

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Da pirâmide do Louvre ao balanço psicoativo: Tunga À la Lumière des Deux Mondes

Vanessa Seves Deister De Sousa, Universidade Estadual de Campinas/  
<https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>  
vanessadeister@gmail.com

## Resumo

No ano de 2022, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) comemora dez anos exposta na Galeria Psicoativa - Tunga em Inhotim, espaço que também celebra dez anos de existência. Contudo, revisitando a instalação em seu contexto expositivo original, distintas interpretações críticas podem ser realizadas. Em 2005, a obra suscitou debates sobre temas como: Europa e América, colonizador e colonizado, vida e morte, sobrevivência ou insurgência, arte e política, etc. Assuntos que em 2022 são ainda mais notórios e urgentes em decorrência do distanciamento histórico, do novo contexto geopolítico global por conta da pandemia da Covid-19, além de contínuas transformações da crítica e da historiografia da arte. Sendo assim, propõe-se uma investigação das possíveis “histórias da arte” que a obra reverberou e ainda reverbera enquanto arte exposta.

**Palavras-chave:** Tunga. Arte contemporânea. Crítica de arte. Arte brasileira.

## Abstract

In 2022, the work *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) celebrates ten years of exposition at the Psychoactive Gallery – Tunga in Inhotim, the same space that also celebrates ten Years of existence. However, revisiting the installation on its original expositive context, distinct critic interpretations can be made. In 2005, the work aroused debates on themes such as: Europe and America, colonizer and colonized, life and death, survival or insurrection, art and politics, etc. Subjects that in 2022 are also more notorious and urgent in consequence of the Covid-19 pandemic, as well as constant transformations on the art critic and historiography. Therefore, the purpose is to investigate the possible “art histories” that the work had reverberated and still reverberates as exposed art.

**Keywords:** Tunga. Contemporary art. Art Critic. Brazilian art.

Concebida à maneira de um denso móbil, ou complexa marionete, *À La Lumière des Deux Mondes* equilibrava-se em uma saliência estrutural em formato de “coluna”, localizada abaixo da pirâmide do *Louvre*. Nela, vislumbrava-se um esqueleto humano acéfalo e de proporções agigantadas deitado em uma rede e circundado por cabeças decepadas alocadas em tramas metálicas em formato de “tipiti”.

Conforme texto curatorial disponibilizado pelo Louvre, entre setembro e dezembro de 2005, em decorrência das comemorações “do ano do Brasil na França”, Tunga foi convidado para conceber, especialmente para a ocasião, uma obra de arte que deveria “conversar”, de dentro para fora, com o inestimável acervo do museu e, ao mesmo tempo, estabelecer uma espécie de marco imagético de interlocução cultural com a mostra *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, igualmente montada nas dependências do Louvre.

A vasta programação do “ano do Brasil na França” foi amplamente noticiada em diferentes veículos de comunicação. O discurso corrente era a tentativa de ruptura de estereótipos culturais através do compartilhamento da visão crítica da produção artística brasileira moderna e contemporânea:

O Ano do Brasil na França tornou possível a realização de uma extensa programação de eventos culturais em diversas regiões da França entre março e dezembro de 2005, sendo uma oportunidade ímpar de apresentarmos toda a riqueza cultural brasileira e o talento criativo de nosso povo não apenas aos franceses, mas a turistas do mundo inteiro. O Ano do Brasil na França foi dividido em três etapas diferentes: “Raízes do Brasil”, “A Verdade Tropical” e “Galáxia”. Na primeira etapa – “Raízes do Brasil”, que aconteceu entre os meses de março e junho, foram focadas as raízes indígenas e a Amazônia brasileira. Em junho, com o início do verão, a música brasileira foi destaque em diversos espaços franceses, esse foi o momento da “Verdade Tropical”. E, no outono e inverno, o tema “Galáxias” colocou em cena um Brasil contemporâneo com espetáculos de dança e artes plásticas com ênfase nos jovens talentos, além de eventos promocionais que demonstram a inovação tecnológica e industrial do País (MIYASACA, 2005).

