

3 Instaurando a “Bagunça”: do corpo à instauração

“Sempre gostei de bagunça. Não de ordem ou de desordem. Bagunça. O que tenho à mão vou mexendo até perder, pra depois achar de novo. Achando o que perdi, acho o novo de novo, reencontro o novo no velho — é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo”.

Tunga

O termo *instauração* pode confundir-se com outro termo comumente empregado em relação a trabalhos de arte contemporânea: *instalação*. No entanto, a *instauração* tem uma força diferente da *instalação* e da *performance*, e vem trazendo algo novo para a cena contemporânea brasileira. O termo corrente, *instalação*, não abrange completamente as estratégias usadas na experimentação de artistas contemporâneos, e então nos deparamos com a necessidade de investigar essa nova “categoria” elaborada por Tunga. O termo *instauração* se aplica apenas à obra de Tunga, ou será que outros artistas e grupos de artistas estariam também realizando algo próximo às instaurações?

Investigaremos o território percorrido por Tunga, e a cena contemporânea carioca (Cabelo, Jarbas Lopes, *Chelpa Ferro*¹, *Atrocidades Maravilhosas*²) além da obra de Artur Barrio. Até mesmo a recente participação de Cildo Meirelles na *Documenta 11* nos convida a pensar sobre o *transbordamento* desse conceito na obra de outros artistas.

Analisaremos aqui a operação da instauração em Tunga e buscaremos observar se haveria, em Barrio, a possibilidade de um diálogo com a operação de uma instauração. Percebemos ressonâncias da instauração em obras como as de Cabelo, Jarbas Lopes³, e a dos grupos *Chelpa Ferro* e *Atrocidades Maravilhosas*, embora

¹ O *Chelpa Ferro* é um grupo multimídia formado por Luiz Zerbini, Barrão (artistas plásticos), Sérgio Mekler (editor de cinema e televisão) e Chico Neves (produtor musical).

² O Grupo *Atrocidades Maravilhosas* é formado por Alexandre Vogler, Ducha e Edson Barrus, entre outros artistas.

³ *GURU GURU BLACK POWER*, instauração de Jarbas Lopes/Cabelo realizada no *Zona Franca*, em abril de 2001. Partindo da idéia de que é comum juntar gente em volta de cadáver na rua, Jarbas Lopes

neste último a ação se resume a colar cartazes e interferir na vida urbana, ou, nas palavras de Alexandre Vogler (um dos organizadores do *Atrocidades*), “contaminar a linguagem publicitária com uma espécie de vírus”.

Quanto aos grupos, a maior ressonância, ou eco entre a obra-instauração de Tunga e a dos novos artistas seria a idéia de *agenciamento coletivo*, em que a autoria se torna múltipla.

Buscamos o conceito de agenciamento na filosofia de Deleuze e Guattari. Esses dois autores utilizam o conceito com o propósito de pensar a produção desejante de um determinado indivíduo como resultado de um agenciamento coletivo. Assim, os autores partem do pressuposto de que, em qualquer produção criativa, uma multiplicidade de vozes, de signos, de afetos, de ações e de paixões se encontram em jogo. Para eles, a condição de criação pressupõe sempre um coletivo, sendo o artista um operador dessa multiplicidade. A noção de agenciamento implica uma tetravalência: por um lado, o agenciamento é coletivo de enunciação e maquinico de corpos; por outro, eles apontam para formações territoriais e movimentos de desterritorialização. Ou seja, agenciar é compor com várias vozes uma voz, com várias paixões uma paixão, configurando uma formação territorial através de atos expressivos do operador. O artista como agenciador já não se apresenta como um autor, pois constrói a sua obra em co-funcionamento com um meio, com o mundo; em suma, com uma coletividade.

Assim, Tunga põe em questão a sua própria autoria fazendo apelo a uma composição coletiva que coincide, no nosso entender, com aquilo que Deleuze e Guattari chamam de *agenciamento coletivo*⁴.

Pensar na composição coletiva nos leva a questionar a noção de autoria. Grupos, como o *Atrocidades Maravilhosas*, presentes na edição de 2001 da *Mostra Panorama da Arte Brasileira*, promovem uma espécie de dissolução da autoria. Apesar de serem “agenciados” por um artista, Alexandre Vogler, cada participante mantém sua criação

e Cabelo resolveram instaurar uma cena onde, deitados imóveis dentro de um saco plástico preto (onde estava escrito “GURU GURU BLACK POWER” em arrebite), os artistas conversavam um “papo aleatório” que o público podia ouvir através de microfones instalados. Esse seria um exemplo de obra onde a autoria é coletiva.

⁴ Ver Deleuze e Guattari . ”Postulados da Lingüística” in: *Mil Platôs, vol.II*. (Para uma explicação mais detalhada do conceito de agenciamento.)

individual, mas suas interferências urbanas diluem essa individualidade. Diluem-se duplamente porque os cartazes de lambe-lambe⁵ instaurados pelo grupo se misturam a outros publicitários, e, por outro lado, ao serem colocados lado a lado, a questão da autoria individual perde sua importância, não importando quem os fez. O resultado, o efeito ou impacto que a obra coletiva provoca é a questão maior dessa poética. Como diz Alexandre Vogler, os artistas pretendem com isso instaurar um *vírus* na publicidade de rua.⁶ Nas palavras de Vogler:

“A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem dota-o de um certo ‘conteúdo virótico’ capaz de **instaurar** uma reflexão efetiva no pedestre descuidado. Toma-se de assalto o espectador, desarmado dos paradigmas da arte, instaurando, pelas próprias condições da obra, a morte do autor e, ao mesmo tempo, o nascimento do espectador.”⁷

Valorizando a ação momentânea e questionando as instituições, esses grupos de artistas por vezes se utilizam das aberturas das exposições⁸ para instaurar e realizar pequenas interferências, quase sempre bastante provocativas. A violência verbal, ou a ação de desterritorializar um ambiente, um circuito, sem autorização, sem ser propriamente convidado, pode provocar um distúrbio ou o confronto com as autoridades, pelo inusitado desse encontro.

Essa tendência de se servir do acaso repetiu-se na montagem da *cabana*⁹ de Jarbas Lopes na abertura da *Mostra Panorama* em São Paulo. O trabalho *Deegraça [Forgrace]*¹⁰ é uma cabana composta por faixas de ráfia costuradas, o tipo de faixa que anuncia desde bailes *funk* e shows de pagode a encontros evangélicos nos mais variados cantos do Rio (tanto nos subúrbios quanto perto das favelas). A “cabana”,

⁵ Tipo de cartaz veiculado nas ruas, muros e tapumes da cidade.

⁶ Conforme o curta-metragem *Atrocidades Maravilhosas*, de Lula Carvalho, Pedro Peregrino e Renato Martins, RJ, 2002.

⁷ Alexandre Vogler, “Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”. In: *Arte & Ensaio* n.8.p.114. [grifo meu].

⁸ É importante ressaltar a participação desses artistas na *Mostra Panorama 2001* com destaque para suas interferências na abertura, tanto no Rio como em São Paulo, no MAM, e também na mostra *Rio Arte Contemporânea*, no MAM-Rio, em 2002.

⁹ A montagem da “cabana” foi realizada pelo artista Jarbas Lopes durante a abertura da *Mostra Panorama da Arte Brasileira 2001*.

¹⁰ *Deegraça[Forgrace]*.1998.

conforme foi apelidado o trabalho, costuma ser um laboratório para experimentações. Na abertura da *Mostra Panorama*, apesar de já estar previsto que a cabana seria montada, a festa que aconteceu ali dentro foi fruto do acaso e dos encontros possíveis acionados pelas possibilidades do evento. No final, a criação também é coletiva, pois conta com as diversas vozes e corpos que instauram aquele ambiente. Os visitantes também fazem o trabalho *acontecer* ao tocar música dentro da cabana, acionar a buzina que há na “porta” antes de entrar; enfim, habitar esse espaço temporariamente da maneira que bem desejarem.

No texto de apresentação do catálogo da Mostra Panorama 2001, Luiz Camillo Osório ressalta a experimentação como maior potência desses trabalhos, o que, para ele, evocaria as experimentações de Flávio de Carvalho em *Experiência nº 2* e também as *Trouxas Ensangüentadas* e o trabalho-processo *4 dias 4 noites*¹¹ de Artur Barrio. No trabalho de Barrio, temos a discussão sobre os limites da ausência de suporte, ou, do corpo do artista como suporte. No caso de Flávio de Carvalho, essa questão também se apresenta, em virtude da ameaça de linchamento que o artista sofreu ao caminhar com chapéu “na contramão” de uma procissão de Corpus Christi. Ambos os artistas expõem seu próprio corpo às últimas conseqüências, a favor de uma experimentação potente em sua liberdade.

Mas o que fazer quando o corpo se sobrecarrega de experiências? Em julho de 2002, o grupo *Atrocidades Maravilhosas* apresentou no Paço Imperial uma mesa onde estavam disponíveis, para consulta, diversos vídeos e publicações relativas às interferências do grupo. Na etiqueta de identificação da obra, estava escrito:

“Todos os produtos sobre a mesa são para livre consulta (vídeos, publicações, impressos), portanto, sirva-se (se der, rebobine a fita ao final e leve um impresso).”¹²

Em uma dessas fitas de vídeo, da qual me servi, lia-se: “*Por que essa pressa em virar história?*” Mais do que a pressa, deparamo-nos com a inquietação de processar o contemporâneo em nossos corpos, mentes, devido à aceleração que nos contamina.

¹¹ *4 dias e 4 noites* é uma ação poética de Barrio. 1970.

¹² *Atrocidades Maravilhosas*. Paço Imperial, 2002. *Caminhos do Contemporâneo 1952/2002*.

É interessante perceber como a própria arte busca pensar sobre si mesma, de modo cada vez mais simultâneo ao seu próprio ‘fazer’. Estaria a instauração pensando a própria maneira de fazer arte?¹³ Seria essa a sua contribuição? Nesse sentido, a “banquinha” do grupo *Atrocidades Maravilhosas* no Paço Imperial é quase uma pergunta, um convite a pensar sobre essa mudança de frequência, essa aceleração de partículas. Trata-se de algo como um *salto quântico* invertido, talvez, pois no *salto quântico* há perda de matéria, e, na inversão, procura-se ganhar matéria para desacelerar o pensamento, que, quando é muito veloz, não chega a produzir nada. O excesso de experimentações pode causar um desgaste no corpo; então, essa *mesinha com vídeo*, assim como os *cadernos-livros*¹⁴ de Artur Barrio, propõe um reprocessamento das informações vividas e experimentadas. Foge dessa necessidade de “se tornar história” o trabalho-processo *4 dias 4 noites* de Barrio, que era uma quase-proposta de ausência de suporte, e que encontra ressonâncias no *caderno-livro* de mesmo nome.¹⁵

3.1

Arte a R\$ 1,99/ Sedução a R\$ 1,99.

Zona franca + Atrocidades Maravilhosas + o “tanto faz”: síndromes do contemporâneo

Este subtítulo, “Arte a R\$1,99”, lembra um pouco a política do “tanto faz”, ou atitude *whatever*. É disso que queremos falar aqui. Qualquer coisa é igualada por um valor aleatório estipulado, por exemplo, a R\$1,99. Mas será que tanto faz mesmo?...

¹³ Aqui encontramos um eco com as questões levantadas pela curadora da X Documenta de Kassel, Catherine David, em 1997. Pensar sobre o fazer arte e a cultura de nosso tempo seria uma dessas questões.

¹⁴ *Cadernos-livros* aparecem na obra de Barrio desde 1966 como um trabalho.

¹⁵ A entrevista realizada para o livro da *Mostra Panorama 2001* já trata de dar uma nova corporeidade a essa experiência, que, de outra forma, ficaria enclausurada na memória-vivência do artista. Fonte: *Livro da Mostra Panorama 2001*, MAM, São Paulo.

Ao mesmo tempo em que esses artistas estão questionando a idéia de valor e arte¹⁶, há uma tendência a afirmar o “R\$1,99”, o não-institucional como valor poético. Dentro da proposta “R\$1,99”, abre-se um espaço para a criação ou um processo destrutivo, de igualar toda e qualquer ação? Por que alguns artistas são criticados quando penetram nas instituições? Como escreve Luiz Camillo Osório, o risco para esses artistas é que, para eles, é necessário manter-se sempre à margem.

“Evidentemente, os riscos inerentes a essa estetização da vida são enormes. Há uma assimetria entre o que a vida, na sua imprevisibilidade, alcança e o que a arte, com sua intencionalidade realiza. Todo artista, ao abrir mão da sua espacialidade específica (refiro-me, principalmente, ao museu e a galeria), deve assumir a responsabilidade do anonimato e da indiferença — suspende-se, assim, a expectativa que vem embutida em uma certa ‘atitude estética’ que faz com que todos aqueles que se dirigem à ‘obra-de-arte’ já tragam alguma predisposição a um tipo de emoção previamente determinado¹⁷. Suspensa essa “atitude”, libera-se a possibilidade de surpresa.(...) Nessa disparidade entre o que se quer e o que se produz, surge o coeficiente artístico dessas interferências urbanas.”¹⁸

Como Tunga mantém-se ligado a instituições e não deixa que isso se torne um aprisionamento para sua arte/experimentação? De acordo com Suely Rolnik, arte e política estão diretamente relacionadas. A autora afirma que o importante é libertar a força de vida que costuma ser aprisionada pela apropriação pasteurizada/serializada da subjetividade.

