

4

Referências bibliográficas

25^A BIENAL DE SÃO PAULO, ICONOGRAFIAS METROPOLITANAS:

BRASIL. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2002.(cat.)

AGUILAR, J. R. **Utopia.** São Paulo: Casa das Rosas, 1996. (folder)

ANDERSON, S. M. **Body to earth: three artists from Brazil.** University of Southern California: Fisher Gallery, 1993.

ARGAN, G. C. **Arte e Crítica da Arte.** 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. A Crise da Arte como "Ciência Européia". In: ____ **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARTAUD, A. **Linguagem e Vida.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTUR BARRIO - uma extensão no tempo. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1995.(cat.)

ASSALTO. Tunga. CCBB-Brasília, Brasília, 2001.

ATELIER CONTEMPORÂNEO - PROJETO FINEP NO PAÇO IMPERIAL. Salamandra Consultoria Editorial LTDA - Paço Imperial/Minc IPHAN. Editor Marcos da Veiga Pereira. Rio de Janeiro, 1998.

BARRIO, A. Caderno-livro-Cd-rom. Paço das artes, 2000.

BARRIO, A. **Registros.** Porto: Fundação Serralves, 2000.

BARRIO, A.; BASBAUM, R.; COTRIM, C.; FERREIRA, G. OSORIO, L.; e outros. "Entrevista com Artur Barrio: *4 dias, 4 noites*". 2001. *Panorama da Arte Brasileira 2001.* MAM-São Paulo, SP, 2001.

BARRIO. **Acervo Roberto Pontual.** Funarte. Agosto de 1978. *mimeo.*

BARRIO; Entrevista concedida à Ivana Monteiro. 2000.

BARRIO; TUNGA. **Há Sopas**. folheto de exposição. 1997.

BASUALDO, C. Una Vanguardia Viperina. In:___ **Tunga: 1977-1997**.New York: Bard Publication Office, Annandale-on-Hudson, 1998.

BENJAMIN, A. Matéria e sentido: sobre instalações. In:___**O Percevejo no 7**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1999.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia, 1931. In:___**Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**, São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Peinture et graphisme. In:___**La Part de l'oeil nº6.Dossier:Le Dessin**. Bruxelles: Presse de l'Academie Royale de Beaux Arts de Bruxelles, 1990.

BEUYS, J. **Par la présente je n'appartiens plus à l'art**. Paris: l'Arche, 1988.

BOIS, Y. e KRAUSS, R. **L'Informe, mode d'emploi**, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.

BRETT, G. Everything simultaneously present. In: **Tunga: 1977-1997**, New York: Bard Publication Office, Annandale-on-Hudson, 1998.

_____. Lygia Clark: in search of the body. In: **Art in America**. New York, julho, 1994.

_____. **Tunga. Whitechapel** London: Art Gallery, 1989.

_____. **Transcontinental: Nine Latin American Artists**. London-New York: Verso, 1990.

BRETT, G.; VENÂNCIO FILHO, P. e DAVID, C. **Lezarts and through: Tunga and Cildo Meirelles**. Belgium: Kanaal Art Foundation, Kortijk, 1989.

BRITO, R. **Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify , 1999.

_____. **Transparência do Desejo**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1975.

_____. **Tunga**. Rio de Janeiro: Espaço Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, 1980.

_____. Chumbo e seda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 ag.1984.

_____. Experiência Flutuante. In: **Tunga**. (cat.) Rio de Janeiro: Espaço Arte Brasileira Contemporânea/ FUNARTE, 1980.

_____. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: **Arte Brasileira Contemporânea**. Caderno de Textos 1. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CABO, S. Barrio: a morte da arte como Totalidade. **Revista Gávea 4**. 1987.

CAIAFFA, J. **Nosso século XXI, Notas sobre Arte, Técnica e Poderes**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CARVALHO, B. Tunga usa maquiagem em escultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 mar. 1994. Ilustrada.

CARVALHO, F. **Experiência nº 2**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CARVALHO, L.; PEREGRINO, P.; MARTINS, R. **Atrocidades Maravilhosas**, RJ, 2002.

CASA DAS ROSAS - EXPOSIÇÃO UTOPIA. Disponível em:

<http://www.dialdata.com.br/casadasrosas/utopia/1utopgi1.htm>

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. Editorial Labor S.A., Nueva Colección Labor Barcelona, 1978.

COCCHIARALE, F. Crítica: a palavra em crise. In: **Panorama de Arte Atual Brasileira 97**. Apresentação de Milú Vilela. Textos de Tadeu Chiareli, Rejane Cintrão e Fernando Cocchiarale. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CONNOR, S. **Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

CRUZ, S. J. **Pequena Antologia Amorosa**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

DELEUZE, G. **Conversações, 1925-1990**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. **A imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia**. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **KAFKA Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DÉSORDRES, C. D. (org). **Galerie Nationale du Jeu de Paume**, Paris, 1992.(cat.)

DEWEY, J. **Art as Experience**. New York: Perigee books, 1980.

DOCTORS, M. Rigor de Tunga nas mediações. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1987.

DUARTE, P. S. A Poética de Tunga. In: **Arte Contemporânea Brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias**. Org: Ricardo Basbaum. Rio de Janeiro: Contra Capa / Rios Ambiciosos, 2001.

_____. O nu na arte moderna brasileira. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1993.

_____. **Arte Brasileira na Coleção João Satamini**. Niterói: MAC, Prefeitura Municipal de Niterói, 1996.

_____. **Options 37: Tunga**. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1989.

_____. **Pálpebras**. Rio de Janeiro: Galeria de arte do Centro Cultural Cândido Mendes, 1979.

_____. **Tunga**. João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, 1979.

DUARTE, P. S.; TUNGA. O Estrangeiro da Consciência. In: **A Parte do Fogo**. Março, 1980.

DUBOIS, P. **L'Acte Photographique et autres essais**. Paris: Nathan, 1990. Trad. bras. Marina Appenzeller, *O ato fotográfico*, Campinas: Papirus, 1994.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ERICSSON, L. O. Cildo Meirelles, Tunga. **Artforum**, v.28, n.5, jan. 1990.

FEINSTEIN, R. Tunga's lost world. **Art in America**. June, 1998.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. Entrevista com Catherine Millet, **Revista Ítem**, n.4, nov. 1996.

FIGUEIREDO, L. (org). **Lygia Clark, Hélio Oiticica-cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, H. **Recodificação - Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. **The Return of the Real - The Avant Garde at the end of the Century**. "An October Book". London: The M.I.T. Press , 1996.

FREITAS, R. **Tópica Tunga**. Rio de Janeiro, 1998. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. **Micropolítica - Cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: 34, 1998.

HARA, H. Tunga, o articulador do heterogêneo. In: **Metro - A metrópole em você**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Catálogo de Exposição.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HÉLIO OITICICA. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992. (cat.).

HERKENHOFF, P.; SMITH, G. Latinamerican art, **Art News**, New York, v.90, n.8. out. 1991.

HOMERO. **Odisséia**. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora, 1938. Tradução do grego, prefácio e notas dos P.^{es} E.Dias Palmeira e M. Alves Correia.

JAMESON, F. **Pós-modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

JOSEPH B. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994. (cat.).