Ao reivindicar especificamente o átrio da pirâmide do museu do Louvre como local de intervenção artística, Tunga sabia que seu trabalho dialogaria não só com a história predial da instituição (incluindo toda a polêmica envolvendo a criação e função de sua “recente” pirâmide<sup>1</sup>) mas, também, poderia utilizar a vastidão de seu acervo como ressonância, “remexendo” as “camadas geológicas”<sup>2</sup> de influxos temporais ali latentes:

1 Projeto do arquiteto Ieoh Ming Pei (inaugurado em 1989) realizado com o objetivo de resolver algumas necessidades logísticas de acessibilidade ao museu, o “projeto grande Louvre” foi em parte criticado pelo público e pela crítica, pois a imponente pirâmide de vidro com mais de vinte metros de altura remetia a uma enorme tumba egípcia (como a pirâmide de Quéops). Sabe-se, contudo que a pirâmide acompanhada por suas gêmeas menores, buscou denotar uma tentativa de diálogo entre o “velho” e o “novo”; “o passado” e o “presente”; “a tradição” e a “ruptura” no campo arquitetônico, características igualmente exploradas pela obra de Tunga.

2 Aplicando o significado dos termos a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman (2013) que critica



Um dos lugares que me ofereceram foi a pirâmide, o centro, a entrada do Louvre. Eu imediatamente me lembrei que o Pei teria mencionado a vontade de colocar ali a *Vitória de Samotrácia*. A *Vitória* é quase um ícone e fica na entrada antiga do Louvre. A *Vitória de Samotrácia* era uma das possibilidades e a outra era Brancusi. Esse peso me caiu na cabeça. (risos) Nenhuma dessas duas peças foi colocada lá e ficou aquele totem, que é a grande coluna que está no centro da pirâmide. Ficou como um monumento ao vazio, um elogio da arquitetura da pirâmide. Eles ousaram me convidar para criar algo para aquele lugar. Eu ousei aceitar (TUNGA, 2005, p. 56).

É notável verificar que no instante em que pretende projetar tridimensionalmente e transversalmente uma instalação artística em diálogo com este edifício histórico, Tunga pensa a arquitetura na forma de uma poesia visual. Isto é: assim como os arquitetos pensam através do esboço, da linha bidimensional que constrói a tridimensionalidade (posteriormente experimentada na forma de uma maquete), o arquiteto/poeta/artista Tunga fundamenta as escalas físicas e sensoriais dos contornos do pluridimensional em sua linha arquitetônica.

A linha arquitetônica de Tunga atua como rasgo ou abertura poética no contexto de seu processo criativo. A quase impossível literalidade da representação visual dos desejos, da sexualidade, da vida e da morte se transforma em desafio estético, em problemática a ser “resolvida” nas composições do artista que “joga”<sup>3</sup> poeticamente com essas imagens invisíveis que habitam os nossos corpos. Em sua trajetória artística Tunga assume o papel de artista/clínico-geral<sup>4</sup> do invisível. Ou, apropriando-nos do título do livro de Tânia Rivera (2014) sobre arte contemporânea, Tunga atuaria como uma espécie de escritor do “avesso do inconsciente”:

Se a imagem onírica é pictograma, escrita visual, isso não implica tanto a possibilidade de interpretá-la, explicando aquilo que ela representaria, quanto o fato de que ela contém um ponto de densidade que põe em xeque a interpretação porque desestabiliza qualquer relação representativa, ao disseminar-se em múltiplos referentes. Vai nessa direção a proposta de Georges Didi-Huberman de que se pense a imagem [...] como *rasgo*, rasgo que é um trabalho, um processo que “abre” a representação [...] Pois o sonho mostra algo – mais do que isso, acrescentaríamos, ele *faz* algo: realiza um desejo, ou seja, torna-o imagem (e texto) -, mas não pode *mostrar* algo, deve esconder, disfarçar para tornar imagem o que não pode ser visto/

---

as convenções positivistas presentes na “leitura” da história da arte “tradicional”, nos lembrando que as imagens são atravessadas por questões históricas, antropológicas e filosóficas, exigindo um “corte geológico” quando pretendemos analisá-las transversalmente levando em consideração seus múltiplos significados em temporalidades e territorialidades distintas.

3 A discussão proposta faz parte da pesquisa de doutorado intitulada *Tunga em tânatos: vida e morte no tabuleiro poético* realizada desde o ano de 2018 no PPGAV-IA-UNICAMP sob orientação da professora doutora Maria de Fátima Morethy Couto. No primeiro capítulo do trabalho, apresenta-se a hipótese de que a lógica do jogo se encontra inscrita na construção da poética de Tunga, uma vez que o artista possui objetivos claros em seus trabalhos, mas que são mutáveis, na medida em que o “jogo” se desenvolve, inspirando-se em métodos poéticos duchampianos.