Para Suely Rolnik, uma instauração de Tunga age no nervo da ambigüidade constitutiva do capitalismo contemporâneo; ambigüidade constituída por forças ao

¹⁶ Sob esse aspecto, o trabalho de Fernanda Gomes premiado pelo júri do *Interferências Urbanas* edição 2002, é quase um jogo com o aspecto tenso do valor na arte. A artista escondeu diversas moedas de R\$ 1,00 pelas ruas de Santa Teresa, somando o valor total do prêmio que ela recebera em dinheiro.

¹⁷ Obs: Há também a possibilidade de essa emoção ser acionada voluntariamente; no caso de Tunga, podemos dizer que a instauração é um mecanismo deflagrador de emoções estéticas que surpreendem o espectador. Sendo que alguns artistas já contam com esse tipo de emoção, seria então uma emoção condicionada? As instaurações seriam “condicionantes”? Ou a química é imprevisível? Resta a pergunta.

¹⁸ Luiz Camillo Osório. “Um Panorama e algumas estratégias”, in: *Panorama da Arte Brasileira 2001*. (cat), p.122.

mesmo tempo potencializadoras e diabólicas, immanentemente entrelaçadas. As instalações de Tunga, na leitura de Suely Rolnik, atuam nessa região e também nas suas implicações no chamado “sistema de arte”.

Ainda segundo Rolnik, quando são esgotados os horizontes visíveis para a expansão do seu investimento, o capitalismo irá descobrir na vida uma mina inexplorada para seu investimento. O alvo do capitalismo será extrair fórmulas de criação de vida em suas diferentes manifestações. E esse mesmo mecanismo será causa de sua inevitável ambigüidade. Isso porque, se por um lado, o capitalismo investe em pesquisa (para atingir o seu alvo), por outro, o objetivo desta pesquisa não é a expansão da vida, mas a apropriação de suas subjetividades, ou “a fabricação e a comercialização dos seus clones de modo a produzir capital, seu princípio norteador”¹⁹.

O “manter-se sempre à margem” seria uma tentativa de criar resistência a essa pasteurização? Talvez. Mas pensamos que o desafio maior seja criar um outro mundo dentro desse próprio mundo que habitamos, criar novos *habitats*, novas formas de vida — com a arte e o pensamento — que, resistindo, possam oferecer algo novo. Pensamos que as instalações de Tunga apontam para uma fresta, uma possível saída ou negociação, saída essa que vem com a criação e especialmente com a *instalação* que cria uma polifonia de vozes. A “margem” que Tunga habita (e talvez outros artistas e grupos de artistas) é uma membrana, uma tênue fronteira de ambigüidade, onde há uma condição: produzir uma diferença, permanecendo dentro desse organismo capitalista, e criar atritos: jogando uma areia ali, rolando tambores e, ao mesmo tempo, produzindo um barulho estrondoso. Tunga ressalta o fato de o silêncio poder ser mais impactante do que um grande barulho. Na instalação feita em Salvador, no projeto *A Quietude da Terra*, em 2000, o artista convidou as crianças do *Projeto Axé* a ouvir o aparente silêncio de um cotonete no ouvido e se surpreender com o barulho produzido, com a descoberta de que esse ruído pode ser ainda maior do que o som produzido pelo rolar de tambores. A instalação pode causar um destravamento de concepções. A brincadeira com a escala (do menor e do maior

¹⁹ Suely Rolnik, “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...”, in: *A Quietude da Terra*. (cat.).p. 218.

barulho) deixa uma pergunta: como o sutil toque de um cotonete pode ser mais forte que o som de um tambor que rola ladeira abaixo? Os caminhos apontados pela instauração são novas formas de criar eco, que às vezes surpreendem pela simplicidade. Os cartazes lambe-lambe do grupo *Atrocidades Maravilhosas* também são uma aparente “formiga” (dentro do campo superlotado de estímulos visuais da cidade), mas que incomoda de maneira a produzir um pensamento que tire o corpo da dormência (o corpo do transeunte que passa, corpo esse que vai e volta do trabalho sem pensar, reagindo mecanicamente aos estímulos), levando esse corpo a um outro estado, mais alerta, mais intranquilo, pois sai de sua cadeia de reações automáticas. Produzir diferenças: seria esse o risco de captura dessa sedução a R\$1,99? Sair de um território já conhecido, habitar um outro corpo estando ainda nesse mesmo corpo, que já é outro? Esse é um desafio que não deixa de ser sedutor. E não deixa de colocar o corpo em risco (ou em riso).

3.2

Instauração e transgressão

Alguns territórios, como o da moda, dentre outros, são conhecidos por se apropriarem de subjetividades e pasteurizarem-nas muito rapidamente, descartando-as em seguida. Qual seria então o risco da aproximação arte-moda? Transformar em pura aparência todo o potencial transgressor da arte.

Em vários momentos, no campo das instituições artísticas, vemos como algumas curadorias e grandes feiras de arte tendem a fazer algo semelhante: serializar o consumo de arte contemporânea, impondo um rótulo mais vendável ao grande público — uma embalagem fácil. Seria esse o ponto de contato arte-moda? Talvez sim. Mas lembramos aqui da *ironia* da *pop-art*, do potencial transgressor que também há em se fazer um jogo e estar blefando. O *truque* de uma instauração seria algo

próximo a uma *cola poética* que permita a contaminação de esferas diferentes: arte, moda, música, num transitar aonde se deslize, e não se deixe capturar.

A força da instauração estaria na transgressão?

Tomamos como exemplo as instaurações *Pânico sutil*, de Cabelo, e *Há Sereias*, de Tunga, que ocorreram em meio a um desfile de moda da grife M.Officer, dissolvendo fronteiras entre mídias: arte e moda. A contaminação ali foi sutil, tranqüila, mas, ainda assim, deixou sua mensagem transformadora. A instauração de Cabelo trouxe para a passarela modelos usando barrigas falsas de grávidas, cheias de areia, que eram "operadas" por ele.

Pequenas transgressões fariam mais barulho que ações mais radicais? Pensamos nos *Molotovs* (potes de vidro que contêm seres estranhos, como cavalos-marinhos, e outros elementos orgânicos guardados há anos) de Cabelo: cavalo-marinho também se dissolve em óleo. O cavalo-marinho também transgride: é o macho que põe os ovos. Cabelo diz sobre os *molotovs* de cavalo-marinho: “Fica o que isso tem de revolucionário”, mesmo que desapareça com o tempo (a matéria).

Transgredir territórios, fundar outros a partir da mistura dos já conhecidos ou propor a convivência de corpos que “pertencem” a territórios distintos, ou que transitam por territórios distintos — como os sem-teto, *hypes*, meninos de rua, modelos, ex-presidiários e outros — parecem ser alguns dos procedimentos da instauração.

Tunga diz em um vídeo “não-oficial” que o incêndio no MAM foi o que de mais próximo ocorreu da Arte Contemporânea ali. Até que ponto é possível driblar esse comprometimento com as instituições e não se deixar capturar? Os artistas hoje estariam interessados em driblar isso? Ou o poder do capital corrompe, coopta mesmo? Às vezes, a única saída para criar é fazer esses agenciamentos, essas conexões.

E de onde podem surgir forças de resistência e combate a um regime tão perverso? Apostar na potência criadora é uma das alternativas possíveis. A estratégia, apontada por Suely Rolnik, seria utilizar-se do investimento feito na potência criadora, priorizando a vida como princípio ético organizador.

No avesso das instituições (ou ao menos procurando atravessá-las de uma outra forma), temos o exemplo das *T.E.* e do *4 dias 4 noites*, de Artur Barrio, trabalhos que evitam fazer o jogo das instituições do sistema das artes, ou ao menos que interferem de uma forma não-institucional, mas à margem dessas instituições, desse sistema, seja nos jardins do MAM, com suas *T.E.*, seja também na própria vivência/corpo do artista, em *4 dias 4 noites*²⁰. De maneira análoga, percebemos que a instauração que Tunga propõe aponta para um outro estar no mundo, onde não há polaridades (dicotomia, maniqueísmo, “o terror do capital x MST²¹”), mas uma convivência de diferenças. A proposta seria transitar por entre as diferenças e encontrar seu espaço no *entre*, passar por uma brecha que se oferece, sem derrubar ninguém no meio da multidão, mas encontrando seu espaço, aproveitando as oportunidades que aparecem.

Estaria aí uma pista para se refletir sobre a instauração inscrita no momento? Pensar em desdobramentos da instauração com os trabalhos de Cabelo, Jarbas Lopes e também com o grupo *Atrocidades Maravilhosas* seria uma maneira de ampliar esse conceito?

Instaurar é fundar novos territórios onde se possa circular sem pressa ou correndo — experimentando diferentes velocidades. Na realidade, não há uma fórmula para a instauração; ela se transforma no decorrer da experimentação, e vai incorporando as manifestações do acaso.

Poderíamos citar como exemplo a obra de Lygia Clark, especialmente os seus *Bichos*, que, em museus, intocáveis, ficam esvaziados de sua força transformadora. Tunga tenta escapar a esse esvaziamento com suas instaurações, pois elas não são clonáveis, por enquanto, nem perdem sua força ao entrar em museus e sair deles; por exemplo: *Tereza*. Ao contrário, as instaurações usam o mecanismo institucional a seu favor, subvertendo a ordem.

Algumas instaurações de Tunga, como, por exemplo, *Resgate* (CCBB-SP, abril de 2001), se utilizam da grande engrenagem que move as instituições culturais para

²⁰ Barrio fala em entrevista contida no livro da Mostra Panorama, (MAM, São Paulo, 2001) de uma possível conexão com a mostra em Nova York, *Information*, que ocorreu simultaneamente a sua “ação corpo mente função única” nem que seja por fabulação de sua parte.

²¹ Tunga já usou os sem-teto em sua instauração *1/2 100 Terra* na Av. Paulista.

instaurar algo novo. *Resgate* questiona até mesmo a proposta de curadoria²² que convidou o artista para inaugurar o Centro Cultural. Em vez de deixar sua subjetividade ser clonada, ser enquadrada numa curadoria, Tunga dá as cartas de seu próprio jogo, vira a mesa das apostas feitas.

O mesmo aconteceu na Argentina durante a instauração *Tereza*. A proibição de quebrar o chão de vidro de *Lúcido-Nigredo* transformou-se em um ingrediente a mais que agravou a tensão produzida pelo trabalho e veio denunciar com mais clareza os mecanismos das instituições que querem manter a arte dentro dos padrões de “segurança” e “normalidade” impostos pelos museus mundo afora.

A instauração de Tunga vem *criar com*, transformar o heterogêneo, e se aproveita das circunstâncias, ou melhor, experimenta conjuntamente com o que vai acontecendo e que escapa ao controle, com os dados do acaso.

3.3

Estratégias atrozes e de encanto

Sedução pelo choque. Sedução a R\$1,99. O grotesco. O podre, o tudo-pode, o sem escrúpulos, moral ou qualquer outro valor reverenciado pela sociedade. É preciso ter cuidado para não cair numa atitude indiferente que iguala todas as diferenças, todas as línguas menores numa apropriação de subjetividade serializada tão cruel e perversa quanto à do próprio capital. Daí a importância do salto-quântico (*spy hop*) e de uma delicadeza inteligente que fuja à crueza dos mapas impostos, superpostos, dos

²² Em abril de 2001, Tunga foi convidado a inaugurar com uma exposição sua o CCBB de São Paulo, cuja proposta de curadoria pretendia “contribuir para a revitalização do Centro de São Paulo”, uma área já vital, contaminada pela poética dos camelôs, poética de um povo que tem que “matar um leão por dia” para sobreviver. O artista disse no dia da inauguração de *Resgate*: “Revitalizar o Centro da cidade? Alguém conhece um lugar mais ativo do que esse no Brasil?”. (fonte: Reni Tognoni, “Tunga discute a cidade em *Resgate*”, *O Globo, Segundo Caderno*, 21/04/2001.) “Aquele área está impregnada de cultura, mas talvez seja um tipo de arte para a qual as elites não estejam preparadas”, disse o artista em entrevista a *O Globo* (Nani Rubin, “Tunga produz transformação pela arte”. *O Globo, Segundo Caderno*, 24/04/2001). A exposição de Tunga “estava inscrita” dentro do evento de abertura do CCBB-SP, “Metro-A metrópole em você”.

decalques — mapas fixos que se sobrepõem à vida. Conforme escrevem Deleuze-Guattari, o rizoma se opõe à árvore, e “toda lógica da árvore” é uma lógica do decalque e da reprodução, enquanto o rizoma é “estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda.”²³

É isso que resta à arte: encontrar linhas de fuga que permitam uma saída desses mapas, decalques já previamente estabelecidos. Uma saída que conecte a qualquer outro ponto onde circule a energia de vida, próxima à criação, e não à cópia de modelos já aceitos pelo mercado. Mas vale a pena se perguntar sobre os limites do contemporâneo.

Para Tunga, também seria necessário repensar critérios para a Arte Contemporânea:

“Basicamente, não é só a questão da imersão (de se estar pensando em termos de imersão cultural, e não em termos de uma instalação, por exemplo, localizada num determinado espaço), mas o que entra em cena é a necessidade de se repensar um aparato conceitual que seja adequado à realidade da arte que se produz hoje.”²⁴

E, talvez, a instauração esteja contribuindo no sentido de se repensar essa produção, de sacudi-la, de libertá-la de modelos prévios e propostas já conhecidas.