KRAUSS, R. E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Le Photographique: Pour une Théorie des Écarts**. Paris: Macula, 1990.

_____. Notes on the Index. In: **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cambridge and London: The MIT Press, 1985.

_____. Sense and sensibility. In: **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cambridge and London: The MIT

LADDAGA, R. Entrevista concedida à Ivana MONTEIRO. Rio de Janeiro, 06 set. 2001.

_____. Tunga. **Art Nexus 27**, 1998. Disponível em:

http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no27/lad3_en.htm

LAGNADO, L. A instauração: um conceito entre a instalação e a *performance*. In: **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Basbaum (org.). Editora Contra Capa / Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

LEIRNER, S. Forças físicas e psíquicas na obra inédita de Tunga. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1982.

_____. Nos círculos de Tunga, o prazer secreto de provocar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1983.

Livro da Mostra Panorama, São Paulo: MAM, 2001.

LYGIA CLARK. (cat.), Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1998.

MACIEL, K. In: O Quase-cinema de H.O. Disponível em:

<http://www.estacaovirtual.com/eureka/>

MAGNO, M. D. **Os outros nomes do zero, ou as metonímias do um**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 974. (folder)

MARIA, C. Arte sem garantias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jan. 2002. Caderno B.

Metro - A metrópole em você. CCBB-SP, 2001. CCBB-SP, São Paulo, 2001. (folheto de exposição).

METRO-A METRÓPOLE EM VOCÊ. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.(cat).

MONTEIRO, I. **Imersão na obra de Tunga**. Rio de Janeiro, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MORIN, F. **A Quietude da Terra/ Projeto Axé**. Salvador: MAM-Bahia, 2000.

MOSTRA “VIOLÊNCIA E PAIXÃO”, MAM, Rio de Janeiro, 2002.(cat.)

MOSTRA PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2001. Catálogo da Mostra Panorama-2001. São Paulo: MAM-SP, 2001.

MOSTRA RIOARTE CONTEMPORÂNEA. Rio de Janeiro: MAM-Rio, 2002.

NAVES, R. A arte tensa de Camargo e Tunga. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1982.

_____. Metafísicas por um fio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 dez. 1987.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVA, A. B. **Transvanguardas e Culturas Nacionais.** Rio de Janeiro, 1986. (folder)

OMAR, Arthur; CABELO. **Pânico sutil.** M. Officer, 1998.

OMAR, Arthur; TUNGA. **A última sereia.** M. Officer, 1997.

OMAR, Arthur; TUNGA. **O Nervo de prata.** Rioarte, 1987.

OSORIO, L. C. Barrio: Aspectos de uma poética.....ou não. In: **Artur Barrio - Semana de Arte de Londrina**, Londrina: UEL, 2001.

_____. Tunga/Teresa. **Mimeo.** 2001. (texto não publicado).

Paço Imperial, 2002. **Caminhos do Contemporâneo 1952/2002.** (Folheto de exposição.)

REVIRÃO 2 - *Revista de prática Freudiana.* Rio de Janeiro: Aoutra, 1985.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ROLNIK, S. A Virtualização da Arte. In: **Panorama de Arte Atual Brasileira 97.** (cat.) São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: **A Quietude da Terra.** Salvador: MAM/Bahia, 2000.

_____. Instaurações de mundos. In: **Tunga: 1977-1997.** New York: Bard Publication Office, Annandale-on-Hudson, 1998.

_____. Serei a? In: **Instauração. M.5 - M.Officer-verão 98**, São Paulo, 1998. (cat.).

_____. Molding a Contemporary soul: the Empty-Full of Lygia Clark. In: **The Experimental exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. Los Angeles: MOCA-L.A, 1999/2000. (cat.).

RUBIN, N. Tunga produz transformação pela arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2001. Segundo Caderno.

SALGADO, R. (Org.). **Imagem Escrita**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

SCHNEIDER, K.; GUAGNINI, N. **A vida de Infra Tunga**. 16mm, p/b, 12 min. 1999.

_____. **Membro Fantasma**. 16mm, p/b, 12 min. 1997/98

COTRIM, C. Monumento Contemporâneo? In: **O Nó Gordio**, ano 1, n.1, dez. 2001.

_____. Plástica do desejo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1980.

SIMON, L. Tunga. **Bomb Magazine**. Americas n. 78. 2001-2002. Disponível em: <http://www.bombsite.com/tunga/tunga.html>

SOLOMON-GODEAU, A. Photography After Art Photography. In: **Art after Modernism: Rethinking Representation**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

TABORDA, F. (coord.), MARINHO, A. L. (coord.). **A imagem do Som de Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

_____. **A imagem do som de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

THE RANDOM HOUSE DICTIONARY.

TOGNONI, R. Tunga discute a cidade em *Resgate*. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 abr. 2001. Segundo Caderno.

TUNGA e BRITO, R. **O mar a pele**. Ed. Pano de Pó - Coleção História do olho.

TUNGA; GROSS, C. Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.

TUNGA; OSÓRIO, Luiz Camillo. In: *Assalto- Tunga*. Catálogo de exposição, Brasília, CCBB, 2001.

TUNGA. Governo da Cidade de Buenos Aires. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.

TUNGA. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001.

TUNGA. “Tesouro Besouros”. In: *Arte amazonas*. Brasília: Instituto Goethe de Brasília. Alphons Hug, (org), 1992.

TUNGA. 1977-1997. New York: Bard Publication Office, 1997.

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

_____. **Documenta X**. Universes in Universe. Disponível em:

http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/e_tunga1.htm

_____. Entrevista cedida à Ivana Monteiro. Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

_____. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. in: *Assalto*. Catálogo de exposição, Brasília, CCBB, 2001.

_____. **Inside out, upside down**. Video Wakely, Documenta X, Kassel, Germany, June 1997.

_____. Prática de clareza sobre o nú. **Malasartes**. n.3. abr./maio/jun. 1976.

_____. Resgate. CCBB-SP, (Folheto de exposição.) **Metro - A Metrópole em você**.

_____. **SereiA**. Disponível em:

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

_____. **Teresa B**. 1998. Rio de Janeiro, 1998.

TUNGA; BINDER, Pat e HAUPT, Gerhard. X Documenta de Kassel, 1997.
http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/e_int1.htm.

TUNGA; LANE, Simon; WAKELY, Shelagh. **True Rouge**. Video Wakely, London, 1998.

TUNGA; SCHNEIDER, K.; GUAGNINI, N. **Heaven's Hell/Hell's Heaven**. 16mm, p/b, 12 min. 1999.

VALÉRY, P. **Oeuvres, Tome I. Introduction biographique**, N.R.F. (Pléiade).

VOGLER, A. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. **Arte & Ensaios**. n.8. Ferreira, Glória , Venâncio Filho, Paulo. (org) . Rio de Janeiro, 2001.

WHITE, H. Teoria Literária e Crítica da História. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1994.

WHITE, H. **The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1987.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO - ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: UM E/ENTRE OUTRO/S (curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa). São Paulo: A Fundação, 1998.

