, Ricardo [org.]. **Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MATESCO, Viviane. **Cópula**. In: *Arte & Ensaios* nº 22, julho de 2011.

NAVES, Rodrigo. **Tunga: metafísicas por um fio**. In: **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROLNIK, Suely. **Instaurações de mundos**. In: Catálogo da mostra *Tunga: 1977-1997*. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami : Museum of Contemporary Art, 1998. Disponível em: http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/bard_completo.pdf. Acessado em 20/04/2013.

_____. **Um experimentador ocasional em equilíbrio instável**. In: *Arte & Ensaios* nº 22, julho de 2011.

_____. **Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...** In: *Caderno Videobrasil*. Associação Cultural Videobrasil nº 1, São Paulo, 2005. Disponível em: www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_164042_Ens_Tunga_Caderno_VB1_P.pdf. Acessado em 30/04/2013.

STOEKL, Allan. Introduction. In: BATAILLE, Georges. **Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

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

_____. Entrevista a Felipe Scovino. In: **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

Fernanda Pequeno

Professora Assistente do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (EBA / UFRJ), na linha de História e Crítica da Arte (bolsista CAPES), sob orientação do Prof. Dr. Paulo Venancio Filho. Realizou o estágio de doutorado PDEE (bolsa sanduíche FAPERJ) no Chelsea College of Art & Design, Londres, em 2012. Atua como curadora e crítica de arte.