“Então, considerar uma quantidade, uma diversidade de novos conceitos para se adequar a esse pensamento, é uma tarefa da reflexão sobre a arte e sobre a crítica da arte, assim como é uma tarefa do artista ao enunciar seu próprio trabalho.”²⁵

As narrativas ficcionais, por exemplo, seriam, para Tunga, uma espécie de “teoria”, com a qual ele reflete sobre sua própria obra. Mas há a ironia, *wit*, humor, para estar dentro do sistema e, ainda assim, criticá-lo. É preciso criar artificios de sedução. Andy Warhol era um mestre nessa arte de lidar com a mídia, fazer seu jogo-prostituição e, conseguir, ainda, rir por último. A *pop-art*, culminação da apropriação

²³ Deleuze, G. e Guattari, F., “5º e 6º princípio de cartografia e decalcomania”, in: *Mil Platôs vol. 1* p.21.

²⁴ Tunga. Entrevista concedida a Ivana Monteiro. Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

²⁵ Id. *ibid.*

serializada da arte, foi quem deu o pontapé inicial nessa questão — da mistura de arte e mercado sendo deliberada, mostrada do avesso, embora mantendo seu charme, seu *glamour* (por exemplo, nas serigrafias de estrelas de cinema, de Marilyn e Liz Taylor). Tunga também usa maquiagem e víboras numa mesma escultura. Warhol e Tunga seriam *dandys*? Nos dois artistas citados e, porque não, em Joseph Beuys, a figura (*persona*) do artista tem tanto peso e proeminência quanto a obra. Suas interferências e aparições valem por uma *performance*/instauração. Essa discussão se inclui na questão da não-autoria, da não-individualidade, dos múltiplos eus — “eu-outro”²⁶, muitos outros. As figuras do artista e do personagem se misturam. Joseph Beuys ainda acreditava em algo como uma espécie de salvação pela arte, uma reconciliação com o mundo pela arte. Mas Andy Warhol se divertia com essas questões, essa fronteira tênue entre arte e mercado, sem deixar de perceber o lado patético e dramático dessa mesma sociedade.

3.4

Poder//Paralelo: forças disruptivas atuando

Em acontecimentos como o *Zona Franca*²⁷ e as intervenções do grupo *Atrocidades Maravilhosas*, há sempre a possibilidade do confronto com os limites da segurança. A proposta seria semelhante a ocupar um poder paralelo²⁸, usar uma força

²⁶ Rimbaud: “*Eu é outro*”. Segundo Deleuze: ‘ “*Eu é outro*” é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz’. Deleuze em *A Imagem-Tempo*.p.186.

²⁷ Ocupações e ações na Fundação Progresso nas segundas-feiras de 2001, sob a curadoria de artistas como Ducha, Alexandre Vogler e Edson Barrus, dentre outros, onde a experimentação corria solta, com alguns excessos. O preço do ingresso era R\$1,99. Segundo seus criadores, “*Zona Franca*” é um evento de caráter multimídia que integra artes visuais, palestras, performance, vídeo, fotografia, internet, poesia e música; criando um espaço permanente de referência para as poéticas contemporâneas no Rio de Janeiro”.

²⁸ Existem outras ações coletivas de artistas acontecendo no Rio, onde a autoria se dispersa. Dentre essas, destacamos o *BRfree*. Essa interferência espontânea, “extra-oficial”, aconteceu em julho de 2002, em paralelo à mostra oficial de trabalhos selecionados pela curadoria do evento “Interferências Urbanas”, em Santa Teresa. Segundo um dos participantes, Edson Barrus: “*BRfree* é a operação em

disruptiva, fora de instituições, não-centralizado — uma reatualização do **seja marginal, seja herói**²⁹ de Hélio Oiticica. Mas, nesse caso, não há herói, pois a condição de herói ficou *desglamourizada*. Seja marginal, ponto. Mas, na *Factory* de Warhol isso já foi visto: o *underground glamourizado*, que encontra ressonâncias no *look heroin chic* das passarelas do final do século XX. Aqui temos o exemplo da contaminação moda-arte: passarela de mão dupla. A moda tem esse aspecto descartável, volúvel, com “tendências” que mudam a cada estação. Na contramão da Arte, Tunga associa-a à moda, como fazem também Arthur Omar e Cabelo.³⁰

Aí é possível identificar essa rua de mão dupla que é o “roubo” positivo de que falam Deleuze-Guattari. O *agenciamento coletivo* que passa por uma troca entre dois ou mais envolvidos:

“(…)Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de imitar, ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla captura, o roubo, um duplo roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre ‘fora’ e ‘entre’. Seria isso, pois, uma conversa”.³¹

Mas em que esse agenciamento coletivo se articularia com as instaurações de Tunga? Em *Assalto*, o artista revela que a *não-autoria* não dispensa um maestro.

“Então eu acho que cada vez mais a dissolução do poeta não se dá dentro das estratégias que o modernismo pensou, mas pode se dar em outras no sentido de uma criação mais ampla, de **uma poética coletiva**, uma poética sendo a poética de um povo inteiro, de uma

rede, feita boca a boca, de liberação de uma área para a realização pirata de nossas propostas sem ingerências de quaisquer controles. Somos artistas em geral e, conscientemente, estamos Fora e Além. E estamos determinados a continuar assim na Alegria de Um Bando de Ações Independentes. Não se trata mais de integrar a arte na vida, e sim dissolver o artista na sociedade. Artista in-Ato, que se produz no cotidiano, nas trocas com a vida, dispersando 'o olho treinado', estruturado e legislador. Ainda que por 2 dias, queremos acreditar no mundo e engendrar novos acontecimentos, que possam ser pequenos, mas que atestem a nossa capacidade de resistir e driblar os gerentes culturais. Individualmente pouco importa a qualidade das propostas, não existem convenções para sua classificação; mas o conjunto informe dessas ações, e o alcance territorial dessa distribuição são significativos, onde o transeunte é o foco da arte, possibilitando ao artista atuar na vivência do usuário.”

²⁹ Hélio Oiticica, Estandarte “Seja Marginal, Seja Herói”, 1968.

³⁰ Em parceria *instaurativa* com a M. Officer, do estilista Carlos Miele³⁰.

³¹ Gilles Deleuze e Claire Parnet. *Diálogos*. p.15.

cultura inteira. Acho que isso aí indica essa possibilidade. **Indica a possibilidade de você construir uma obra com vários poetas**, e essa obra seja permeada de poéticas diversas, **mas tendo sempre o seu núcleo central dirigido por uma pessoa ou talvez por uma compulsão social**. Quando você pensa uma tradição no Brasil desse tipo de coisa — a tradição do Helio, da Lygia, do Flavio de Carvalho —, isso já pode querer dizer que estamos construindo uma civilização, onde certas questões que aparecem, que brotam dentro do nosso contexto cultural e social, **terminam construindo em conjunto, em comunidade, uma ópera, uma grande obra**. Essa grande obra seria aquilo que o Brasil está contribuindo, está dizendo ao mundo hoje. Mas coloquemos isso também num panorama mais amplo, que incluisse o mundo, que seria a coisa humana. Eu acho que talvez seja essa a perspectiva”³²

Assim, nas instaurações de Tunga, há a contribuição de várias vozes, vários sotaques, mas tendo um agente central na instauração, o próprio artista. No grupo *Atrocidades Maravilhosas*, Alexandre Vogler assume esse papel, sempre lembrando que o mais importante é o que nasce da mistura, da hibridação, e não o indivíduo; um corpo coletivo, cuja pele passa por vários tecidos, cores, texturas, vários gritos em diversas intensidades. Aqui, poderíamos nos perguntar qual seria o nível de comprometimento do chamado “agente”. Até que ponto o artista retém a autoria? Até que ponto Tunga controla o desenrolar da instauração? Por quanto tempo? Há a questão temporal, que chega até os resíduos das instaurações: até onde o artista controla o processo? Tunga assina embaixo, assumindo a criação de todas as ações feitas pelos “agentes”? Nem sempre. Ele costuma dizer sobre os *performers* do grupo surrealista em Buenos Aires, ou sobre os figurantes/agentes da *Tereza* paulista fabricada em *Resgate*, ou mesmo sobre a colaboração com Arnaldo Antunes em *Resgate* ou Cabelo em *Hipersimetria*: “Agora é por conta deles”.

Essa questão — da permanência da instauração e sua relação com a categoria instalação — é retomada por Lisette Lagnado em seu estudo *Instauração: um conceito entre instalação e performance*³³. Nesse artigo, Lisette Lagnado nos fala da instauração como um novo conceito, criado por Tunga, mas também utilizado por

³² Tunga em entrevista concedida a Luiz Camillo Osório, publicada no catálogo *Assalto* - CCBB-Brasília 2001.[grifos meus].

³³ Lisette Lagnado, “A instauração: um conceito entre a instalação e a performance”.in: *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*.

artistas, por exemplo, Cabelo³⁴ e Laura Lima³⁵. As *Xifópagas Capilares* de Tunga seriam um marco inicial dessa nova categoria artística: a instauração.

Segundo Lisette Lagnado, o conceito de **instauração** poderia ser lido como um híbrido de instalação e *performance*, pois guarda dois momentos: um dinâmico e outro estático. Instauração não é representação, mas apresentação (diz respeito ao plano da experimentação, horizontal, onde a vida pulsa). Nela, o artista renuncia ao caráter intimista da *performance*, ao abrir mão da exposição do seu próprio corpo. Ao optar pelo corpo do outro, desvia a atenção do espectador das suas experiências pessoais. O termo “instauração” também nega a característica efêmera da *performance*, já que deixa resíduos que serão a memória de uma ação, mas tampouco funcionam como ambiente, o que tira dela o caráter de instalação³⁶.

Conforme escreve Lisette Lagnado, esse conceito surgiu da necessidade de substituir o uso das categorias *performance* e *instalação*, que se mostrava inadequado ou insuficiente muitas vezes. Para a autora, seu valor não constitui uma categoria estética. Lagnado justifica esse posicionamento dizendo que mesmo um fotógrafo pode “instaurar”, além de fotografar, sendo que essas duas ações podem coincidir, “desde que sua forma de expressão incorpore a fagulha da vida”.³⁷

³⁴ Cabelo participou da X Documenta de Kassel, em junho de 1997, com a *performance Cefalópode Heptópode*. A obra reuniu sete pessoas encapuzadas, sentadas em círculo à volta de um aquário com peixes vivos e ligadas a ele por fios dentais. Em seguida, Cabelo derramou óleo e álcool no aquário e ateou fogo. O aquário explodiu. Os restos da *performance*, que deveriam permanecer como vestígio e memória, foram varridos. O artista diz sobre a durabilidade de suas obras: “Se houver registro em fotos ou vídeo, muito bem. Mas vale o que fica na memória das pessoas, o que aquilo tem de transformador”. E esse elemento transformador, que fica, parece ser o elemento principal das instaurações. Nessa mesma edição da Documenta, Tunga apresentou *Inside out/upside down*.

³⁵ Artista plástica. Uma de suas instaurações apresenta uma menina pulando corda em cima de uma gelatina vermelha. A menina tenta em vão pular, pois o efeito da gelatina faz com que ela tenha que dobrar seu esforço e, mesmo assim, não consegue completar a ação. “Antarctica Artes com a Folha”, 1996.

³⁶ Lisette Lagnado, “A instauração: um conceito entre a instalação e a *performance*”. in: *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*.

³⁷ Aqui começamos a observar a ambivalência do termo. Ora esse se configura como uma categoria estética, ora serve para definir gestos mais simples, como cumprimentar alguém na rua, jogar água no chão e até mesmo fotografar. Em fevereiro de 2001, Tunga e Cabelo ofereceram uma “*Oficina de Instauração*” aos estudantes que participavam da Bienal da UNE, no Campus da UERJ. Para exemplificar a questão, Tunga jogou água com gás no chão e, em seguida, lançou várias idéias sobre o termo. Tunga disse: “Lavar as mãos pode ser uma atividade escultórica. Mas, dando intencionalidade, você transcende o gesto cotidiano, banal”. Nesse gesto, há o desbaste de um material (sabão) através da ação das mãos. Cabelo acrescentou que Instaurar a sua ação diária pode ser dar bom dia para alguém na rua, pode ser o que você quiser. Você pode, por exemplo, instaurar uma imagem sonora/visual na música POP, com o Hip-Hop. Instauração pode se dar através de imagens, da

A instauração se dá no momento do encontro da obra com o público, e se produz dessa itinerância, dessa disponibilidade para experimentar a obra, dessa mobilidade onde diversas possibilidades se encontram (e, em *Resgate*, existe até mesmo a possibilidade de o artista ser transformado pela obra). O corpo e as sensações entram aí como o lugar da experimentação, ao ingerir um alimento, ao tomar uma sopa, ao se dispor a essa contaminação, em que a instauração se desdobra.

Poderíamos aqui citar também o exemplo da instauração de Tunga em Salvador, com meninos de rua rolando tambores ladeira abaixo. Ao despencar do alto, esses tambores se abriam e, de dentro deles, os meninos retiravam diversos objetos feitos de folha de flandres: panelas, funis, raladores, conchas e outros utensílios de cozinha, dos quais extraíam sons. Os resíduos da *performance* ficaram expostos no MAM - Bahia. Essa instauração foi realizada no projeto *A Quietude da Terra/ Projeto Axé*, em julho de 2000.