A noção de imersão:

“É uma noção que migra de uma certa concepção do espaço para um certo tipo de geometria que considera que todo espaço é denso. Então, a rigor, quando se diz *espaço*, normalmente estaria se referindo à uma noção clássica do espaço, o espaço Newtoniano, o espaço homogêneo. Espaço que é a mesma coisa aqui e ali, e ali. No entanto, isso não é a verdade, isso corresponde à uma verdade física. No entanto, há outros modelos matemáticos onde é possível pensar estas noções de física de um *espaço diferenciado*, um espaço mais ou menos denso onde os corpos se encontram em lugares e situações diferentes, mais densas.

Usa-se esta noção para descrever essa relação entre um corpo e outro. Então, você tem a passagem das densidades das características dos corpos num e noutro lugar. Migrando para a questão da arte: uma obra de arte não é a mesma aqui e ali. Primeiro porque é de uma cultura determinada. Então esse deslocamento cultural vai ser culturalmente diferente. Essa é uma das características que essa noção mobiliza com mais clareza na coisa da arte contemporânea. Basicamente, não é só a questão da imersão, é a questão de você repensar um aparato conceitual que seja adequado à realidade da arte que se produz hoje. Não que a arte tenha mudado radicalmente desde a Grécia até hoje, na tradição ocidental, mas há uma especificidade completamente diversa da arte produzida na Grécia, produzida na idade média, produzida nos tempos modernos, da arte produzida hoje, a arte contemporânea (como se usa dizer).

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

Arquitetura Ambulante:

(Inside Out/Upside Down: Kassel-Germany)

“Esse nome de arquitetura ambulante, eu falava justamente de templo ambulante, “templo divinatório”, em uma certa medida, era uma forma de eu me referir àquelas meninas que portavam aquela peça como sendo uma escultura, ou um teto, ou uma cobertura, ou uma obra de arte. Elas estavam ali como cariátides, ou como paródia das cariátides que são colunas em forma de mulher. E isso emprestava também uma certa ambigüidade à noção de templo, porque todo templo, nas mais diversas tradições está ligado ao TOPOS, à fundação do lugar. O templo é algo que sai da terra num lugar preciso, específico. Você vai à Grécia, você vai encontrar os altares nos templos, todos eles têm uma mitologia em torno, estão ali porque precisam estar ali, aquilo é um lugar preciso. É essa característica, que é muito comum no Brasil, da ausência de uma raiz, da não necessidade dessa raiz, que é um princípio que me interessa pensar. A mobilidade cultural que se dá no Brasil constitui uma cultura, mas uma cultura móvel. Então, parodiando essa possibilidade, eu quis construir um templo que fosse sem lugar, sem raiz. Um templo que não estivesse fincado na terra, de qualquer lugar.”

Espaço mental

Ivana:”Você tem algum projeto em vista?”

Tunga:” Você perguntou se eu tinha projetos em vista. Isso se relaciona, hoje em dia, ao fato de se fazerem trabalhos, peças estratégicas em função de um lugar ou de uma situação, dando uma falsa idéia de que a arte está sendo feita em função de uma exposição eu acho, que tem gerado muitos equívocos na coisa da arte contemporânea. A rigor, o artista continua pensando. O que se coloca é que ele dispõe de um vocabulário com uma precisão maior em função de um convite desses. Mas, normalmente, você está trabalhando como qualquer pessoa trabalha. Seu trabalho mental continua sendo levado adiante durante todo o tempo. Sendo que eu acho que há diversas estratégias de abordagem do trabalho. Uns, são esses

em que você adequa o seu vocabulário, a sua linguagem, a sua percepção de um fato preciso às questões que são imanentes ao seu trabalho. Outros, são aqueles que você faz independente do lugar, do sítio, enfim, você vai construindo como se constrói uma escultura, um desenho, algo assim. Agora, a rigor, tudo isso forma *um corpo só* (questão da circularidade-obra orquestral -nota da Autora). Então, não cabe perguntar a um artista se ele está trabalhando, eu acho que quando ele está dormindo, ele está trabalhando. Sonhando, ele está trabalhando. O dia inteiro, ele está trabalhando. Quer dizer, o que faz um artista ser um artista é justamente essa disponibilidade ou essa ascese de pensar o mundo como uma totalidade, pensar o mundo como uma linguagem, pensar um universo de signos que confluem no sujeito e do sujeito se transformam e se constituem como algo que vai fazer parte de um universo mais amplo possível ainda. Enfim, estou preparando exposições, eu tenho uma agenda bastante cheia. Mas independente disso, eu continuo trabalhando.

Ivana: Então a sua produção poética não depende tanto de exposições?

Tunga: Não necessariamente. Evidentemente, você quando trabalha com esculturas, mais precisamente com obras que pesam cinco ou dez toneladas, você espera uma ocasião adequada para a realização delas. E nessa coisa de esperar uma ocasião adequada que evidentemente não é imediata, você tem um longo processo de maturação, e muitas vezes esse processo de maturação é mais importante do que a própria realização, porque é dele que surgem outras coisas também. Você vai trabalhando dentro de seu cérebro, dentro de uma imagem mental, e a obra vai se modificando.

Ivana: Fale um pouco da influência da *Física e da Alquimia* em seu trabalho. Você vai pensando isso junto com o trabalho?

Tunga: Isso não necessariamente. Eu não tenho conhecimento profundo nem de física, nem de alquimia, nem de matemática, nem de filosofia, nem de psicanálise. Enfim, eu acho que todos eles são instrumentos de você pensar o que você faz. Assim como você pensa o mundo, pelos ouvidos, pelos olhos, pelo tato, pela temperatura, (ver entrevista dX-nota da autora) você deve pensar também de

acordo com as diferentes linguagens, as diversas linguagens que te propõe uma aproximação, um approach, com aquilo que você faz diverso. Você apreende o seu objeto de um modo muito mais rico. E eu acho que o que caracteriza a poesia, o que caracteriza a arte é exatamente essa possibilidade da pessoa se deparar com uma diversidade imensa de leituras. Ser o objeto de uma diversidade imensa de leituras é muito enriquecedor.

Referências

T: “Essas coisas (símbolos) estão na cultura mundial, na cultura universal. Você pode usá-las para aproximar, para explicar uma outra coisa. Para dizer que além daquilo o trabalho é aquilo outro, aquilo outro, aquilo outro. Ou você pode não usar. Eu acho que o trabalho não depende dessas referências, embora elas sejam enriquecedoras nessa necessidade de se aproximar dele. O que faz uma obra de arte ser uma obra de arte é o fato de ela ser única, ela ser independente, ela ser um conjunto consistente de pensamento.

Sobre o livro: Barroco de Lírios

O livro funciona mais como um objeto, ou uma exegese, ou um modo de eu mesmo me relacionar com o meu trabalho. É uma visão minha do trabalho. Uma das visões que eu tenho do trabalho, quer dizer, o fato de eu fazer a mise-en-page, fazer o layout do livro, e os módulos do livro, a organização daquilo de um jeito, fazer uma obra se misturar com a outra e ser recorrente em diferentes momentos é uma tentativa de mostrar como o trabalho é pensado, o trabalho é pensado de uma forma orquestral, uma forma muito mais ampla. Não é cada trabalho, mas existe uma obra, um conjunto de trabalhos, e nesse conjunto de trabalhos, cada trabalho termina relendo e influenciando um trabalho passado ou um antigo. Quando você faz uma coisa nova, essa coisa nova incide sobre coisas velhas que você já fez e mudam a leitura dessas coisas velhas, mudam a interpretação em cima dessas coisas, que é toda essa visão de conjunto. Então, a intenção do livro aí é

exatamente essa visão maior, orquestral da obra inteira. Não é um ensaio propriamente dito mas é uma visão.