4 Segundo a crítica e curadora independente Luísa Duarte (2019, p.30), a obra de Tunga é pautada, “desde os primórdios, na voltagem daquilo que transita”, por isso ele atuava como um “clínico geral” e não como um especialista em uma única linguagem artística.

dito como tal [...] ali onde a imagem, plural, resiste em significar algo, que o desejo mostra sua marca (RIVERA, idem, p.65).

À *La Lumière des Deux Mondes* não repousa no lugar outrora destinado à *Vitória de Samotrácia* (ou a alguma escultura de Brancusi). De maneira muito perspicaz, Tunga mantém o vazio acima da saliência em forma de coluna (espaço pensado como um pedestal por Ming Pei), referindo-se a ela como “totem”. Isso é: o artista brasileiro executou sua instalação de forma a manter este “totem/coluna /saliência” permanentemente “elogiando” o átrio vazio formado pela pirâmide de Pei.

Talvez por não se tratar de uma escultura tradicional, criada para repousar num pedestal, a estrutura de Tunga não parece disputar com as linhas ascendentes constituintes da principal entrada do museu. Ao contrário daquilo que Pei provavelmente pensou enquanto solução plástica, a orgânica e caótica massa da grande instalação projetada pelo artista brasileiro, pende para baixo, pesa em negativo a verticalização dos traços diagonais da pirâmide. No lugar da *Vitória de Samotrácia*, a gigantesca escultura clássica, com asas eretas e perfil feminino suntuoso, que estimularia uma certa narrativa dos transeuntes do museu, Tunga instalou um intrincado pêndulo que desce até a figura central de um magro esqueleto acéfalo. São linhas que (re)direcionam o olhar do espectador do teto luminoso da pirâmide para o piso coberto de memória do “Grande Louvre”.

Ao criar uma instalação evidenciando justamente o descanso ou o período de maturação entre vida e morte, Tunga toca, mais uma vez, no tema do devir, do movimento “natural” de constantes mortes e renascimentos, caros também à estrutura de suas narrativas ficcionais. Segundo Marta Martins (2013, p.155) “elaboração ficcional quase transgressiva” na qual “as tensões na obra do artista são derivadas e articulam tanto seus fios narrativos quanto plásticos”.

Sabe-se que esses escritos ficcionais do artista se inspiravam estruturalmente na lógica dos mitos e tematicamente dialogavam com passagens de livros famosos da literatura universal. Tais referências faziam parte do acervo doméstico do artista (e de sua família<sup>5</sup>) e eram citados por Tunga em suas entrevistas (ou referenciados indiretamente nos títulos de muitas obras).

Olhar para *À La Lumière des Deux Mondes* por intermédio desta referência é relevante na medida em que a escolha dos materiais que compõem a instalação apontam para conhecidas descrições da personificação da morte, a exemplo da mitologia grega.

---

5 Um exemplo da presença da mitologia grega e da língua grega na obra do poeta Gerardo Mello Mourão (pai de Tunga) encontra-se no livro intitulado *Os peãs* (1982) onde é possível verificar transcrições de trechos em grego de autores como Platão e Sócrates (com suas respectivas traduções para a língua portuguesa), além de poemas visuais misturando palavras em grego e português.



Referências não só presentes na infância de Tunga, mas, durante muitos séculos, em narrativas que também fizeram parte da formação tradicional dos artistas europeus, principalmente dos franceses.

Segundo a *Teogonia* de Hesíodo (1995, p.111) *Thânatos* (a morte) é irmão gêmeo de *Hypnos* (o sono) e filho sem pai de *Nix* (a noite). Ademais, Tânatos possui “o coração de ferro e as entranhas/alma de bronze”. Provavelmente inspirado nesta descrição da morte, o artista brasileiro utilizou justamente o ferro e o bronze como os principais materiais de sua instalação. Ao trabalhar com esses materiais carregados de história, o artista também constrói uma enorme narrativa em paralelo sobre a própria história da escultura. Narrativa que pode ser lida como *memento mori*: uma alegoria da morte (que dorme) sob os “restos civilizacionais”, colecionados no maior museu do mundo, remetendo-nos à passagem do tempo ou à fragilidade da vida. Em Tunga, a noite, a morte e o sono caminham de mãos dadas com os medos humanos perante o desconhecido. São figuras onipresentes e necessárias, assim como a luz do dia, o sol, o trigo, e toda a potência da vida (*bíos*) e das formas do amor (*éros*).