Assim, quando em *Tereza* Tunga convoca cerca de cem figurantes para uma **instauração**, ele está optando por uma nova proposta. Segundo Lisette Lagnado, o termo **instaurar** carrega a idéia de **ação que não depende de um lugar fixo**, ao contrário de **instalação, que, em princípio, corresponde a uma obra situada**. Ao deslocar a ação do corpo do artista, a atenção se volta para o fazer mental, e não tanto para a personalidade, ou para a habilidade do artista (o fazer com as mãos). Em *Tereza*, obtém-se a “carga social” e também simbólica, ao trazer para o museu presidiários, ou “população marginal de rua”. Simbólica *porque Tereza* (a corda de lençóis feita pelos presidiários) remete à fuga de um museu-prisão. Transposta para o museu, é como se a arte fosse refém de um sistema fechado, e aos artistas não restasse outra saída a não ser a fuga — fugir das galerias, dos museus, e dos centros culturais. Fortalecendo essa idéia, Tunga utilizou ex-presidiários na *Tereza* que tomou de assalto o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1997. Há uma quantidade de informações provenientes da escolha das pessoas que vão realizar

palavra, da cultura oral e no resgate da cultura oral, etc. Instauração não é só material. Cabelo fala de uma “Sabedoria do gerúndio”: é fazendo que as coisas acontecem, experimentando. E seguindo o fluxo: “Poesia não leva a lugar nenhum”, Tunga disse- no sentido de que não tem um objetivo prático. É viver a poesia que enriquece a vida e traz sentido pra ela. Por essas observações, vemos que a instauração está sempre procurando se conectar com a vida. É nesse ponto que as diversas definições do termo se encontram, seja para Lisette Lagnado, Tunga, Cabelo ou Suely Rolnik.

aquela instauração (fruto da imersão). Além dessa metáfora, a tensão causada ao pôr lado a lado pessoas estranhas ao meio da arte (os figurantes e os convidados da noite de abertura) é um dos pontos mais marcantes desta instauração. Na Argentina, Tunga convocou a população marginal de rua, na sua maioria jovens tatuados, cabelos compridos e barba por fazer, para instaurar *Tereza*. No Rio, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), ex-presidiários realizaram a fuga. Em Los Angeles³⁸, não houve fuga, mas a própria fabricação da *Tereza* já era uma possibilidade de liberdade, de se escapar. De maneira análoga, pode-se dizer que a escolha de materiais também influi no sentido do trabalho com uma carga própria, diferente. Ao utilizar chumbo e metal, há uma informação que o artista quer trazer para a obra. A escolha não é aleatória; antes mesmo de esse material se configurar em qualquer combinação, já há uma informação, uma característica própria, simbólica ou não, que compõe a obra. O cobre leva a outro nível de informação, assim como o ouro, já que o artista lida com conhecimentos provenientes da alquimia.

Em *Milagrinho*, Tunga criou um muro de peixes e pão. Houve esse agenciamento de corpos, falas, textos de várias pessoas. O artista assinou na parede ao lado do muro: “*Tunga, Wilton, Cabelo, Simon Lane, Pereio, Gerardo Mello Mourão e tantos outros, eu outro*”. Era um “híbrido” da obra de Tunga, Barrio, Cabelo, Simon Lane, Gerardo Mello Mourão e outros. Em *Milagrinho*, Tunga materializou o sonho do arqueólogo Barrio em um “beco” cheio de garrafas quebradas — a princípio, cheias de vinho. Houve uma simbiose, um híbrido de suas poéticas. Múltiplas conexões que se formam por diversos encontros. A fala dos outros artistas é então incorporada na instauração; o texto do outro, também.

Um híbrido *tungacabelo* é diferente das *performances* individuais desses artistas. Deleuze-Guattari escrevem em *Rizoma* um texto em que a autoria é dissolvida num composto híbrido:

“Escrevemos o **Anti-Édipo** a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito,

³⁸ Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, Janeiro de 1999.

exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer “o sol nasce”, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”³⁹

Múltiplas vozes em eco criam acordes diferentes — de preferência somam, pois a não-autoria também poderia cair num roubo, um roubo despotencializante, e não um roubo de troca mútua, com ganho para os dois ou mais lados, como propõem Deleuze-Guattari. Esse tipo de agenciamento tem muito a contribuir para a arte, e, pelo visto, há uma sintonia entre a proposta de Tunga em suas instalações e o que os grupos dessa nova geração estão propondo.

Mas o que Tunga estaria buscando com suas instalações? Há algum objetivo mais palpável a ser destacado? Ou seria a própria experimentação o objetivo/percurso, o túnel circular que não leva a lugar algum, mas apenas à experimentação poética?

3.5

Um breve percurso da instalação em Tunga

Notamos a presença de “agentes” nas instalações de Tunga desde os anos 1980. As gêmeas seriam um embrião dessa invenção que o artista só chamaria assim anos mais tarde. Embrião, porque ali já havia a idéia de *instalação*. *Xifópagas Capilares* seria o trabalho que inaugura esse procedimento em sua obra, pois, apesar de o artista já trabalhar com corpos híbridos em suas esculturas, foi essa a primeira vez em que o artista utilizou “agentes humanos”. As gêmeas nascem de textos e fabulações, mas também engendram um novo “mundo”: elas são parte do rizoma que

³⁹ Deleuze, G e Guattari, F. *Mil Platôs vol.1*, cap.1, p.11.

percorre a obra de Tunga, e o emaranhado de fios que as une também é um rizoma, instaurando múltiplas ligações entre os corpos presentes na obra do artista.

Por que não se diz que *Xifópagas Capilares* é uma *performance*? E por que não é *instalação*? Porque se percebem, nesse trabalho, elementos presentes nas *performances* e nas *instalações* em nova configuração, uma nova proposta de experimentação que não leva em conta somente o espaço, mas também a cultura local, não considera apenas a ação individual do *performer*, mas agencia vários corpos numa ação coletiva. O desdobramento desse trabalho como instalação seria *Lezart*, talvez, pois aí encontramos elementos como tranças e *TaCaPes*⁴⁰, que, por sua vez, são compostos por tranças recobertas por ímãs e limalha de ferro. Na fabulação, esses elementos se unem à mitologia das gêmeas xifópagas.

Em *Xifópagas Capilares* há ação+mito+lenda+linguagem+fabulação numa combinação de elementos iguais que dão a estes uma origem comum, uma união através de fios comuns a uma mesma cabeleira. Onde começa e onde acaba? Trata-se de um rizoma, não tem início nem fim. Começa-se pelo meio. Tunga costuma usar teorias pseudocientíficas em sua obra; utilizaremos aqui esse mesmo recurso. Nesta obra, a equação usada pelo artista parece ser: $I+I=I$ porque dois elementos “iguais”, as duas meninas, formam um só: irmãs siamesas. *Xifópagas Capilares entre nós* pode ser considerada como a primeira instauração do artista (1987). Depois viriam as *sereias* e *terezas*, dentre outros trabalhos-instaurações, onde muitas vezes elementos de trabalhos anteriores ganham nova configuração.

A instauração de Tunga passa a incluir novos elementos, com *Tereza*: som, teatro, cinema, música e *performance*, com a exposição na Argentina, em 1999 (*Heaven's Hell/Hell's Heaven +Los Heraldos+ Tereza +Lúcido Nigredo*). Até então, eram mais pontuais as aparições de agentes humanos em suas obras.⁴¹

Em *Uma Experiência em Física Sutil*, havia corpos em lugar de partículas subatômicas. A teoria pseudocientífica aparece como uma paródia. O artista provoca,

⁴⁰ TaKaPe[Tacape].1986/97.Ímãs e ferro.

⁴¹ Houve também uma instauração no MAM: *E.A.A.* MAM - Rio de Janeiro, 1996.

simulando colisões em que próteses envoltas por **gelatina**⁴² caem no chão, sendo uma delas uma máscara da cabeça do artista. Em rota de colisão, esses agentes-corpos chocam-se num percurso cujo trajeto desenha a cinta de Moëbius.⁴³

3.6

Ressonância poética

“Acho que existe uma ressonância aí, para falar dessa teoria da ressonância morfogenética. Acho que é possível pensar numa ressonância de questões que tentariam reencontrar uma teoria conjunta daquilo que a sociedade está vivendo, do que os seres humanos estão vivendo”.- Tunga⁴⁴

Pensando sobre a instauração, temos uma idéia de relação, de ressonância. Tunga está se referindo a uma ressonância morfogenética. Ressonância: ecos do gongo tocado por Tunga na seqüência final de *O Nervo de Prata*. Em seguida, no mesmo filme, a câmera passeia dentro do túnel circular de *ÃO*, e vemos uma cobra devorar um sapo. Túnel de dentro. Tunga diz haver um Toro imaginário dentro da Pedra da Gávea. Ressoa. Ecoa o gongo. A instauração marca um soar de gongo (instrumento que Tunga toca) que, muito depois do ato, do tocar, reverbera por algum tempo. Assim como ondas sonoras que se propagam em ritmo e frequências variadas,

⁴² A gelatina, assim como os sais de prata na fotografia, teria a função — na *foto-instauração* — de plasmar uma idéia, instaurando-a. A gelatina, corpo viscoso, adere, absorve, proporcionando um ambiente propício ao nascimento de uma idéia. Permite a fecundação. Por outro lado, os ossos de que se despem as sereias são, no corpo humano, a presença de estrutura, base, direção, e não uma coisa amorfa, gelatinosa, aquática — que remete à emoção, ao perder-se num sem-fronteiras, ausência de limites que é a água, uma mistura híbrida, líquida, que plasma diversas sensações num corpo indefinido, mutável, híbrido, de sereia, talvez, que substitui direções por encantamento

⁴³ Este trabalho (*Avant-Guarde walk in Soho*) foi apresentado em NY, em 1996, e, posteriormente, alguns de seus princípios, reeditados em Kassel, em *Insideout/Upsidedown*.

⁴⁴ Tunga. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. in: *Assalto*. (cat.), Brasília, CCBB, 2001, p.142.

o ato de instauração tem ressonâncias. Tunga busca essas ressonâncias ao trabalhar com a imersão e com agenciamentos.

A instauração continua a se processar infinitamente (mas não seria assim com qualquer coisa que nos afeta?), para além do momento em que se dá a ação inaugural — o ato. A ressonância da instauração ecoa nos restos de *performance*, nos restos de trança deixados no chão em *Tereza*, por exemplo, e na suposta instalação que se pode visitar em seguida a esse momento inicial — não há uma perda de força-plástica, simbólica, embora já seja uma outra coisa: um trabalho em mutação, fluido.

Barrio parece querer dizer um não à institucionalização da arte, um não ao consumível. Em sua obra, Artur Barrio — poeta que grita, dilacera a carne e a expõe — acerta com ponta de faca⁴⁵ a ferida do orgulho das paredes brancas de instituições artísticas e museus. O conflito também está presente, assim como em *Resgate*, no paradoxo “fugir e não fugir” da *Tereza*. O uso de materiais orgânicos e seu procedimento de escrever a giz e carvão nas paredes de museus e galerias, além de render polêmica, tornam infinitamente curto o momento. Restam os *registros*.

E o que resta de uma **instauração**, é a **instalação**? Não, é a **ressonância poética**. Janice Caiaffa escreve:

“A arte e o pensamento se inscrevem nesse tempo em que os efeitos não se esgotam no momento da sede, mas vão repercutir mais além e em seguida muito depois, num domínio que é o domínio mesmo da criação”.⁴⁶

Tunga amplia esse tempo, impedindo que o consumo se dê por completo: o trabalho só se oferece por partes. A instauração ecoa, perdura, cria ressonâncias, provoca o *transe*, mas não mata a sede, não sacia o desejo, provocando inquietude:

“O interesse não é expor objetos do desejo, mas reinstaurar a vigência do primeiro olhar, a perplexidade desse momento incompreensível que seria, entretanto, a raiz de toda nossa Vontade de Saber. Fazer pulsar e

⁴⁵ Barrio, sem título. MAM, 2002. Trabalho que fez parte da mostra *Violência e Paixão*. Uma faca cravada contra a parede, fotografias coladas na mesma e texto escrito a carvão eram alguns dos elementos provocadores nessa obra.

⁴⁶ Janice Caiaffa., in *Nosso século XXI, Notas sobre Arte, Técnica e Poderes*.p.24.

durar essa dolorida interrogação” – Ronaldo Brito, *Experiência Flutuante*⁴⁷.

Assim como os trabalhos de Barrio, as inaugurações de Tunga são “consumíveis” apenas em parte, porque elas seriam o que há de mais efêmero, de mais vaporoso no corpo da obra do artista. O efêmero aparece aí como algo que evapora ou se desmancha. Na inauguração *Milagrinho - Um sonho de Barrio*, um trabalho que cita o artista português, e é bem próximo à sua poética, temos um muro feito de material orgânico, perecível e que ainda sofre marteladas. O muro, ao ser martelado, revela seu conteúdo: peixes e pão. O vinho escorre do alto do muro, colorindo-o de vermelho, numa imersão *true-rouge*. A contaminação da poética desses dois artistas nessa inauguração remete à sopa preparada anteriormente.

Aqui lembramos do *Há sopas* de Tunga e Barrio: depois do momento inicial, de degustar o seu sabor, há a digestão, que demora mais um tempo. Se for uma sopa de pedras, como a que foi oferecida por Tunga e Barrio em 1997, será então ainda mais enfatizado que se trata de uma experimentação poética: metaforicamente a digestão seria mais densa, mais indigesta, e a ressonância (no espectador que bebe a sopa) mais grave, mais pesada e, por que não dizer, mais bem-humorada; afinal, trata-se de uma sopa produzida no *ateliê-mental* dos artistas, ou num “espaço psicoativo”.

3.7

Ressonância poética fora da obra

Então, a inauguração não seria uma exclusividade de Tunga, mas um *procedimento* compartilhado por outros artistas que valorizam o ato inicial — a ação-inauguração? Segundo o Dicionário Aurélio:

Instauração: Ato ou efeito de instaurar.

⁴⁷ Publicado no catálogo *Tunga*. Rio de Janeiro, Espaço Arte Brasileira Contemporânea/ FUNARTE, 1980.

Instaurar: [Do Lat. Instaurare] V.t.d.