Diálogos que a obra estabelece:

“Hoje em dia existem muitas interpretações e visões de nosso trabalho. É difícil falar da falta de influências porque em arte tudo é cheio de influências e evidentemente, hoje em dia, a formação do artista passa por sucessivas interpretações e visões de outros trabalhos.

O surrealismo foi uma coisa muito importante para mim dentro da coisa da arte. Agora, é muito útil, muito facetado essa coisa das influências, tanto o construtivismo quanto a Arte Antiga, também o Renascimento, o Pré-Renascimento, a História da Arte toda está impregnada, como a cultura em geral. Acho que o tipo de trabalho que eu faço de atividade, envolve um certo universo de informação, de impregnação de áreas diferentes. , de coisas diferentes, de culturas diferentes também. Ficar dando nomes fica muito chato.”

“É a questão dos *diálogos* que a obra estabelece. Não creio que o meu trabalho tenha sido influenciado pelo trabalho do Hélio Oiticica. A formação do meu trabalho se deu num momento em que o Hélio Oiticica era semi-desconhecido no Brasil. Estava afastada a presença dele. Depois, em contato com Hélio, com a obra do Hélio, você passa a fazer uma reflexão do seu trabalho à luz daquele trabalho. Em vez de falar de influências falar de diálogos que a obra estabelece. O trabalho estabelece diálogos positivos com uma série de outros artistas e a medida que a obra se aprofunda, se estrutura mais, ela vai se colocando numa linha de pensamento bastante clara, linha de pensamento que pode se diferenciar de outros trabalhos que influenciaram a obra mas que seguiram outra trajetória. Por exemplo você pode falar do construtivismo. Embora o construtivismo tenha influenciado a minha obra, analisar essa obra à luz do construtivismo vai ser uma simplificação brutal pelo fato de estar impregnada de uma série de outras coisas que têm princípios que seriam opostos à direção que o construtivismo tomou como estratégias para pensar a poesia e a poética e pensar o artista. O que teria de ser feito, a rigor seria fazer uma exegese clara para ver quais os princípios que o

trabalho articula as direções em que estão as estruturas e os substratos do trabalho que este artista faz, ver com que esse trabalho dialoga, quais são os pares deste trabalho em termos mais profundos.”

O que você mais gosta de fazer?

“Gosto primeiro de olhar, depois nada. Ficar na rede sem fazer nada. E gosto de olhar. É uma ascese, se colocar à disposição dessa preguiça ontológica. Eu acho que ajuda a você construir um trabalho importante. Dificilmente você vai construir alguma coisa apertando um parafuso um dia inteiro. Mas, óbvio que apertando um parafuso um dia inteiro, numa fábrica, numa linha de montagem, você vai terminar transformando essa atividade também como uma atividade também da ordem do simbólico. É só você pensar numa pessoa que trabalha na beira de uma piscina de chumbo e de zinco para galvanizar peça de metal, termina ele sonhando com essa piscina. O que ele está simbolizando com isso?”

Geminidade: Xifópagas capilares entre nós

“O que me interessava, neste momento, estaria ligado até bastante ao construtivismo. Você pode falar de linhas. Linha é um lugar geométrico. É o lugar geométrico de uma sequência de pontos. Não existe tal coisa como uma linha fisicamente. Existe uma representação de uma linha, ou seja, tem o modelo abstrato e você olha um negócio que se parece com aquele modelo abstrato e chama aquilo do nome desse modelo abstrato. Um quadrado existe só como idéia. Não existe um quadrado, só a representação física do quadrado. Então, no caso, me interessava essa organização de linhas que era como uma espécie de desenho. Desenho no espaço. Então, uma coisa para representar essas linhas são os cabelos. Os cabelos são fios, e esses fios podem ser chamados de linhas. E aí, depois, dar uma carga à esses fios ao representá-los na relação com o corpo. A rigor não tem cabelo nenhum, tem linha.”

Tranças

“A trança é um caso desses. São linhas, mas elas (essas linhas) estão estruturadas como “Nó de Borromeu”. Tem uma estrutura bastante precisa na organização daquelas tranças. Mas não são tranças de cabelo...”

ÍMÃ---caminho do material

“O material já indica um caminho. O pintor quando escolhe a trama de uma tela, aquilo já é constitutivo da pintura dele. Por exemplo, quando ele escolhe uma tela larga, uma tela aberta uma tela fechada, só a tela já indica uma direção de pensamento. E isso é um modo de pensar a escultura bastante mais radical. Porque aquilo já começa a definir uma série de propósitos do que você vai fazer.

Posso usar cobras vivas ou posso usar chumbo. Podem ser coisas adequadas mais ou menos a esse propósito.”

Desenho:

“Tem uma atividade que eu gosto muito de fazer que é desenhar. Felizmente eu tenho essa coisa de desenhar. Eu acho o desenho uma coisa bastante rica. *Mas o desenho é uma coisa íntima, pessoal. O desenho compulsivo me interessa. Me interessa mais cozinhar do que desenhar, quando eu não tenho vontade de desenhar eu vou cozinhar. E quando eu não agüento mais não desenhar eu desenho.*”

HÁ SOPAS

“*Há Sopas* foi uma mistura. Embora que ali tinha uma precisão mais dada, porque foi uma obra que eu fiz com o Barrio. Evidentemente são dois... tem esse encontro. Não há a coisa de uma autoria. Não há autor. Os dois juntos criaram aquele espaço, aquela concepção, e você não sabe quem fez aquilo ou quem fez isso. Isto era para indicar uma certa postura, uma certa possibilidade da realização de uma poética desse modo. Evidente que ali era um negócio chamado de Atelier FINEP. E ateliê, eu não tenho ateliê, eu nunca tive ateliê, não me interessa ter ateliê (da forma que eu lhe disse antes) então, a paródia de um ateliê é uma espécie de sopa, uma coisa mental onde as coisas cozinham, onde as coisas são dispostas em torno dessa sopa, estão em ebulição. Algumas dessas coisas vêm fazer parte da sopa outras não; ficam flutuando neste espaço mental. Aquela sopa era um pouco a paródia disso, (que eu queria) de um *approach* dessa noção do que é o ateliê de um artista. O ateliê de um artista é o espaço mental onde as coisas trabalham e operam. Não é um lugar em que você faz as coisas. Aquilo também tinha essa coisa crítica em relação ao próprio projeto. A FINEP é um órgão que produz pesquisas de vanguarda em diferentes áreas. Quando chega nas artes plásticas eles têm uma concepção completamente acadêmica da idéia do ateliê como sendo um lugar do artista. O lugar do artista é o espaço mental. Qualquer lugar é o lugar do artista.”

Ivana: Não tem que ser no museu, nem naquele horário...

Tunga:: “Exatamente!”