Sabendo que Tunga possuía grande interesse em esculpir o vazio e trançar o invisível, ao trabalhar com essas referências, não é exagero afirmar que em *À La Lumière des Deux Mondes* o artista buscou “devolver” para o *Louvre* uma amálgama de fragmentos ficcionais constituídos por um auspicioso labirinto de importantes referências europeias “repaginadas” pelos “tristes trópicos”. Uma vez que diferentemente do que sugere a palavra “luz” no título dessa obra de arte, a figura central da instalação de Tunga é escura: um esqueleto humano pintado de preto e mutilado (acéfalo), uma alegoria da morte que está deitada confortavelmente na rede de dormir (forjada por *Hypnos*) e rodeada por representações de cabeças e crânios decepados. Fragmentos corporais que sutilmente apontam a violência como um dado humano que atravessa as civilizações, impresso em nossos próprios ossos.

Composta por ingredientes abissais, além do esqueleto acéfalo que ocupa a parte central da exposição (ao qual chamamos *Thânatos*) e dos sete crânios (caveiras humanas, reproduzidas em tamanho agigantado) presentes de um lado da “balança” de Tunga, é possível identificarmos, do outro lado, diferentes cabeças já “revestidas” de suas respectivas feições. Segundo a diretora de arte contemporânea do *Louvre* e curadora da obra Marie-Laure Bernadac (2007), as cabeças da composição *À La Lumière des Deux Mondes* são réplicas de algumas estátuas pertencentes ao acervo do museu. Bernadac esclarece<sup>6</sup> que o artista brasileiro solicitou, como referência visual, quaisquer esculturas

6 Se os crânios possuem muita similaridade (com exceção da coloração dourada de um deles), essas cabeças são provenientes de referências visuais distintas, pois possuem feições específicas. A curadora afirma que é possível identificar a réplica de uma cabeça de Cristo do período românico ao lado de réplicas de cabeças de estátuas de reis, imperadores e filósofos.

que pudessem ser encontradas em coleções específicas: desde a antiguidade até o século dezessete (incluindo obras de arte pertencentes a reserva técnica da instituição).

O processo de produção dessas “réplicas” se deu a partir das imagens de algumas obras enviadas pela equipe do *Louvre* para o artista e seus ajudantes, que estavam no Brasil. Segundo Fernando Sant’Anna<sup>7</sup>, os títulos, materiais ou autores dessas obras não foram compartilhados e nem requisitados por Tunga, pois ele estava interessado em fazer uma seleção imagética mais superficial das esculturas, apenas procurando sete “tipos”, sendo os escolhidos: “a vênus”, “o francês aristocrático”, “o pensador/filósofo”, “o Cristo romanesco”, “o assírio”, “a figura da mulher” e “o baco”.

Analisando os “tipos” selecionados por Tunga, nota-se o desejo do artista plástico em abraçar figuras cujos significados pudessem se manter abertos e plurais: do paganismo ao cristianismo, do homem aristocrático até a vênus mitológica, do importante filósofo até a beleza do anonimato. Sabe-se que o *Museu do Louvre* é internacionalmente conhecido por ser depositário de uma vasta coleção de estatuária e ao criar uma instalação constituída por réplicas desses “tipos”, o artista reforça sua intenção de diálogo com as narrativas que poderiam ser contadas pelas pedras (trans)figuradas.

Ademais, destacamos que Tunga estabeleceu um recorte temporal preciso para a escolha de seus “tipos”: as personagens deveriam figurar entidades históricas somente até o século XVII. Isto é: justamente até o momento em que os holandeses conquistavam parte do território brasileiro, criando uma parábola temporal imaginária entre a mostra dos óleos de Frans Post nos andares superiores do museu e sua obra (instalada em local de destaque, na entrada do *Louvre*).

E com o objetivo de conectar todos esses elementos tão abrangentes (em formato e significado), a “cola poética<sup>8</sup>” utilizada por Tunga foi, novamente, a trama de tipiti, adereço que também possui profundo significado simbólico<sup>9</sup> em território brasileiro:

As tramas feitas de taquara que criam não só o tipiti como cestos, balaios e outros objetos artesanais eram e ainda são amplamente utilizados por comunidades indígenas

---

7 Em conversa com a autora no *Instituto Tunga*, em junho de 2022. Foi no ano de 2005 que Fernando começara a trabalhar como ajudante de Tunga justamente para a produção de *À la lumière des deux mondes*.