1. Começar, iniciar, estabelecer; formar; promover: instaurar um inquérito.
2. Fundar, inaugurar, organizar, formar: instaurar uma revista, um jornal.
3. Renovar, restaurar.

Trabalhando com o *conceito* de instauração, surge um problema: tal conceito constituiria uma nova categoria artística? Segundo Lisette Lagnado, ou Tunga, os termos *performance* e *instalação* não dariam conta dessa nova forma de fazer arte.

Com a instauração, o artista estaria repensando em sua obra novos critérios para a arte contemporânea e a cultura deste país, pois, dentre outras questões, estaria lidando com a noção de imersão, e não de espaço.

E o que se daria no caso de outros artistas? Grupos como o *Chelipa Ferro* e *Atrocidades Maravilhosas* fazem também instaurações? O mesmo desvio que vimos em Tunga, que surge com o elemento do acaso, do imprevisível e do risco, acontece com o *Chelipa Ferro*, cuja partitura é o improviso — o improviso dentro de um tempo previsto fisicamente —, tempo concreto do desenrolar da fita que contém as bases pré-gravadas. O filme *ÃO*, de Tunga, também escreve no espaço o seu percurso circular, mas lá há o túnel, e o tempo é infinito. E isso é visível na forma como a película é emendada — nas pontas — formando um círculo, tanto virtualmente na tela como na película e no equipamento para projeção instalado na sala de exposição.

O *não-acontecimento* presente nesses trabalhos fala da quebra da narrativa linear e traz a angústia de não se controlar o instante seguinte quando isso é exposto/evidenciado por uma instauração.

O grupo *Chelipa Ferro* faz instauração sonora, mas também visual, e poderíamos perguntar: então qualquer música é instauração?

O grupo *Chelipa Ferro*⁴⁸ surpreende porque o som vem da ação. Não é representação; não há uma partitura, mas um improviso.

⁴⁸ Assim como certas passagens do grupo *Fluxus*, do início dos anos 1960. O Fluxus apresentava a *action music, performances* baseadas em tarefas *task performances*.

Na ação *AutoBang*, realizada na inauguração da 25^a *Bienal de São Paulo*, em 2002, um carro foi destruído pelos integrantes do grupo, extraindo dali um som de bater de lata. A batida destrói o carro e é também um som-índice do movimento, da ação. Não há um roteiro fechado; há o acaso, o improviso.

Na *performance* sonora do *Chelpa Ferro*⁴⁹, os artistas contaram com uma base pré-gravada, o que corresponderia a uma rede em Tunga, e que ofereceu um suporte temporal e um plano à ação do grupo: a *performance* acabou quando a fita parou de rodar. Esse tipo de ação que não conta uma história previsível, mas que requer a atenção plena — a (des?) — sincronia entre imagem e som provoca um estranhamento.

Ressonância de um encontro — faz paralelo com a vida, “mapeia” um desatar de nós (*nous, noeuds* - nós, eu e você, e nós - laços), um ater-se ao momento. A ressonância da instauração nos força a voltar, em pensamento, ao momento inicial.

3.8

Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga

*“A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. (...)”*⁵⁰ Deleuze-Guattari

Instaurar pode ser escrever um texto. O discurso poético do artista faz parte da obra, e a obra ganha corpo em suas palavras. Ao mesmo tempo, vem sob forma poética: de carta, livro e voz falada, e também nas entrevistas do próprio artista à imprensa e em seus textos publicados em *Barroco de Lírios*. *Barroco de Lírios* traz esta escrita poética, recria mitos e lendas. No livro, o trabalho de Tunga é pensado de

⁴⁹ *Performance* realizada no SESC-Copacabana, em 2002.

⁵⁰ Deleuze, G e Guattari, F. “Perceptos, Afectos e Conceitos” in: *O que é a filosofia?*. p.222.

uma forma orquestral⁵¹. Percebe-se que cada trabalho seu não funciona como um “organismo fechado”, mas que existe uma obra, um conjunto de trabalhos em “contágio mútuo”. E, nesse conjunto de trabalhos, cada um deles termina relendo e influenciando um trabalho passado ou um futuro.

Ou seja, a narrativa corre em paralelo à materialização dessas lendas, em personagens virtuais vistos apenas em fotografias, e às vezes em *performances*⁵². **Lúcido-Nigredo** é uma instalação envolta em muitas narrativas: a história da fuga de São João da Cruz, ajudado por Santa Teresa, e a referência a objetos de cozinha encontrados pelo caminho. Somadas a essas referências, há as fotos de ninfas derramando líquidos claros e escuros em vasos transparentes (**Immersion LN**). Em **Lúcido-Nigredo** há sempre a convivência do dia e noite, do claro e do escuro, da luz e da sombra, sobrepostos e simultâneos, e as sombras de mulheres são vistas apenas em fotografias que o artista expõe no catálogo de **Assalto**, e no catálogo **Tunga**, de sua exposição em Paris, na *Galerie Nationale de Jeu de Paume*, em 2001. Há um labirinto de entradas e saídas difusas, ao se percorrermos essas histórias e narrativas não-lineares que costuram as obras. É um verdadeiro **Jardim das Veredas que se bifurcam**, para citar Borges, autor muito apreciado pelo artista.

Tesouro-Besouros é um *texto de artista* no qual nos deteremos aqui por um breve momento. Essa narrativa apresenta, entre os seus elementos, conexões com vários trabalhos de Tunga, inclusive a **Tereza**.

⁵¹ O artista seria uma espécie de regente da obra, articulando as diversas obras em uma só, propondo relações entre os trabalhos e agenciando os mais diversos corpos que a compõem. As partituras intercambiáveis formariam essa música composta com vários outros corpos, várias vozes, instrumentos, seres. Um quê de improviso também faria parte, pois muito está aberto ao acaso e à mudança. No próprio livro entendemos que o projeto gráfico, feito em conjunto com o artista, permite diferentes leituras, seja por conter cadernos soltos, seja por permitir uma leitura visual panorâmica da obra, que complementa a sua experiência.

⁵² Lembramos também de Joseph Beuys, na *performance Como explicar a pintura uma lebre morta [Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt]*, Dusseldorf, 1965. Nessa *performance*, há a presença de símbolos e também referências à história da arte: Beuys realizou a *performance* com a cabeça recoberta por folhas de ouro e mel. Durante 3 horas ele segurou a lebre morta em seus braços. Se a lebre morta é o interlocutor privilegiado do artista, é porque, face à demanda de racionalização da arte, Beuys quer apresentar o princípio oposto. O tipo de comunicação que se instaura entre o homem e o animal tenta renovar a linguagem e mostrar a necessidade de renovar o pensamento. Vários simbolismos estão presentes aí: o mel é um elemento cujo simbolismo está ligado à intuição, o que ocupa um território bem diferente da escrita, que é próxima à razão. Em Tunga também encontramos simbolismos e uma valorização, tanto da razão quanto da intuição, idéias e sensualidade convivem em sua poética.

Esse texto de artista é composto de relatos da viagem de Tunga ao Norte, o que “resultou” no trabalho *Tesouro-Besouros*.⁵³ Tunga utilizou besouros, de uma certa espécie, os necrófilos e coprófilos *Scarabacus Tucurui Sagrado*, apelidados de rola-bosta. Dentro dessa narrativa, vários procedimentos podem ser notados. O texto é uma fabulação, onde há a mistura de sonho e realidade. A febre, a náusea, narradas pelo artista em seu texto, entram como parte do trabalho na descrição da experiência de Tunga em sua viagem à Amazônia. Odores, perfumes, temperaturas variadas e suas anotações constituem esse texto-obra. Enquanto o escaravelho é conhecido principalmente como símbolo egípcio, “o símbolo do Sol e, ao mesmo tempo, da ressurreição”, o Escaravelho-Bosteiro estaria ligado ao vício, e, segundo o *Dicionário de Símbolos*, “o simbolismo desse animal é tomado na Irlanda, unicamente no sentido desfavorável”. O solar (escaravelho) e o putrefato (o rola-bosta), são símbolos ligados a esse trabalho. Também encontramos referências ao princípio do *eterno retorno*, uma vez que, no Egito, “os escaravelhos eram usados como amuletos eficazes — os insetos ocultavam em si o princípio do eterno retorno”⁵⁴.

Esses rola-bostas, em especial, se aproveitam da matéria putrefata para fazerem seu alimento. E Tunga usou bolas de sabonete no lugar das malcheirosas esferas produzidas pelos besouros.

“Ainda febril, recobrei Manaus, onde uma surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera. A surpresa, no entanto, não vinha dos odores, mas de sua fonte: meus três espécimes de rola-bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas. Peculiar era o fato, pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostruário. Pasma e atônito, após uns minutos saí do torpor. A visão do intumescido triângulo me devolveu a lembrança das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa e, atravessando uma a uma a carapaça dos coliópteros, dei-lhes a morte. Passei longas agulhas de que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei TESOURO BESOUROS, que agora vos apresento.”⁵⁵
Manaus, 8 de fevereiro de 1992.
TUNGA

⁵³ *Tesouro-Besouros* foi um trabalho desenvolvido para a *Eco-92*.

⁵⁴ Jean Chevalier, *Dicionário de símbolos*.

⁵⁵ Tunga. “Tesouro Besouros”. In: *Arte amazonas*. Instituto Goethe de Brasília. Alphons Hug, org. 1992.

Mas muito da experimentação acontece pela fabulação⁵⁶. O fato de haver várias narrativas circundando a obra permite uma experimentação tanto no texto quanto nas instaurações, onde essas narrativas ganham outro corpo, ou “carnação”, como os sinos e caldeirões de *Resgate* que são maquiados de base e batom, ganhando aspecto de carne viva. Em Tunga, há a presença de espelhos de carne: gêmeas. Por isso, as gêmeas são tão fascinantes, parecem saídas de livro, e a obra revela-se um livro, uma grande narrativa cujos capítulos não lineares vão se revelando por partes, como num livro de RPG (*Role-Playing-Game*), onde o leitor pode pular de uma página a outra sem que a compreensão seja prejudicada — levado por um jogo de dados, o acaso —, mesmo porque não há nada a compreender, só a experimentar. E quanto mais se caminha perambulando (como as gêmeas siamesas no vídeo *O Nervo de Prata*, de Arthur Omar), mais se encontram personagens, mitologias, animais, e ligações entre esses elementos — ligações essas que são sempre reformuladas pelo artista que quer nos confundir com uma das visões de sua obra. No livro *Assalto*, assim como em outras publicações do artista, a visão de Tunga é dada por imagens e relações entre as imagens. Além disso, o artista nos confunde com variações nos títulos dos trabalhos, que mudam freqüentemente. Por exemplo, em “*Torus, alias Les Bijoux de Mme Sade*”, a ênfase é dada ao *aliás*, ressaltando a múltipla possibilidade de se nomear um mesmo trabalho.

A fabulação seria um pretexto para a experimentação? Concebemos a fabulação aqui como sendo ela mesma uma experimentação. Mas poderíamos ressaltar também que as estratégias nessa obra são às vezes mais importantes — juntamente com as ações — do que as próprias narrativas.

Buscando o conceito em Bergson — “(...) *toda fabulação é fabricação de gigantes*”⁵⁷ —, diz Deleuze:

“Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, ‘potências semipessoais ou presenças eficazes’. Ela se exerce

⁵⁶ Ver Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p.264.

⁵⁷ Deleuze. “Percepto, Afecto e Conceito” in: *O que é a filosofia?* p.223.

inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura.”⁵⁸

Instaurar é uma ação (um gesto) que põe em evidência o momento e, em Tunga, isso vem junto com um repertório de ações que por vezes se repetem: descascar cebolas, despir roupas, martelar muros, quebrar vidros, besuntar de gelatina e maquiar objetos (sinos, vasos, cálices) e pessoas, derramar líquidos em vasos transparentes, preparar sopas, trançar, enfim, gestos comuns a várias instaurações de Tunga, formam um repertório de procedimentos que compõem uma instauração. Nesse aspecto, a leitura da narrativa fica num outro plano, numa outra camada, pois os mesmos gestos podem servir a uma ou outra história. Por exemplo, o trançar cobertores (*Tereza*, 1998) e o trançar charutos (*Barrocos de Lírio*- Bienal de Havana, 1992) são um mesmo gesto para duas histórias diferentes que mantêm a ressonância entre essas fabulações.

3.8.1

Há Sereias e sereiA, o texto e a instauração

“Real, pois, é a existência desses seres, tanto quanto a de um camundongo ou de uma girafa, por mais bizarros que aparentem. Por longo tempo, temos nos ocupado da hipótese construtiva desses seres, minuciosas investigações, laboriosas suposições, meditação, reflexão e trabalho... É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro. Eis aqui imagens e o breve protocolo da experiência. Memorável foi a noite do dia 9 de abril de 97. Do bojo dela, por preciosos instantes podemos realizar, sob rigoroso controle, a tão esperada existência de SEREIAS! Pregnantes pretendentes habilitadas pela luz rendem o acaso. Ingerindo água crua, fazem da pele o véu da tarde.” (...)

Tunga: sereiA ⁵⁹

⁵⁸ Deleuze cita Bergson. “Percepto, Afecto e Conceito” in: *O que é a filosofia?* p.223.

⁵⁹ *Tunga: SereiA*. <http://mosaic.echonyc.com/~trans/proyecciones/LaOficina/Tunga/Tunga02.html>.