Rio de Janeiro, Casa do Tunga, 8 de julho de 1999

(Entrevista realizada pela autora: Ivana Maria do Rego Monteiro)

**Entrevista com Reinaldo Laddaga¹ concedida a Ivana Rego Monteiro
Rio, 6 de setembro de 2001².**

Nos encontramos no café da livraria Letras e Expressões. Para entrevistá-lo levei 4 ou 5 perguntas, e o artigo publicado na Art Nexus em 1998 sobre a retrospectiva de Tunga no Bard College em Nova York. A conversa começou assim:

Ivana Monteiro: Como você vê a obra de Tunga em relação ao movimento da arte contemporânea hoje?

Reinaldo Laddaga: Em relação ao movimento da arte contemporânea hoje. Eu acho que (o artigo da Art Nexus) não é um trabalho bem rigoroso. Não é o tipo de trabalho que eu faria, eu acho, para o mundo acadêmico, digamos. Mas eu acho que eu hoje trabalharia de um modo diferente. Eu acho que eu tentaria articular o aspecto que tem a ver com configuração de forma na obra em relação ao que ele, eu acho, está fazendo mais recentemente, que é a presença corporal, pessoas, e em relação ao que... toda a genealogia que tem a ver eu acho com a relacionalidade do objeto. O que seria um objeto como coordenador e articulador de relações. Então eu acho que...o que fica numa galeria de arte, num museu, é exatamente um objeto. Eu acho que nesse trabalho (eu não me lembro muito bem, na verdade), mas, no aspecto da configuração formal enquanto uma...configuração estática, não? Eu acho que seria hoje mais a ver os objetos circulando entre configurações e corpos ativos, digamos, quer dizer, na performance, e isso enquanto articuladores da relação entre corpos. Eu acho que nesse sentido o trabalho de Tunga está próximo a trabalhos que em geral tem a ver com a construção do que eu chamaria de **próteses, de artefatos digamos que**

¹ Reinaldo Laddaga, Assistant Professor of Romance Languages, Department of Romance Languages, [School of Arts & Sciences, University of Pennsylvania](#).

² É de inteira responsabilidade da autora o material aqui apresentado, já que não foi possível, em tempo hábil, retorná-lo para o entrevistado para que pudesse ser revisto.

funcionam como extensões de corpos e como articuladores de relações entre corpos, digamos, mais que numa análise da forma. Eu acho que verdadeiramente não é tanto nesse nível o mais interessante que está acontecendo na arte contemporânea e no trabalho do próprio Tunga. Eu não tenho visto o trabalho recente mas eu tenho visto algumas fotografias e pessoas têm me dito sobre a performance do Banco do Brasil e eu acho que essa articulação entre objetos e ações eu acho que é uma direção na qual o próprio Tunga, eu não falei com ele sobre isso, mas eu acho que é a direção na qual o próprio Tunga está explorando as possibilidades da sua própria obra hoje, eu acho que é sempre fácil de entender de alguma maneira, os objetos sempre na obra dele são restos de ações e de alguma medida um deciframento que demanda a reconstituição do contexto da ação no qual, nos quais eles emergiram, não? Mas que esse deciframento uma forma feita para ser considerada enquanto tal. Nesse sentido eu acho o trabalho do Tunga bem próximo ao trabalho ? da Lygia Clark, eu acho. O interesse está expressado em torno da construção de objetos, de signos e de símbolos, o que seja...ao *contínuum* que você tem num determinado objeto mais ou menos estável e uma ação, né?

Ivana Monteiro: Lygia e quem?

Reinaldo Laddaga: Bom, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Está na genealogia, eu acho, que Lygia e Hélio, né? Nesse aspecto. Em outros aspectos, não. Na genealogia eu diria mais vinculada com o surrealismo, com uma arte do imaginário, a uma formação de um componente francês, um componente do barroco latino-americano, mas eu acho que isso está reinscrito no caso dele numa preocupação. Por isso que eu chamava de próteses, que num certo sentido tem a ver com toda a temática do relacional na Lygia Clark. O objeto como coordenador de ações, digamos. Eu leria por ali, digamos, hoje a obra do Tunga, a originalidade , a singularidade (da obra dele).

Ivana Monteiro: No artigo que você escreveu para a Art Nexus, você falou:

“A specific affection is capable, I believe, of producing this show: a pleasure, a euphoria, in total contact, entirely intertwined, in every one of its moments, with an uneasiness. The specific nature of this affection is, for this writer, new.”

O que você comentaria hoje sobre isso? Seria um desconforto?

Reinaldo Laddaga: Eu acho que hoje eu diria menos o desconforto, o desconforto é todo um valor que...a propensão pela produção do desconforto o Tunga compartilha com a grande tradição da arte contemporânea que tem a ver com o desconforto, o estranhamento, inquietude e tudo isso. Em outro sentido você poderia dizer que a obra do Tunga, e mais a obra recente dele, produz um certo conforto, que tem a ver, na verdade, com a proposição de modos de estabelecimento, uma continuidade de instalação, modos de instalação, vamos dizer. Na verdade o caráter mais envolvente das coisas mais recentes num certo sentido tem a ver com conforto também. Eu acho que o desconforto naturalmente produz o que é característico dele, e que ele acha que (?) nas performances que é a aposta por uma espécie de excesso de presença, uma instalação, uma espécie de excesso de ‘irrupção’, mais perto de um caráter dissipativo, disruptivo e como explosivo num certo sentido que por outro lado se dissipa que eu acho que é um pouco o que eu achava interessante da obra dele no momento que eu escrevi esse artigo³. O caráter dissipativo da forma dele, o fato de que essa estrutura parece que interessasse a ele no momento em que alguma coisa cai. Alguma coisa cai no chão. A dinâmica das performances dele tem a ver com isso, não? Alguma coisa cai.

Ivana Monteiro: Alguma coisa vai se desfazendo.

Reinaldo Laddaga : Sim, o esvaziamento é (parece) em algum sentido o gesto dele, mas que está conectado num primeiro momento com a disrupção quase que de violência, num certo sentido, que também eu acho que é uma coisa que ele tem em comum com uma certa tradição e nesse caso especificamente com o Hélio

³ *Reinaldo Laddaga: Tunga*. Artigo publicado na Art-Nexus, Nr.27.

Oitocica, eu acho, onde tem também esse componente. Eu acho que uma das particularidades da arte brasileira que de certo modo é fazer uma economia da violência, da irrupção mesmo, da irrupção e da repercussão, da forma que repercute sobre o espectador.

Ivana Monteiro: O impacto.

Reinaldo Laddaga: É, o impacto. Que é particular eu acho de um tipo de (seria provavelmente longo definir isso melhor), mas, que eu como um *outsider*, digamos, acho como singularidade de certa arte brasileira (é uma particularidade da arte brasileira). E de uma certa literatura. O Tunga provavelmente “faz reflexão” a certos momentos da Clarice Lispector e inclusive da Hilda Hilst e...

Ivana Monteiro: E Borges também .

Reinaldo Laddaga: Borges também, e José de San Marín, (um escritor cubano que elaborou a partir dos anos 40 uma teoria do Barroco que ele tem como referência), que pelo menos ele acha que é uma referência também. Então tem essa dimensão que tem a ver com a condição de desconforto. Por outro lado tem essa coisa... eu vi algumas fotos dessa performance, pessoas deitadas no chão, e com uma série de objetos, que tem a ver com uma construção de *habitats*, acho que então é uma certa forma de comportar

inclusive uma proposição de modos de vida, acho que nele é mais forte do que a dimensão mais vasta, que tem a ver com a dimensão da forma ou a dimensão semântica, a questão da significação, da latinidade e tudo isso também .