8 Termo constantemente utilizado pelo próprio artista para se referir a união entre objetos díspares em seus trabalhos.

9 Tanto Catherine Lampert (2019) quando Marie-Laure Bernadac (2007) interpretam que a inspiração para a criação da imagem da “rede” da instalação de Tunga são utensílios de pesca. Uma vez que as tradicionais redes de pesca da Amazônia também possuem característica formal e visual muito parecida com as tramas de Tipiti. Tunga muito provavelmente conhecia os dois tipos de trançado e utilizava as duas referências em suas criações, explorando as possibilidades poéticas desses materiais. No caso da instalação *À la lumière des deux mondes*, a rede enquanto utensílio de pesca introduziria a metáfora do oceano, da separação geográfica entre os continentes Europeu e Sul-americano (o oceano, por sua vez, também foi utilizado por Freud como representação do próprio domínio do inconsciente humano no livro *Mal-Estar na Cultura*).

espalhadas nas diversas regiões do Brasil. Durante o processo artesanal de produção da farinha de mandioca, o tipiti é utilizado como uma espécie de prensa para separar a fécula do amido. A goma que escorre do tipiti é armazenada e posteriormente utilizada na fabricação do polvilho de mandioca. Ao final do processo, o que se encontra dentro do tipiti é cuidadosamente peneirado e torrado, obtendo-se, assim, a farinha (SOUSA, 2017, p. 59).

Apesar de tratar da violência e da morte, como elementos universais, Tunga utiliza o tipiti para unir toda a sua composição. Dentro do tipiti, como ocorre em diversas outras instalações posteriores<sup>10</sup>, as cabeças são “prensadas” e como nenhuma cabeça encontra-se fora do tipiti de Tunga, não sabemos qual será a “goma” que escorrerá da simbólica “prensa” de ferro dessa instalação. Contudo, enquanto de um lado da “balança” encontram-se as cabeças “identificadas”, do outro lado, verificam-se apenas os crânios humanos, como se a própria morte novamente fosse a medida inevitável do processo civilizatório.

Tal como o significado simbólico do ferro, do bronze, da caveira e de todos os materiais e representações visuais cuidadosamente selecionadas por Tunga para a composição da instalação, o objetivo da seleção do tipiti provavelmente era evitar uma única leitura a respeito do trabalho, como fica evidente nesta declaração do artista:

É importante ressaltar que uma escultura não é um conjunto de signos, que não se traduz verbalmente por uma descrição de seus propósitos. Ela tem um papel escultórico, uma evidência estética. O apelo, o tráfego de influências que ela faz com esse ambiente, a verticalidade dela, que está pendurada a 12 metros da pirâmide ... Tudo isso são índices que estão presentes na escultura. Não pretendo reduzi-las a uma série de sentenças (TUNGA, 2005, idem).

Nesta fala, Tunga evidencia o desejo de pensar sua instalação como um volume atrelado ao ambiente, ao contexto da pirâmide do *Louvre* e à arquitetura do museu. Além disso, ele também é reticente em efetuar longas declarações sobre a obra com receio de “fechar” uma ou outra interpretação a seu respeito, já que ele escolhe minuciosamente os materiais, formas e ângulos da montagem, a fim de criar uma narrativa ao mesmo tempo aberta e autorreferencial.

Como afirma Paulo Sérgio Duarte, remontada no Brasil somente no ano de 2010 (no *Palacete Rodin*, em Salvador<sup>11</sup>), *À La Lumière des Deux Mondes* agencia uma clara relação entre “arte, política e história”, onde encontram-se:

10 Exemplo da instalação *Cooking crystals expanded* (2009) que faz parte da *Galeria Psicoativa - Tunga* em Inhotim (MG). *Cooking crystals expanded* é exibida do outro lado da galeria onde, atualmente, também podemos encontrar a obra *À La Lumière des Deux Mondes*.

11 Além do *Louvre* e do *Palace das artes Rodin*, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* também foi reinstalada, com configurações distintas, no *Contemporary art Center, P.S.1* em Nova York, nos anos de 2007/8.

Dois mundos em equilíbrio, literalmente em balanço, entre cabeças cortadas e cabeças espremidas, jaz um enorme esqueleto degolado numa rede de dormir. Aprendo com Câmara Cascudo que as palavras adotadas em inglês *hammock*, em francês, *hamac*, ou em espanhol, *hamaca*, têm origem em línguas indígenas da América Latina. A rede de dormir é um traço da presença de uma civilização nos trópicos. O esqueleto poderia ser um índio. Sob uma enorme trança estão crânios capturados e exibidos num puçá. Do outro lado estão cabeças exprimidas por um tipiti [...] Astuciosa poética que substitui o ritual da antropofagia pelo trabalho de espremer cérebros (DUARTE, 2010, p. 07).