Nesse texto de artista, *sereiA*, Tunga realiza uma instauração com palavras: não é um texto sobre a instauração; o próprio texto instaura. Nele, o artista assume que sereias não são lenda, mas fato. A instauração que ocorreu no dia 9 de julho de 1997 é descrita como uma **experiência vivida, real**, e as imagens são a prova da existência de sereias. “Artifício ou ficção, feitiço, mito que antes era, tornou-se um fato. Negligenciadas não foram do passado as referências. Um leve desvio surpreendeu o tal passado. (...)”⁶⁰

Esse leve desvio pode fazer parte do percurso da instauração. O desvio provoca a queda, ou o sobressalto, o susto, o encontro disruptivo. A instauração provoca um desvio. O desvio nos faz pensar, reatualizar o mapa de nosso percurso: *spy-hop*, e a pergunta surge: para onde estou indo? Isso ainda faz sentido na minha vida, na arte?

Gelatina, sais de prata... Tunga cria um ambiente propício a uma instauração, à fecundação, ao nascimento de um híbrido, de algo novo. Nas palavras do artista: “Um orvalho espargido cinge, é o índice dos plânctons pulverizados, férteis indutores da transmutação”.⁶¹

Pergunta: o que, no ambiente de uma exposição de Tunga, induz à transmutação, à alquimia, à instauração?

Em *SereiA*, o artista escreve: “É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro”.

Na experiência, a instauração *Há Sereias*, houve a extirpação do fêmur das mulheres-modelos-ninfas-sereias. Conforme a descrição do artista, o osso em seguida foi usado na maceração do enxofre — de onde teria surgido a cauda prateada. A fórmula seria: *sereia = mulher – fêmur + a produção alquímica da cauda prateada*.

Com a instauração, Tunga parece querer mostrar que o mito é uma realidade outra; todavia, uma das realidades possíveis (mito = realidade), comprovando com a experiência a existência desses seres. Em outras palavras, Tunga estaria dizendo que, até prova em contrário, qualquer realidade é mito, enquanto não se experimenta. Qualquer crença que não passe pelo crivo da experimentação é pura lenda; ou, quando se leva a cabo uma experiência, o que estava no papel (mito ou protocolo de

⁶⁰ Id.Ibid.

⁶¹ Id.Ibid.

experimentação) passa a ser índice de uma realidade comprovada, e não mais uma vaga idéia, um sonho, uma lenda... Em sua obra mesmo, encontramos outros índices de conexões entre esse e outros mitos/realidades instaurados pelo artista. Por exemplo, os tais ossos (fêmures retorcidos) encontram-se, por sua vez, em *Les bijoux de Mme.Sade*. Outra referência a ossos encontra-se na *Odisséia*, de Homero, no trecho em que Ulisses passa pelo prado das sereias. Perto delas há montes de ossos humanos, provavelmente das “vítimas”, os homens capturados por seu canto sedutor:

“Encontrarás primeiro as Sereias que encantam a todos os homens que se aproximam delas. Aquele que, sem saber, se avizinhar delas e lhes ouvir a voz, esse não voltará para casa, nem a mulher, e os inocentes filhos o rodearão alegres; mas será encantado pelo sonoro canto das Sereias, que estão assentadas num prado, tendo em volta um grande monte de ossos de homens em putrefação, cujas peles vão desaparecendo. Passa de lado e tapa os ouvidos dos teus companheiros com melíflua cera amolecida, para que nenhum deles as oiça. Mas tu ouve-as, se quiseres, depois de te prenderem na ligeira nave os pés e as mãos, estando direito, junto ao mastro, e de teres sido ligado com cordas a ele, para que te possas deleitar a ouvir a voz das Sereias. Se, porém, pedires e ordenares aos companheiros que te soltem, prendam-te então com mais ligaduras ainda”.⁶²

Há Sereias e Semeando Sereias — rochas, recifes, beira do mar, prótese da cabeça de Tunga, modelos instaurando lendas na passarela; fotos/figurantes/“público”/espectadores/o artista momentaneamente protagonista da ação, fotos, elos de conexão podem estar em qualquer meio: foto, filme, música — formando um rizoma. O artista delineia um dos trajetos possíveis. Mas cada um (público, figurantes, “agentes”, etc) deve saltar sozinho: *spy-hop*. Contaminação moda-arte.

As narrativas são atualizadas no momento da instauração. Nesse jogo de relações mutáveis, intercambiáveis, as novas combinações e a atualização das narrativas produzem novas histórias, seja pela contaminação, seja pelo choque que nasce do/no corpo, suscitado pelas sensações. Tunga reconta suas histórias, reconta o mito das sereias e outras lendas inventadas por ele.

Montes de ossos também estão em *ÃO*. A imagem do túnel circular de *ÃO* pode ser comparada à de um toro. No livro *Barroco de lírios*, a imagem de um toro

⁶² HOMERO. *Odisséia*, p. 222.

circular aparece sobreposta à de um crânio, ligado à narrativa de *ÃO*. A imagem resultante dessa sobreposição de transparências fotográficas, no livro, é a de um crânio em que vemos o negativo de um toro circular: a imagem de uma tautologia, de uma idéia fixa. É nesse sentido que queremos mostrar aqui como *a foto instaura*.⁶³ como, em Tunga, as imagens combinadas, sobrepostas ou rebatidas em seus livros engendram uma nova — outra, muitas outras realidades. De forma análoga, no cinema-sem-filme, ou seja, na instauração de Tunga, a combinação de diversos elementos heterogêneos e o agenciamento de diversas vozes, pessoas, corpos, idéias e formas (objetos, próteses, gelatinas, elementos, maquiagem, sinos, trança) criam um “novo mundo” e talvez, assim como escreve Suely Rolnik, ativem o *corpo vibrátil*, tragam a experiência da arte para a vida.

Os procedimentos do artista encontram-se tanto na instauração quanto em seus livros, esculturas (por exemplo: vasos e esculturas que aparecem entrelaçados com cobras) e em sua fala.

3.9

Fabulação+instauração+experimentação: a narrativa ficcional ganhando corpo na instauração

Em Tunga, se relacionarmos essas duas obras, podemos puxar daí fios de conexões: *True Rouge* (*performance* de 1997): reservatório de sangue. *O tesouro do Nosferatu* — corpos pálidos, secos, vítreos, o corpo sem sangue, sem vida; vidros coloridos, o índice de um encontro; percurso desses corpos. Pode-se encontrar a ressonância de vida na sopa, *true-rouge*, e os restos mortais dos corpos sugados em *O tesouro do Nosferatu* (*Nociferatu, Jeu de Paume*, 1999-2001). Formas cujo percurso é impresso no vidro — índice de um contato. Fica a marca: a fenda. Permanece para

⁶³ Foto que instaura, cria mundos, referências na realidade. Tunga apresenta fotos como documentos que “comprovam” a realidade do mito.

sempre esta abertura — memória sempre acessível de um contato prévio: a mordida. Uma ligação permanente se estabelece. As vítimas voltam a oferecer seu pescoço: atração pelo abismo. As sombras no vidro são índices: memória de um contato oposto ao de *True Rouge* = ausência de vermelho. Que cor tem o vidro de *Nociferatu*? Vidro colorido. Gelatina e placas de elastrômero. O negativo também em vidro. Os vidros seriam o espectro de corpos das vítimas, corpos desprovidos de sangue — formas femininas: cálices, cristais, memória vítrea.

As conexões são livres — o artista não as detém; a obra está em aberto. Múltiplas leituras são possíveis; estão em função do corpo que faz o percurso. Tudo depende de quem salta e de sua relação com os outros membros do grupo, como fazem os golfinhos. É na relação que se percebe uma ou outra densidade, que se tecem infinitas conexões. Sempre encontraremos coisas de um significado especial para nós. A instauração deixa um anzol solto no espaço, anzóis e esponjas de *True Rouge*. Os corpos que passarem por ali desavisados poderão ser capturados e absorvidos, ou não. A disponibilidade é imprescindível, mas o efeito plástico-visual também se oferece, e pode captar o espectador.

O artista *compõe com*; portanto ecoa outras vozes, dá voz a minorias: a trabalhos que não vieram à luz antes, ou vêm à luz em estágio embrionário. A fabulação pode proporcionar uma experiência tal qual sentida no corpo em tempo “real”. O sonho também elabora. Na fabulação, as experimentações acontecem na mente e depois chegam ao corpo. Será que somente depois? Estamos mais próximos ao *everything simultaneously present*, escreve Guy Brett. Eco de sua voz, mais um dentre vários, várias vozes que há em sua obra — autoria coletiva⁶⁴.

Seria então o pensamento — ou o *statement*, como diz Tunga, — corporificado nas ressonâncias de obras-instaurações que poderá produzir resultados efetivos.

Aqui lembramos que, em *Há Sereias*, mitos e lendas são reinstaurados por Tunga. Existe o encantamento. Assim como *O tesouro do Nosferatu*, cujo título remete a histórias de vampiros, esse também é um mito de sedução — atração pelo abismo. A vítima é presa a seu “malfeitor” por um elo macabro. Por que as vítimas

⁶⁴ Questão da *autoria* - ver também: Deleuze, G e Guattari, F., *Mil Platôs vol.1*, cap.1.; *Kafka, por uma literatura menor e Crítica e Clínica*.

oferecem seu pescoço? Por atração magnética. Não há recusa, mas sim um encantamento, um perder-se de si mesmo no outro... Captura sem resgate.

3.10

A foto-instauração

Pensamos na fotografia, — sua presença povoa a obra de Tunga. Pensamos em instauração: de que modo esses dois procedimentos — fotografar e instaurar — estão ligados? Seria a fotografia também uma instauração? De que maneira Tunga faz uso da fotografia? É como um registro? Não apenas: Tunga também incorpora a fotografia como mecanismo de fabulação. Ela se insere em sua obra de maneira análoga aos textos, às narrativas. Promove uma fabulação através de imagens, imagens que contam histórias entrelaçadas com muitas outras histórias. As imagens têm seu próprio meio de comunicar. Falam por si. Dispensam legendas. As legendas são os títulos dos trabalhos, que, por sua vez, são mutáveis. Entrelaçam-se os fios de histórias contadas por texto (palavras) com os fios de histórias contadas por imagens (foto-instaurações). A foto-instauração se dá quando essas novas conexões se estabelecem por imagens, quando a fotografia revela um novo elo entre os trabalhos (rizoma).

A presença da fotografia na obra de Tunga pode ser pensada enquanto instauração. Visto que a instauração não diz respeito aos materiais, nem às técnicas, mas à operação em jogo, quase qualquer gesto pode instaurar. A maneira de apresentar uma foto pode instaurar. Nesse caso, aconteceria o fenômeno da *foto-instauração*.

A *foto-instauração* seria o click — o ato — e mais seu efeito no tempo: a ressonância. Em Tunga, há fotos instauradas em livros do artista — onde rebatimentos/espelhos contam a versão do artista para uma possível leitura de sua obra; em Barrio, há os *Registros*, e as fotos coladas nos *cadernos-livros*; em Cabelo,

a fotografia às vezes aparece em potes de vidro⁶⁵ (semelhantes aos *molotovs*⁶⁶, vidros com materiais orgânicos que o artista conserva há anos).

Na obra de Cabelo, apontamos uma situação poética próxima a uma reatualização de um mapa. Na *performance-show-exposição* (realizada na Rua do Rosário, em frente à Galeria Paulo Fernandes, onde estavam expostos os desenhos de *Suíte Volátil*, em março de 2002), Cabelo, em dado momento, mostrou uma foto levada por um “carteiro” que, segundo o moço, era “a foto do Cabelo amanhã”. A foto, neste caso, funcionou como uma cartografia futura, mostrando o artista com uma tesoura na língua. Esse é apenas um detalhe de uma conexão, possível, entre a fotografia e a instauração.

Migrando para a obra de Barrio, uma possível ramificação dessa discussão — sobre foto-instauração e sobre a própria expansão do conceito de instauração —, seriam os **registros** - CADERNOS-LIVROS. **Cadernos-livros** são foto-instauração? Expandindo o conceito de instauração, podemos encontrar ressonâncias entre esses dois procedimentos. Seriam os mesmos procedimentos os usados por Tunga e Barrio (nas *instaurações* e nos **cadernos-livros**, ou ainda nas *T.E.?*). A experiência ressoa tanto nas instaurações quanto nos *cadernos-livros*.

Na foto-instauração, a maneira como essa fotografia é apresentada acaba valendo mais do que o simples registro. Em Barrio, o que está em jogo é a contaminação dessas fotos com a linguagem do *caderno-livro* e o reprocessamento poético dessa experiência que ressurgue, entendida como imagem. Em seu trabalho, os registros são mais do que uma memória. O eco/a ressonância dessa foto, filme em um quadro só. *Cadernos-livros* evocam blocos de sensação⁶⁷.

É comum a presença de fotos em documentos, e a conexão da fotografia com a idéia de índice permanece, embora todos entendam que hoje em dia a foto não prova nada, pois, além da manipulação das imagens, sabe-se que qualquer olhar é resultado de uma escolha; nenhum olhar é neutro. (ver entrevista *Tunga by Simon Lane*)

⁶⁵ O trabalho de Cabelo apresentado junto com a música *Pedaco de mim*, de Chico Buarque, foi uma fotografia com pedaços de cabelo. *A imagem som de Chico Buarque*. Paço Imperial, 2001.

⁶⁶ Alguns desses *molotovs* contêm até mesmo cavalos-marinhos. Em outros trabalhos do artista, a fotografia aparece recoberta por fios de cabelos, como nos trabalhos feitos para a exposição *A imagem do som de Chico Buarque*, com a música *Pedaco de mim*⁶⁶, e na “foto do Cabelo amanhã”, mostrada durante a *performance* simultânea à inauguração da exposição *Suíte Volátil*, em março de 2002.

⁶⁷ Deleuze-Guattari entendem por blocos de sensação: “*O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”. Ver: *O que é a filosofia?*. p.213.