Ivana Monteiro: Na sua palestra sobre arte e coletividade após o pós-modernismo você falou sobre o hipertexto, onde as escolhas de percurso de navegação mudam o que se lê. A leitura começa pelo meio (você falou também da sensação de naufrágio...). Você vê alguma relação entre esse tipo de leitura e uma possível leitura da obra de Tunga?

Reinaldo Laddaga: Sim, sim. Eu acho que por várias razões. Por um lado, crescentemente, o Tunga está funcionando como, eu acho que nesse ponto que, na verdade, é um ponto que eu acho bem interessante. Eu acho tem uma... que o Tunga recentemente, especialmente, e também por um caráter ambicioso de obra em termos de produção e tudo isso, funciona crescentemente como um *articulador de relações sociais*. Grande parte do trabalho dele consiste em negociar com instituições, com pessoas e operar também como, digamos, diretor de uma empresa. Tenho a impressão que as obras recentes do Tunga são pequenas empresas. Ele demanda a constituição de uma companhia, vamos dizer no sentido teatral e também no sentido comercial. E não que...que crescentemente os trabalhos dele são também produções de companhia. Quando você tem simultaneamente a apresentação do trabalho e também a constituição, ainda que seja transitória, de um certo modo, de uma relação social, as pessoas com as quais você está trabalhando e ao mesmo tempo você propõe ao espectador, também, uma espécie de relação social, digamos, a temática do social é mais interessante recentemente em Tunga, no sentido clássico do artista, que dá uma mensagem clara sobre a situação do social hoje, no sentido de que o que ele propõe também essa coisa da instalação de um *habitas [habitats]*, proposição de uma relação social, o estabelecimento de uma relação social, com o espectador também, mas também com as pessoas que participam da formação da constituição de uma obra . Eu acho que no caso de Tunga ultimamente se produz mais como uma espécie de filme do que como a obra do artista fechado em seu estudo, que faz com que Tunga , como figura, seja tão importante quanto a obra. Daí que na verdade, dos artistas brasileiros que eu conheço hoje, Tunga é dos mais conceituados, no sentido individual do artista, tanto operador cultural e nos E.U.A. e aquilo que ele produz. Tunga tem incorporado recentemente trabalhos de outros também, uns amigos meus que trabalham com ele, Nicolas Guanini e Karin Schneider (fizeram um filme), e esse caráter ao mesmo tempo, digamos, vamos dizer, de DJ num certo sentido, (?) do método (?) do Tunga que acho que é análogo com um tipo de trabalho que faz um produtor de hipertexto (?) tipo de caráter que tende a tornar a produção de alguma coisa parecida à literatura no campo da textualidade eletrônica, mas nada do que teria em certo sentido isso é do que seria a estrutura hipertextual . Estrutura hipertextual que tem a ver com.... acho

importante por um lado porque em certo sentido isso é um pouco a estrutura formal, vamos dizer, que parece que a obra do Tunga (?) essa questão de estabelecer continuidade entre pontos distantes que faz o Tunga e que em certo sentido acho que ele toma conceitos de Gama Lima(?), escritor cubano, e não só por isso, tanto hipertexto como estrutura formal, como também porque é a realidade da produção de texto no campo eletrônico, tem a ver com certa figura do autor, vamos dizer, e que acho que é a característica do Tunga, na medida em que vai ser mais na medida em que todo esse espaço que demanda a produção desse tipo particular de obras, são coisas diferentes que as que mandar a produção da pintura, inclusive a produção de obras que admitem mais... estou pensando em Cildo Meirelles. Digamos, a obra do Cildo Meirelles, em alguns aspectos análoga a do Tunga, mais em outros aspectos é mais conforme a forma museu do que o próprio Tunga, digamos, que demanda cada vez mais arte por articulação com os espaços públicos.

I.M.: Nesta retrospectiva que aconteceu no Bard College⁴, você veria mais a relação entre as obras, não é?

R.L.: É. Como instauração de um dispositivo complexo, como explicar o trabalho de outros e dar outro lugar a outros, o que significa muitas coisas, e dar um certo grau de consistência e coerência na obra que é mais importante que arte na modalidade.

I.M.: No meu trabalho, estou usando o conceito de rizoma, de Deleuze, em relação ao fato de as obras estarem conectadas, e quando você falou no hipertexto eu achei ótimo, porque na própria maneira de escrever sobre o trabalho, você não tem começo, meio e fim, tem que começar por qualquer ponto e...

R.L.: Claro, Sim. Eu acho que é.....estou interessado numa coisa diferente de hipertexto, numa experiência futura, além de não ter começo, meio e fim. Eu acho interessante, em termos do que seria uma espécie de anulação da figura das obras separadas, quer dizer, você poderia, num certo sentido, chegar a olhar a

⁴ Nova York, 1997.

obra de Tunga como num *continuum*, ter momentos diferenciados mais que ... como uma seqüência de trabalhos verdadeiramente separados, mas o caráter também da recorrência, certas figuras...algo nessa direção.

I.M.: [Você mencionou] alguma coisa também sobre o membro-fantasma, lembrei do filme de Karin Shneider e Nicolas Guanini, (*Membro fantasma* e *A Vida de Infra Tunga*)

R.L. Sim, Nicolás, sim, um filme que foi feito antes do trabalho dele com o Tunga. Foi o filme que eles fizeram... você viu?

I.M.: Vi. *A vida infra Tunga*⁵.

R.L.: O trabalho que eles fizeram antes, uma espécie de documentário, meio ficcional sobre a relação entre a vanguarda da arte concreta na Polônia e na Argentina e, também, no Brasil. Mas um trabalho anterior ao deles com Tunga e um trabalho independente ao deles com o Tunga.

I.M.: Mas essa idéia do *membro-fantasma* seria a idéia da memória de um membro que vai fugindo?

RL:A questão do *membro-fantasma*, na verdade, tem a ver com uma experiência de uma experiência “fuginte” (do que escapa?), digamos, membro fantasma é uma experiência de quem tem um membro que não tem. Então, se você perde um braço num acidente é muito provável que quando você desmaia e quando você retorna à vida você provavelmente morra. Não está ali. Então, essa experiência da presença que não está e é isso que se chama de experiência de membro fantasma. Eu retomei essa expressão do filme de Nicolas, eu me lembrei, porque sou muito amigo deles ... do texto da escritora americana que escreveu sobre a experiência do hipertexto, que tem a ver com o fato de que você segue um *link* e lê. Nesse momento renuncia seguir outro, mas, por um tempo, é como se outros

⁵ Karin Schneider e Nicolas Guanini: *A vida de Infra Tunga*.

se estivessem seguindo, em termos fantasmáticos, Seria uma experiência característica de um hipertexto.

I.M.: E como você vê a ligação da obra de Tunga com a literatura? Como inventor de ficções?