Unindo a fala de Tunga com a de Paulo Sérgio Duarte, conclui-se que o artista “espremeu” história e política aos pés da pirâmide do *Louvre* na forma de uma gigantesca natureza-morta, que revela não apenas a vaidade (*vanitas*), mas a própria morte como o tema central do processo “civilizacional” que enterrou muitos cadáveres decepados de índios antropófagos. Como *tungas penetrans*, a morte devora todas as cabeças das demais culturas “prensadas” na trama de aço, devolvendo à Europa, metaforicamente, o resultado do processo de exploração colonial e imposição cultural.

Como vimos, no *Louvre*, no ano de 2005, *À La Lumière des Deux Mondes* assumia uma narrativa única, condizente com o espaço no qual foi projetada. Ao ser reconfigurada em Salvador, a obra automaticamente passou a dialogar com esse outro espaço (arquitetônico e geográfico), fato que provocou a crítica de arte e o próprio artista à novas interpretações estéticas. Por fim, ao fazer parte da *Galeria Psicoativa – Tunga* em Inhotim desde 2012, a obra de arte adquiriu ainda outras possibilidades de leitura, tendo em vista sua proximidade com objetos e instalações criados em fases anteriores e posteriores da poética de Tunga.

Após dez anos exposta em um espaço exclusivamente dedicado à Tunga, a obra primariamente projetada para o museu do Louvre ainda condensa sua essência expográfica vertical e monumental. Instalada em frente a entrada principal da galeria (que também é translúcida e avarandada), a obra ainda provoca profundo impacto visual e reflexão crítica em decorrência de sua monumentalidade e polissemia de significados de todos os seus elementos iconográficos (apesar de que o espaço circundante altere totalmente os rumos perceptivos dos espectadores).

Sendo assim, realidade e ficção se misturam quando Tunga convoca o corpo do espectador a confrontar-se com a inevitável representação da morte e/ou da fragilidade da vida. Representação que se dá de forma direta (com as representações de cabelos, ossos e crânios) e indireta (com a oxidação/deterioração e balanço/tensão/pesar dos objetos), abrangendo, não somente a individualidade, mas também a comunidade: numa tentativa de sensibilização frente as mortes solitárias e coletivas, aos genocídios coloniais e suicídios modernos individuais ... Como uma espécie de eterno e

indispensável retorno do ocaso, ao representar a morte, mais uma vez, o artista aposta na capacidade do espectador em perceber através da arte, a formidável e inexorável experiência de estar vivo. Assuntos que em 2022 são ainda mais notórios e urgentes em decorrência do distanciamento histórico, do novo contexto geopolítico global por conta da pandemia da Covid-19, além de contínuas transformações da crítica e da historiografia da arte.

## Referências

- BERNADAC, Marie-Laure. *À La Lumière des deux mondes* au musée du Louvre. In: TUNGA. *Laminated Souls*. Berlim: Holzwarth Publications, 2007.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Tunga:Á luz de dois mundos*. 2010.
- DUARTE, Luisa. SALLES, Evandro. *Tunga:o rigor da distração*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019.
- LOUVRE. *Tunga: À la lumière des deux mondes* au musée du Louvre. 2005. Disponível em: <[https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presetunga.pdf](https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presetunga.pdf)>. Acesso em: 20 mar 2020.
- MARTINS, Marta. *Narrativas Ficcionalis de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.
- MIYASACA, Juliana. Ano do Brasil na França. In: *MAC Virtual*. São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Brasil/Brasil.asp>>. Acesso em: 02 nov 2022.
- TUNGA. O poeta e a pirâmide. In: *Top Magazine*. 2005. Disponível em: <[https://issuu.com/tungaagnut/docs/tunga-top\\_magazine](https://issuu.com/tungaagnut/docs/tunga-top_magazine)>. Acesso em: 18 mar 2020.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naiify, 2014.
- SOUSA, Vanessa S. Deister. 2017. 100f. *Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2017.

**Como citar:**

SOUSA, Vanessa Seves Deister de. Da pirâmide do Louvre ao balanço psicoativo: Tunga À la Lumière des Deux Mondes. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 468-477, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.037>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>