Em *Desígnio*, por exemplo, havia fotos fazendo parte da instalação/instauração, e posteriormente essas fotos apareceram instauradas no *caderno-livro* da exposição. Em *Sub – Uma homenagem a Pierre Vogel*, fotografias aparentemente “inofensivas” de peixes no fundo do mar, clicadas em Búzios quatro anos antes da exposição, foram reinstauradas por Barrio num momento de recriação. Um agenciamento: foto + maneira como foram expostas + visitantes + ausência de um livro de visitas, tudo isso faz com que essas fotos sejam um novo momento, uma ressonância do momento do click (**fotografia X cinema sem filme**), mas já com outro valor, com uma outra carga.

Cadernos-livros são uma instauração silenciosa, porém eloqüente. Tomemos como exemplo os *cadernos-livros* de *4 dias 4 noites*: estão em branco. Surto poético? A emoção não se traduz em palavras. Nem a experiência.

Barrio utiliza café, sal, saliva e outros materiais em seus desenhos. Não há desenhos, propriamente; o que, de fato, existe são os *cadernos-livros*, que são o seu “ateliê”.

“onde crio, projeto (Desígnio) etc., etc., e etc. _____ Eu escrevo, anoto, pondero, desenho, rasgo, lambo, e penso, penso (etc e etc.....).....minha ação é o próprio trabalho em si, no fazer,.....faço intervenções no espaço ou ações, e as situações são simples e banais situações numa tentativa de desorganizar por um pouco que seja o cotidiano.....”

Barrio⁶⁸

Em Barrio, a fusão entre desenho, fotografia e texto se dá nos *Cadernos-Livros*, que, segundo o artista, são um outro suporte para suas “situações”. As fotografias, coladas em páginas já amareladas, ressoam um tempo passado de uma experiência. Nessas páginas, elementos se combinam: memória, escrita, imagem e rabiscos do artista. Há um híbrido de linguagens. Os *procedimentos* do artista, ao criarem seus *cadernos-livros*, assemelham-se aos de Tunga em suas instaurações. As fotografias ali ganham um outro *status*: elas interagem com as garatujas, com a escrita do artista, com seu modo peculiar de grafar e com suas anotações. O que temos em mãos, ao

⁶⁸ Entrevista concedida por Artur Barrio a Ivana Monteiro, via fax. Rio de Janeiro/Porto, 2000.

manusear esses cadernos, é bem mais do que um simples registro. Neles, a obra parece se completar, se auto-visitar, se auto-elaborar. É um processo quase que antropofágico, de reprocessamento de experiências e anotações da própria obra. Quando uma imagem entra em contato com outra que se avizinha, o que apreendemos dali? Contato-superfície: as obras dialogam entre si, no silêncio desses cadernos que gritam. O poeta-arqueólogo Barrio sabe escavar em sua memória, no corpo de sua obra, elementos de força plástica, e nos oferece esses elementos recombina- dos, mais densos ainda, quando nos mostra essa grande mistura rica, que são os *cadernos-livros*. O peso de um caderno-livro chega a incomodar⁶⁹, pois vem com a visceralidade que permeia sua poética. Nesse ponto, lembra uma *T. E.*⁷⁰: as vísceras estão ali, amarradas por uma corda, mas a trouxa está se abrindo e revela o que tem dentro: carne crua. O folhear um *caderno-livro* pode ser uma experiência bem forte. São vísceras de papel, impregnadas da cruzeza de um passado experimentado até os ossos. Chegamos à cartilagem. Carne crua: uma sensação. O artista nos deixa à beira desse abismo de sensações.

Barrio acerta no grito. Os compostos de sensações são violentos. O silêncio abafado dessas páginas chega a doer, ao saber que esses *cadernos-livros* se encontram guardados em museus, sendo quase impossível manuseá-los⁷¹. “*Cadernos-livros* não são diário de artista”, escreveu Barrio⁷².

Cadernos-livros promovem esse encontro (feixes de relações), assim como as instaurações. São as relações *entre*, que criam e produzem sensações. É por isso que pensamos os agenciamentos de Tunga e os *cadernos-livros* de Barrio como um *procedimento* ressonante.

⁶⁹ Na entrevista do *4 dias 4 noites*, publicada no livro da Mostra Panorama 2001, Barrio conta como a noção de peso mudou para ele, por estar com a saúde debilitada: “*Eu peguei um livro...pesava 20kg, um livro comum. Daí vêm, talvez, esses livros pesadíssimos...que têm 20 folhas.*”

⁷⁰ As *Trouxas Ensangüentadas*, da década de 1970, foram jogadas ao acaso e permaneceram incomodando muito tempo depois da ação inicial do artista de joga-las à rua, num processo de interferência urbana que atingiu em cheio a segurança do MAM à época da ditadura. Barrio conta, na entrevista do *4 dias 4 noites*, publicada no *livro da Mostra Panorama 2001*, que seus documentos foram até confiscados.

⁷¹ Durante pesquisa para o livro da Mostra Panorama 2001, MAM - São Paulo, tive a oportunidade de ver e fotografar alguns importantes *cadernos-livros* de Barrio que estão no MAM - Rio (e fazem parte da Coleção Gilberto Chateaubriand), inclusive os já citados cadernos I e II do *4 dias, 4 noites*. Essas imagens podem ser encontradas no livro citado, junto com a entrevista histórica do *4 dias, 4 noites*.

⁷² Fonte: Barrio. Acervo Roberto Pontual, Funarte. Agosto de 1978. mimeo.

As fotografias, normalmente, são lidas como registro, documento. Consideradas como instauração, são *agentes* elas mesmas, pois provocam mudanças na leitura da obra, possibilitam novas leituras, novas ressonâncias. Fotografias podem funcionar como “prova” da existência de sereias (após ser realizado o experimento). Enquanto agentes, instauram novos territórios e evocam blocos de sensações. Segundo Deleuze-Guattari:

“As sensações, perceptos e afectos , são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra-de-arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.”⁷³

“Para sair das percepções vividas, não basta, evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte. É verdade que toda obra-de-arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado: é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.”⁷⁴

Cadernos-livros e *instaurações* são procedimentos que evocam esses blocos de sensações, e não apenas uma memória. A fabulação cria. Objetos de Tunga também podem assumir esse procedimento: um dente, um molar⁷⁵, evoca todo um bloco de sensações, fabulações e narrativas, que circularmente povoam *Barroco de Lírios*. São fragmentos que não são parte, mas um inteiro, um bloco.

⁷³ Deleuze, G e Guattari, F. “Percepto, afecto e conceito.”in: *O que é a Filosofia?* P.213.

⁷⁴ Deleuze, G e Guattari, F “Percepto, afecto e conceito.”in: *O que é a Filosofia?* P.218.

⁷⁵ Tunga relata em *Barroco de Lírios* que o dente molar, presente de seu dentista, continha o relevo de antimônio de *Revê-la antinomia*. A *Pintura sedativa*, por sua vez, era impressa com o mesmo padrão do molar, e Tunga une os elementos dessa fabulação no texto-narrativa que inclui a história de sua ida ao dentista e as coincidências que daí surgiram.

3.11

Cinema sem filme: o momento da Instauração

*“Eu sempre concebi esse tipo de obra, como a **Tereza**, a partir de uma noção de teatralidade que remete a Freud e a Wittgenstein. Para ser um pouco mais simples, a idéia seria como dizer que se trata de um **cinema sem filme**, onde você faz parte da cena, ou um teatro sem platéia, sem público, sem nada. Essa concepção de teatralidade remete à noção freudiana de teatralidade, à cena onde a coisa acontece, onde acontecem os fenômenos psíquicos”.*

*Tunga*⁷⁶

O tempo da instauração deve ser concebido como intensidade, e o espaço, como imersão. E o *cinema sem filme* seria esse clímax de um agenciamento coletivo, em que o texto ganha corpo, e novas fábulas se inventam nos corpos presentes, nas relações entre esses corpos.

No *cinema sem filme*, há a articulação de imagens que são ações e movimento. Cada “fragmento” de instauração é uma imagem que também compõe a obra, juntamente com sons⁷⁷, “mantras”, e essas seqüências de imagens de *performances* privadas são, enfim, reveladas nos livros do artista que contam histórias através de imagens. Por vezes, um ou outro poema as costura com linha trêmula. Por exemplo, no catálogo *Assalto*, o texto do pai do artista, o poeta Gerardo Mello Mourão, “costurou” parte da obra — unindo a *Tereza* aos utensílios de cozinha mostrados em *Lúcido-Nigredo*. O *cinema sem filme* funciona com a contribuição de vários colaboradores (músicos, poetas, bailarinos, figurantes, modelos, etc).

A instauração atualiza a narrativa no tempo de um gerúndio. É narrativa ou acontecimento? A narrativa seria algo linear, e o tempo de Tunga parece ser o

⁷⁶ Tunga-Luiz Camillo:entrevista publicada em *Assalto*, 2001.

⁷⁷ Reinaldo Laddaga ressalta o caráter de *DJ* de Tunga, que estaria em sintonia com essas questões. Ver entrevista concedida à Ivana Monteiro (em anexo).

descrito por Guy Brett⁷⁸: *everything simultaneously present*, ou “tudoaomesmotempoagora”.

A idéia de simultaneidade ligada a uma narrativa aparece também no *quase-cinema*⁷⁹ de Hélio Oiticica. Em *QUASI-CINEMA, Block-Experiments*, Hélio Oiticica descreve como o acaso intervém na projeção dos slides:

“2- Cada slide segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa. Essa ordem resulta de uma semichance operation: a ordem em q foram batidos vem na ordem da caixa: os slides são retirados da caixa na ordem em q se encontram: às vezes idêntica à das batidas: outras ligeiramente modificadas. Os slides não são “fotos dos arranjos de NEVILLE”: são simultâneos com eles — neles — q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ½ hora (figure out!):SÃO MOMENTOS-FRAMES”⁸⁰

Também pensamos que o *cinema sem filme* encontra ressonâncias no *transe*, inventado por Glauber Rocha⁸¹. Como diz Deleuze, Glauber fez:

“O maior cinema de agitação que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo **entrar em transe**, o povo, seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político, no privado (**Terra em Transe**)”⁸².

⁷⁸ Brett, Guy. *Everything Simultaneously Present* in: *Tunga, 1977-1997*. New York, Bard College, 1997.

⁷⁹ Poderíamos tecer relações com o *Quasi-cinema* de Hélio Oiticica. “NY,1974. Hélio Oiticica cria com Neville de Almeida a experiência que intitula de *quasi-cinema*, blocos de experiências, work in progress, seqüência de espaços filmicos. “(...)“*Trashiscapes é a CCI. temos na capa da revista New York Magazine a foto de Buñel com uma navalha sobreposta a linha branca que corta o olho do cineasta como o olho cortado em Chien Andalou. O mesmo corte que Hélio e Neville propõem para a experiência cinema. Um corte que instaura uma outra forma cinema. Instaura no sentido do conceito de Lisette Lagnado. Lisette relaciona instalação e performance a partir da análise de obras que se constituem do espaço, com o espaço ao mesmo tempo que se atualizam no corpo do espectador. Espaço + corpo.*” Kátia Maciel in: “O Quase-cinema de H.O.”. <http://www.estacaovirtual.com/eureka/>

⁸⁰ Hélio Oiticica, in: *Hélio Oiticica* (cat.), p.178.

⁸¹ Ver Deleuze. *Imagem-Tempo*, p.265.

⁸² Deleuze, Gilles. “Cinema, corpo e cérebro e pensamento”. In: *A Imagem-Tempo*. p.261.

Pensamos que o *cinema sem filme* se aproximaria da noção de *transe*. Em *Tereza*, por exemplo, encontramos o *mantra-rock*, que parece provocar um *transe* coletivo. Próxima a essa idéia de colocar tudo em agitação, está a instauração.

Então, qual seria a especificidade de Tunga? (Há fabulação, ação, continuidade, experimentação, interação...)

A instauração prevê a ressonância no outro, o devir. A instauração inclui o devir (nesse agenciamento com outros corpos) e não se fecha; abre-se para um novo momento.

Usando uma idéia presente no mito de *Nosferatu*, a instauração seria essa *primeira mordida* — que marca a vítima num elo contínuo. A mordida abre uma fenda onde passa a existir uma conexão perigosa, semelhante ao *contágio mútuo* (expressão de Tunga). A experiência não exclui a ressonância. O tempo está suspenso e, como o *instant past* (de Cildo Meirelles⁸³), temos aqui o *present continuous*, o gerúndio, a permanência do ato inaugural — a instauração — no que vem depois. Os “*restos de performance*” mantêm a carga magnética, imantados com os efeitos desse ato inicial. Na instauração de Tunga feita em conjunto com as crianças do *Projeto Axé, A quietude da Terra*, os tais “*restos de performance*”, que ficaram expostos no museu após a instauração com os tambores, continuaram a ecoar a bagunça daquele momento inicial, em que os meninos instauraram sons de seu interior/exterior.