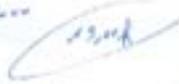
RL: Está claro que ele é o artista mais literário do Brasil hoje, da arte moderna brasileira. De uma certa maneira toda a obra de Tunga se apresenta como fragmentos de uma grande narração, de uma grande história que nunca está aí. O grande problema de Tunga é proposta. E proposta é uma ação inscrita que está num certo mundo imaginário, mas naturalizado o suficiente para que seja se implante, bem no mundo real. Nesse bordo entre o real e o imaginário nunca se importa com a vida do teatro e, por isso, ele problematiza. Porque a obra de Tunga não é teatro? Poderia. Em quê isso não é teatro? Digamos que não é teatro tal como nós conhecemos, não é teatro por uma certa constituição da cena. Essa cena do Tunga não sucede no palco. Então, essa questão da ficção. entre a realidade e a ficção, digamos, o espaço real e o espaço do palco.

DE: Artur Barrio

PARA: Ivana Monteiro

Rio de J. 4.10.2000

Olá Ivana,



Em resposta ao seu fax
de 22/10/2000, aqui vai: — Desejo.
— Coisas — coisas — incógnitas — Dia
de carga — (carga de café (café de...)) de
Dia de carga?..... A Associação "Dia
de carga" do Rio de Janeiro em 1950 tinha
Sede..... (aí, coisa de a carga. Era de
1950.....)..... até hoje não, hoje
no lado de (de) envolvente para a
"origem" de afetados,..... até em resposta
de modo com o afetado....., não (de) é
o ato de fazer, mas que é o que pode fazer
o afetado até para com..... o que está
de o que está..... se não tem o afetado
fazem um grande escrito, ou fazem com o

a) a frase é um problema referente a
 isto (objeto) (objeto) ... (a frase de de abstrac-
 não "abstrata"? ... etc ... ? ... !) à
 tema ou de de Dehnung de que a o
 aptidão que fça a de (- de, a de, a de
 te) nos termos de substituição ...
 em um sentido mais inf-
 (fidelidade) Juncção
 (relaciona entre-se com "clima-
 mente" de a te não uma viagem
 em parte posterior, mas já unidade
é?) Palvo (ocorreu) (nunca
 precedida (")). Paiva (que com
 a Paiva, etc) e acausamento, a macho em
 fragilidade e trada de uma parte por
 sendo usado em Paiva (causado esse
 "causado") de a de alguns Paiva
 de Paiva / o Paiva de
 Paiva e de Paiva (?) Paiva a Paiva
 a Paiva Paiva de Paiva Paiva
 de Paiva os Paiva Paiva como Paiva
 (ou como Paiva) Paiva

MAS SIM TRIS E QUAS,..... PEIXE 28
 PEIXE, ——— POLVO E POLVO, ———
 ——— OS MARRAIS... P... ..
 que são, () certamente... tem a que
 para a tem... Por exemplo (uma trina
 navegante feita por A.C. é certamente
 aquela que é feita (ou chamada) como tal,
 (dele... não?), a qual significa um
 a qual já é a natureza de afetada por
 geralmente agem-se os outros no contexto de
 momento e que são feitas de um fácil, por
 tanto se a natureza é natural... .. se um
 trabalho em T.C. é uma T.C. e nada mais
 do que uma T.C. a única produção
 (o qual é...) ——— quanto ao
 "representação" de ligar as duas coisas
 pelo que se quer a fazer que talvez seja
 melhor e de que a natureza tem a
 não quanto a o tipo "abstrato" de
 as fronte... .. Claro que há de ser

não fugam - lli: "Experiencial e
 uma coisa? ...", já é um "icno"?
 (de novo com isso aqui e não dá
 experiência, não de qual forma ainda
 falar em situações experimentais), claro
 que não sabemos dizer e saber...
 ... de de Pys. BAC., mas não se
 a ideia experimental não ajuda a ideia
 de colitar. seja, etc... seja -
 situação experimental (algumas vezes
 talvez... ..) (sua ideia, etc)

~ seja,

Antônio Basso

P.S. > continue com sua pesquisa...
 (viagem para o Brasil de 6
 e volta para o Brasil)

MUSEUSERRALVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

DEIXE SUA VOA O MOMENTO DA VIDA
 ANO ANTERIOR O "MÊS DE SÃO PAULO", E FAZEMOS
 PELA, MESMO... .., VOLT
 A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO, PORÉM, NÃO, POR
 O "MÊS DE SÃO PAULO" COMEÇADO HOJE, NÃO, NÃO, NÃO
 NÃO INTERAÇÃO... .. (COMO O MÊS)... ..
 O PROJETO DE LEITURA DA
 LINGUAGEM, FIGURAS, DIFERENÇAS, DESEMPENHO
 DE HENRIQUE MOURA E ESCOLHA DO MUNDO
 ALÉM DA TERCIA... .., SE ENCONTRA EM
 TUDO A CALAMIDADE... .. DO AS PAZ
 SÃO, (TUDO EM PARTICULAR... ..),
 - O PROJETO DE LEITURA DO MUNDO
 SÃO SÃO (PARTE) PARTE DO PROJETO.
 (LIGA COM INTERAÇÃO DO "MÊS DE SÃO PAULO")... ..

 COMO COMO É O NOVO PROCESSO DE
 CRIAÇÃO... ..!! (O QUE SIGNIFICA PARA O MUNDO
 SÃO SÃO? COMO JÁ VIM O 1/2 DO
 PROJETO?, NÃO É SÓ O MUNDO... ..)

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
 RUA SERRAVALLES, 350 - LARANJEIRAS - RJ

MUSEUSERRALVES

que (o) fofoca em, até de
 o dardo, profundamente, o que de
 fute (ou) a são os Cavalos
 (2 2x20 cm), que são o seu atelo,
 ainda com Projeto, (distrito) etc. etc,
 a etc. de,
,,,
 = etc.) de não mais
 preparação de instalações.
 não ~~é~~ é o país trabalho e a
 do país, para instalação
 de espaço de ações e as situações
 são simples e breves situações que
 teoria de dinamismo para um pouco
 que seja o possível (muito).
, por exemplo, se
 que contém, contém muito
 paginas.

Artur B.

Anexo de imagens



Milagrinho - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Milagrinho - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Milagrinho - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Milagrinho - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Milagrinho - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Hipersimetria - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Hipersimetria - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Teresa - Tunga, 1999
fotografar: Ivana Monteiro



Teresa - Tunga, 1999
fotografia: Ivana Monteiro



Resgate - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Resgate - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Resgate - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Resgate - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Resgate - Tunga, 2001
fotografia: Ivana Monteiro