Por onde circulam as vibrações desse som? O ecoar do gongo, o batuque dos tambores. Nas ladeiras contaminadas pelo ritmo do Olodum, a algazarra dos meninos⁸⁴ ...? Seu trajeto desenha o mapa da experimentação, assim como a sutileza dos véus líquidos das sereias. A memória líquida faz parte dessa trajetória

⁸³ O trabalho *Disappearing element/Disappeared element (Imminent Past)* de Cildo Meirelles apresentado na *Documenta 11*, em Kassel, 2002, - picolés de água - seria uma instauração? Um picolé de água é muito digestivo, um pouco decepcionante. Tem-se a sensação do gelo, mas há ausência de sabor. Picolé de água (poético) = Gelo (vida, consumo, efêmero - a idéia do “*imminent past*”). Cildo Meirelles une os dois e mais a questão política, ecológica, pois oferece emprego — um gesto mais simbólico — aos desempregados de Kassel, nas suas carrocinhas de sorvete — chamadas de *Documento 11* —, e ainda alerta para a questão da água — que está ameaçada de extinção no Planeta. Cildo Meirelles também convoca “*figurantes*”/desempregados de Kassel e o “*público*” e oferece um alimento. Assim como Tunga e Barrio em *Há Sopas*. Além disso, em Cildo há também fabulações.

⁸⁴ *A Quietude da Terra/ Projeto Axé*, instauração de Tunga em Salvador, em julho de 2000.

vislumbrada por golfinhos, que se percebem em salto: uma cartografia momentânea que se congela num trajeto, um mapa que fica quando a experiência se completa. Mas é evidente que em Tunga a experimentação nunca se completa, nunca se torna um mapa fixo, cristalizado, apenas se redesenha constantemente, num mapa-líquido, que evapora, em sendo nuvem, em configurações de nuvens, reaparecendo em ferro fundido, em vidro e onde mais a fabulação permitir.

*Immersion L. N.*⁸⁵ — nesse trabalho, a foto entra dando corpo a narrativas ainda não reveladas. Corpos imersos se misturam aos vasos transparentes de *Lúcido-Nigredo*.

3.12

Procedimentos da instauração

3.12.1

O artista como experimentador ocasional: o agenciamento de elementos estranhos

*“Não se trata de atualizar a antropofagia, que seria como atualizar o Dadaísmo ou o Surrealismo. Mas se trata de pensar nessa herança, nesse modelo capaz de **absorver todo o heterogêneo e transformá-lo**, ou melhor, de fazer dessa absorção do heterogêneo o seu fato central. Ou seja, não é a manifestação do heterogêneo absorvido, mas sim a transformação em si do heterogêneo que seria a característica de nossa cultura, ou de uma possível civilização brasileira.” -Tunga⁸⁶*

⁸⁵ Tunga, Rio de Janeiro, 2001.

⁸⁶ Tunga in: *Assalto*. Entrevista concedida por Tunga a Luiz Camillo Osório. Maio de 2001. CCBB-Brasília.catálogo.[grifos meus].

Ao refletirmos sobre os procedimentos de uma instauração, deparamo-nos com uma questão: a articulação do heterogêneo. Tunga funciona como um experimentador ocasional, que promove a mistura de elementos estranhos. Assim como ele pensa a cultura brasileira como uma manifestação do heterogêneo absorvido, também se apresenta, na condição de artista, como um “articulador do heterogêneo”⁸⁷. Mas o que seria para Tunga, como artista, esse processo? Unindo temporariamente elementos díspares, ele permite uma hibridação, uma articulação entre diferentes materiais, meios, mídias, pessoas, circuitos, culturas e linguagens. As instaurações de Tunga são “experiências em que elementos heterogêneos se encontram, provocando simultaneamente todos os sentidos.”⁸⁸ Nessas obras há um apelo sinestésico, o corpo ganha destaque como lugar da experimentação, e saímos de um território conhecido da arte como representação⁸⁹ para um novo território onde todos os sentidos são convocados por um bloco de sensações. É a experimentação do artista que se utiliza de uma nova palheta: ação, som, imagem, assim como forma, numa expansão de seu vocabulário. Juntos, esses elementos constituem o *cinema sem filme* de que fala Tunga. Em seu trabalho, vemos as fronteiras entre as diversas esferas da arte serem diluídas, até para incluir referências a outros domínios: alquimia, física, metafísica, poesia, zoologia, botânica, álgebra, dentre outros.

Tunga trabalha com a transversalidade entre a arte e outras disciplinas. Em *True-Rouge*, por exemplo, a matemática e a poesia se misturam.

⁸⁷ Hélio Hara. *Tunga, o articulador do heterogêneo*. in: *Metro - A metrópole em você*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Catálogo.

⁸⁸ Hélio Hara. *Tunga, o articulador do heterogêneo*. in: *Metro-A metrópole em você*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Catálogo.

⁸⁹ Steven Connor escreve em *Cultura Pós-Moderna* um estudo sobre o que seria a *Performance pós-moderna*. Nesse estudo, o autor analisa as diferenças entre **representação** e **apresentação**. O processo de crise da representação pode ter seus momentos iniciais remontados há mais de um século e meio; no entanto, seria no momento contemporâneo que sua distensão teria chegado ao máximo: não seria possível mais representar algo, mas sim apresentar sem a necessidade de uma narrativa que construísse linearmente o sentido da obra. Na lógica da *performance* contemporânea, a intensidade presentificada pela apresentação substitui a necessidade do juízo moral estabelecido pela representação; não existe mais uma história a ser contada, mas sim uma **experiência** a ser vivificada no momento de vir presente da *performance* — até por ser ela, muitas vezes, baseada na produção de presença a partir do/no corpo do artista. [grifos meus].

Nesse sentido (como articulador do heterogêneo), Tunga colocar-se-á como um “experimentador ocasional”, aliás, expressão do próprio artista. Sob esse aspecto, Suely Rolnik afirma que:

“Quanto ao artista, ele é apenas o 'propositor' de um protocolo de experimentação — lista de materiais e objetos, roteiro de operações e ainda, eventualmente, agentes humanos ou não de tais operações. No entanto, o que admirará não é ele quem sabe e muito menos quem decide. O artista é um '**experimentador ocasional**'. Como diz Tunga, ele nem sequer tem como prever qual será o ponto ótimo de tensão entre os ingredientes heteróclitos que ali se reuniram, de modo que sua fricção seja fecunda — condição para que um mundo tome consistência, possa individualizar-se e fazer-se obra. Grande arte é necessária para colocar-se à espera paciente deste ponto preciso. Muito humor e pouco drama. Mas, nessa contínua repetição diferenciadora, como circunscrever uma obra deste artista?”⁹⁰

Tunga compõe com o acaso. Não impõe às forças do acaso uma ordem particular, mas deixa que esse acaso atue junto com os elementos recorrentes em sua poética. Um exemplo da interferência desse elemento imprevisível vem da convivência entre os corpos que Tunga convoca para suas instaurações. Os ex-presidiários, presentes em peso e suor na *Tereza* carioca (MNBA, 1997), os *office-boys* que instauraram o caos na Avenida Paulista (*1/2 100 Terra*⁹¹), os figurantes “classe D” que fizeram a trança portenha⁹², os desempregados, admitidos temporariamente (para “trabalharem” em *Resgate*) ou mesmo os meninos de rua, as crianças do *Projeto Axé (A Quietude da Terra)*, Salvador, Bahia, 2000), ou seja, os “corpos” usados pelo artista trazem um quê de caos e imprevisibilidade às instaurações, pois interagem com ambientes e pessoas supostamente mais regrados, organizados, “educados”, ou que, melhor seria dizer, pertencem a uma outra ordem, e essa “colisão entre corpos” estranhos entre si, pode se transformar em um elemento gerador de tensão e caos. São encontros temporários, que não se fixam.

⁹⁰ Rolnik, Suely. “A virtualização da arte”. In: *PANORAMA de arte brasileira 1997*. pp.119 a 120.

⁹¹ *1/2 100Terra*: instauração de Tunga realizada na Avenida Paulista (em São Paulo, Centro Cultural Itaú), em 1997.

⁹² Exposição de Tunga. *Centro Cultural Recoleta*. Buenos Aires,1999. Nessa ocasião Tunga convocou para a instauração cerca de 100 jovens que moram nas ruas de Buenos Aires.

Em suas instaurações, mas não apenas aí, Tunga tenta juntar elementos heterogêneos (que normalmente não se misturam). Alguns trabalhos anteriores também têm essa característica: associar elementos diversos, instaurando até histórias fantásticas e uma mitologia própria do artista. Em *Désordres*, Tunga apresentou seu *Jardim de Mandrágora*. Dentes, moldes, coisas estranhas unidas compunham *Mudras - Cartilages femelles*. Um híbrido é composto de diferentes seres que, ao trocarem informações, propiciam o aparecimento de algo novo, uma planta, um dente, uma espécie de organismo novo, um novo órgão...

Em *Querido Amigo*, impressões deixadas na argila pelo sexo feminino (índice de um encontro temporário que ficou impregnado, impresso na matéria) compõem a obra juntamente com o diário íntimo de uma amiga do artista.

3.13

Imersão e Instauração

Enquanto a instalação coloca em questão a noção de espaço (e esse espaço pode ser o espaço institucional de um museu, por exemplo), a instauração considera a imersão como o principal fator de alteração dos corpos. A instauração pode ocorrer em meio líquido, sólido, gasoso, luminoso, sonoro. Numa “oficina de instauração”, em 2001, Tunga usou água com gás derramada no chão como exemplo de uma possível instauração, mostrando que um gesto simples também pode *instaurar*. Água com gás já é uma transição de duas densidades, uma combinação de dois meios distintos: líquido e gasoso. Um híbrido de elementos diferentes.

A instauração opera na mudança de densidade de meios líquidos para sólidos, por exemplo, em *Há Sereias*⁹³. Aqui, as sereias seriam uma metáfora da passagem entre sólido e líquido: seres híbridos⁹⁴.

⁹³ Instauração realizada no desfile da grife *M. Officer*, em 1997.

⁹⁴ As sereias de Tunga seriam uma metáfora dessa condição feminina, lunar, aquática, plena de fluxos, vapores, e (en)canto. Não é por mero acaso que os ossos reaparecem na obra (poética do artista)

Diferenças de densidade marcam as mudanças de território. Instaurar é fabricar novos territórios, e isso pode ser circular em novos meios (de diferentes densidades), como em *Tereza*: a decisão entre fugir e não fugir. As duas possibilidades se apresentam, mas apontar a possibilidade da fuga é mais importante do que fugir ou não. Como diz o artista:

“Talvez isso aí tenha dado nesse meu modelo de trabalho onde há a vontade de que uma experiência seja generalizada e seja testemunhada como uma experiência radical, não-banal, reveladora de um sentido novo. Isso se converteu numa estratégia do trabalho, ou seja, o fato de ter uma quantidade de pessoas fazendo a mesma atividade, sendo essa atividade deslocada do seu sentido originário, criaria em si já uma estranheza para essa atividade, o que faria com que ela se manifestasse como sendo uma outra coisa, e não aquilo que ela é. As pessoas ali na *Tereza* não estão fugindo da prisão, mas elas estariam se colocando numa posição em que não estando fugindo da prisão, estão simultaneamente fugindo da prisão. Essa situação paradoxal seria um modo de deslocamento de sentido para cada um dos que estão realizando essa tarefa. Isso estaria sendo transformado em linguagem, não dita só por mim, mas dita com os sotaques de cada uma dessas pessoas, desses espíritos...”- Tunga⁹⁵

A instauração tem sucesso quando esse trânsito é fluxo. A experiência de uma instauração inclui perceber como seu *corpo vibrátil*⁹⁶ reage em territórios distintos:

justamente nas valises dos jovens alemães que instauraram *Inside out/upside down* em Kassel, 1997, na X Documenta. De dentro de suas valises, surgiam essas formas sólidas, próteses de partes do corpo que excluem o tórax, e, portanto os quadris — referência à sexualidade. A *performance* masculina incluía a referência ao plano vertical — redes penduradas no alto, enquanto as meninas que instauravam *Debaixo do meu chapéu* — cariátides de um templo ambulante — andavam calmas e, por ora, sentavam-se no chão — uma referência ao plano horizontal, mais ligado ao corpo, ao chão. Então, tentamos aqui mostrar a predominância do feminino na obra de Tunga, mulheres, sereias, e arquétipos relacionados ao feminino estão por toda a parte em sua obra. Os ossos — do qual as sereias se despem e que os homens carregam em suas valises — são mais ligados à estrutura, algo mais masculino. Em *ÃO*, esse osso, o fêmur, aparece amolecido e retorcido, funcionando como um toro, uma figura topológica. Em *Barroco de Lírios*, os ossos reaparecem como *feux-murs*.

⁹⁵ Tunga. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. in: *Assalto*. (cat.), Brasília, CCB, 2001, pp.130 a 132.

⁹⁶ O *corpo vibrátil* é um conceito desenvolvido por Suely Rolnik em seu livro *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo* e o qual ela vem perseguindo desde então. Esse conceito refere-se ao poder do corpo de vibrar com a música do universo, à composição de afetos que toca “ao vivo” na nossa subjetividade. Nossa consistência é formada dessas composições enquanto elas são criadas repetidas vezes, inspiradas pelos aspectos dos quais o mundo nos afeta. O corpo vibrátil é, portanto, aquele que, dentro de nós, é ao mesmo tempo o interior e o exterior, o interior sendo nada mais que uma (*fleeting*) combinação do exterior. Fonte: Suely Rolnik “Molding a Contemporary soul: the Empty-Full of Lygia Clark”, in: *The Experimental Exercise of Freedom*. MOCA-L.A.(cat.).

como ele flui em meio líquido e também permite verificar suas reações (“pseudocientíficas”) quando, ao circular no meio de ímãs de diferentes potências, o quanto dele se desmagnetiza? Quanto se atrai? Quantos por cento de seu trajeto funcionam como a limalha de ferro (passivo, sujeito à captura em meio magnético?). Quantos por cento de sua reação diante da arte ou da vida não acontecem por um “milagre de redenção”⁹⁷? Quanto não é regido por leis que desconhecemos?

⁹⁷ Referência a *Milagrinho*, 2001.