Lucido-Nigredo - Tunga, 1999
fotografia: Ivana Monteiro



Lucido-nigredo - Tunga, 1999
fotografia: Ivana Monteiro



Los Heraldos - Tunga, 1999
fotografía: Ivana Monteiro



Os Heraldos - Tunga, 1999
fotografia: Ivana Monteiro



A sombra do Lúcido-nigredo - Tunga, 2000
fotomontagem: Ivana Monteiro



A Sombra do Lúcido-nigredo - Tunga, 2000
fotografia: Ivana Monteiro



A Sombra do Lúcido-nigredo - Tunga, 2000
fotografia: Ivana Monteiro



Immersions L.N. - Tunga, 2001
fotografia: Wilton Montenegro



Heaven's Hell/ Hell's Heaven - Tunga, 1999
fotografia: Ivana Monteiro



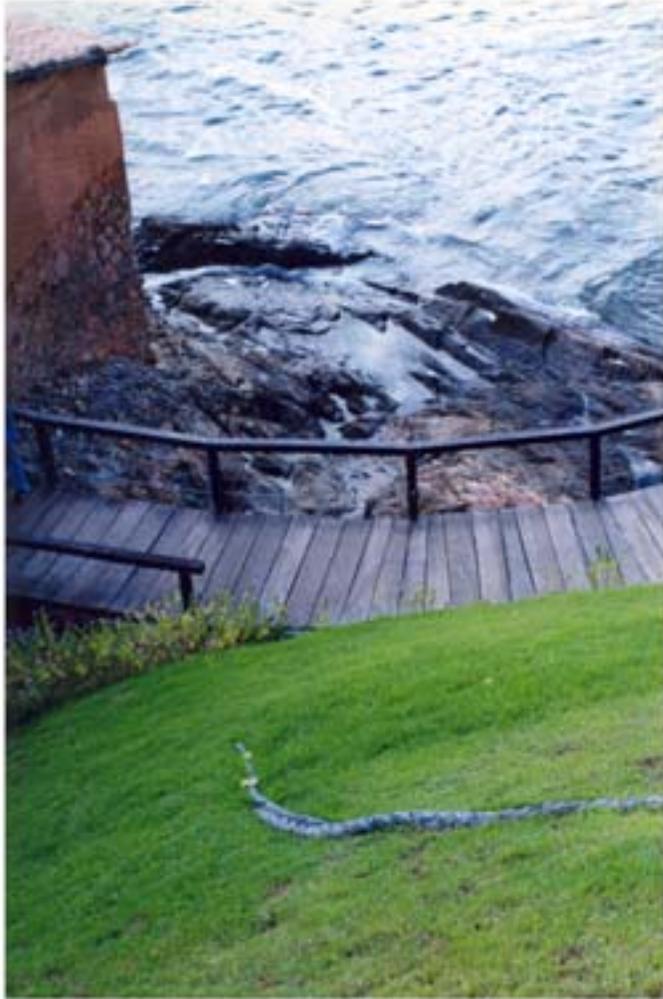
Heaven's Hell/Hell's Heaven - Tunga, 1999



True Rouge - Tunga, 1997
fotografia: Larry Lamy



True Rouge Shadow with Profile IV, 1999
fotografia, Wilton Montenegro



sem título (chumbo) - Tunga, 1987
fotografia: Ivana Monteiro



Vanguarda Viperina - Tunga, 1985
fotografia: Wilton Montenegro



ÃO - Tunga, 1981
fotografia: Wilton Montenegro



ÃO - Tunga, 1981
fotografia: Wilton Montenegro



Xifópagas Capilares entre nós - Tunga, 1985
fotografia: Wilton Montenegro



Lezart - Tunga, 1989



Takape - Tunga, 1986/87
fotografia: Rodrigo Benavides



SERELA - Tunga, 1997
fotografia: Wilton Montenegro



Nociferatu - Tunga, 2001
fotografia: Jean-Louis Elzéard - CIRVA, Marseille



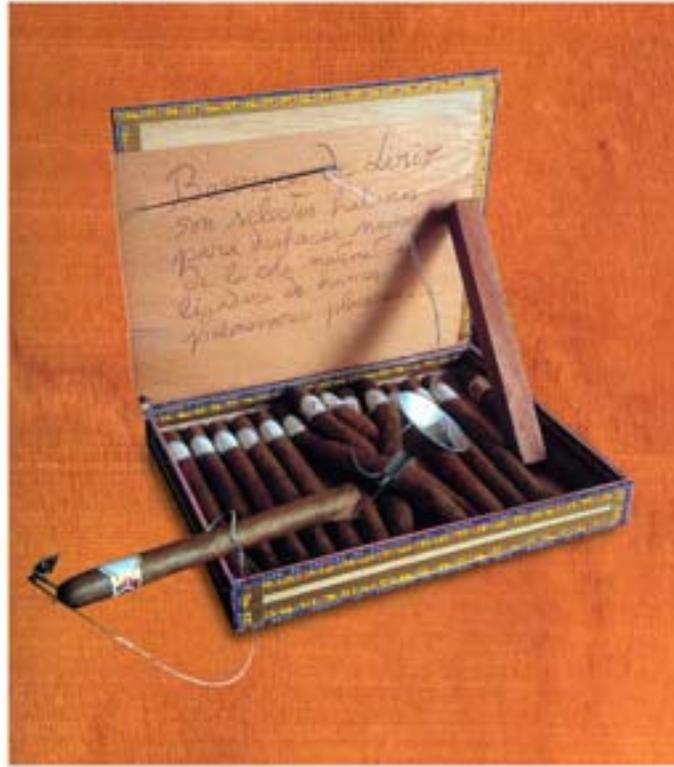
Semeando Sereias - Tunga, 1988
fotografia: Wilson Montenegro



Alinhavado - Tunga, 1997



Eixo Exógeno (Cordelia) - Tunga, 1997
fotografia: Cordelia de Mello Mourão



Barrocos de Lirio - Tunga, 1994



Tesouro Besouros - Tunga, 1992
fotografia: Wilton Montenegro



Cipó-Cinema - Tunga, 1992



Mudras, cartilagens fêmeas - Tunga, 1992



Querido Amigo - Tunga, 1995



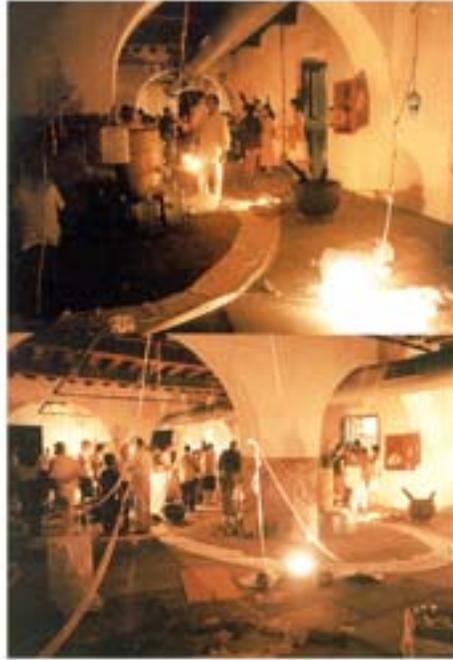
Cadentes Lácteus - Tunga, 1994
fotografia: Cordelia Fourneau



Sero te amavi - Tunga, 1992
fotografia: Wilton Montenegro



Palindromo Incesto - Tunga, 1991
fotografia: Wilton Montenegro



Há Sopas - Tunga e Barrio, 1997



Salitre + Enxofre + Carvão - Tunga, 2000
fotografia: Wilton Montenegro



Uma Experiência em Física Sutil - Tunga, 1996
fotografia: Lucia Helena Zaremba



Debaixo do meu Chapéu - Tunga, 1997



InsideOut/UpSideDown- Tunga, 1997
fotografia: Lucia Helena Zaremba



Cadernos-livros "4 dias 4 noites" - Artur Barrio, 1970
fotografia: Ivana Monteiro

