



1911

CÓPULA

Viviane Matesco

*Portais estreitos
Eu tudo vejo
Oculta ilha nos olhos*

*Profecias na pele
Oceano nas veias*

Esther Faingold

O artigo desenvolve reflexão sobre a questão do corpo na obra de Tunga começando pelo exame da série Éthers e analisa sua relação com o pensamento de Georges Bataille. A produção do artista aponta o corpo como fluxo de energia e labilidade de elementos que fazem imagem.

corpo
arte contemporânea
Tunga
Georges Bataille

Título da série de desenhos realizada conjuntamente com a poesia de Esther Faingold,¹ *Éthers*² alude a líquido sutil e volátil que se dispersa e desliza ao infinito. Ligar, juntar, unir, acasalar: copular não significa aqui temática, mas configuração entre linhas, imagens e matérias. A própria distinção entre imagem, matéria e forma é problematizada no trabalho de Tunga, uma vez que elas se qualificam mediante suas conexões. Objetos e seres, espaços e substâncias copulam impossibilitando limite ou definição; corpos e copos, vasos e cristais, fluidos e fluxos transitam constantemente entre si. Saliva, sêmen e urina se conformam em linha contínua a questionar entidades e identidades. Lócus da razão, a cabeça é aí eclipsada pelo curso de matérias que relacionam boca, ânus e genitais.

Nosso objetivo neste artigo é refletir sobre a questão do corpo na obra de Tunga tendo como ponto de partida a série *Éthers* e a relação da poética do artista com o pensamento de Georges Bataille. O trabalho de Tunga pressupõe o corpo como fluxo de energias, como um agenciamento

de multiplicidades heterogêneas. Essa labilidade estabelece relações transgressivas que deslocam sentidos fixos e determinados. A cadeia de relações infindáveis entre figuras e matérias na série *Éthers* pode ser inicialmente relacionada ao romance *História do olho*,³ de Bataille, narrativa que desenvolve formulações ambíguas e associações fantásticas subvertendo objetos, funções e imagens.⁴ Roland Barthes⁵ observa como Bataille utiliza cadeias metafóricas como olho/objetos globulares ou, ainda, líquido/lágrima/leite do gato/gema/ esperma/urina, que não designam o sexual como sentido primeiro. Todo termo é significante de outro, de modo que a cadeia se refaz em novos deslizamentos e, a cada contato, novo sentido contamina toda a sequência. A erotização ocorre nesse deslizamento do olhar em que o corpo é redesenhado, tirando-o da estabilidade da visão e do sentido convencional do mundo e revelando-o com um olhar 'outro'. Fruto desse movimento, a erotização liga-se à aceleração de imagens, ao ritmo no qual os objetos copulam, no sentido tanto gramatical quanto literal da palavra.⁶

*Éthers, Tunga, 2010,
pastel seco sobre papel,
74 x 112mm
Fotografia: Gabi Carrera
Fonte: ateliê Tunga*

Esse sentido do erótico não é novo no trabalho de Tunga, como também a relação com Bataille é antiga e muito profunda. Observamos na série Éthers questões já presentes nos desenhos e objetos da exposição Museu da Masturbação Infantil (MAM Rio de Janeiro, 1974), como também em trabalhos subsequentes com feltro, borracha e materiais elétricos (Série Vênus, 1976). Na mostra do MAM o artista desenvolve experiências com substâncias – cera, chumbo e parafina – usadas como sistemas que pressupunham tensão de energias. Tunga afirma que seus experimentos baseiam-se na relação entre matérias, energias e uma fantasmática pessoal, pois não se preocupa em extrair qualidades estéticas das matérias, mas em reproduzir complexos mecanismos de tensão

Resgate
Tunga
ferro fundido, lã,
maquiagem
Fotografia: Wilton
Montenegro

e explosão, análogos ao modo de operar do desejo.⁷ Sua produção lida com materiais que sugerem campos de energia e com imagens que desafiam a comunicação entre eles e o corpo. Em vez de centrar-se na ilustração do sexo, o trabalho segue operações metafóricas de seu funcionamento como condensações, fusões e aquecimentos. É interessante apontar que nenhum trabalho de Tunga existe como entidade separada, um ressoar no outro, como também uma série resgata e ressignifica anteriores; essa temporalidade é visualizada em Éthers pelos corpos e fragmentos entrelaçados, literalizando, em fluxo contínuo de linhas, outra dimensão. Tradicionalmente o desenho é meio para se pensar graficamente ou represen-



tar ideias pensadas. Essa concepção, entretanto, é subvertida pela indecisão da linha e pelo contágio da matéria. Monotipias em pastel seco, os desenhos são realizados em papel translúcido, em que a cena é montada como matriz para o decalque. Correlato da pele, a lâmina recebe o material como tatuagem ou maquiagem, o que desloca o monopólio habitual da linha, pois implica organização perturbada pelo contato.

Imprimir, decalcar, marcar traços sobre uma superfície são processos, segundo Georges Didi-Huberman,⁸ em torno de um corpo que, ao se ausentar, deixa sua visibilidade, joga com desejo e luto, significa um presente remanescente de um passado. A impressão supõe algum gesto de aderência, tanto motivo quanto processo, pois se transmite física e não só opticamente. Faz do resultado obtido um filho carnal; por isso supõe um olhar por contato, olhar paradoxal que se interroga sobre a tactilidade das coisas, das matérias. É transubstanciação que se opõe ao *disegno*, conceito estratégico do humanismo apoiado na prevalência do intelecto. A noção de desenho aliada ao projeto tem como base aquilo que a mente lança e engendra em ideias, o “por vir” que caracteriza linearidade do processo.⁹ Embora Tunga realize desenhos como projetos para instalações e esculturas, nessa série transtorna a hierarquia espacial e temporal dessa tradição. Mediante o desregramento dos elementos gera-se um acontecimento, um não fechamento que impossibilita a solidificação de qualquer identidade. Contrário a qualquer arquitetura previamente planejada, o ir e vir da linha indica universos que se expandem ou contraem; supõe lógica que busca no acontecimento o encontro, o desejo desses estranhos atratores. A linha não delimita, segue um contínuo que inviabiliza a distinção entre figuras; as múltiplas conexões entre corpos e matérias provocam um estado de imersão agenciando fluxo permanente. No desenho não há ponto de partida ou chegada, pois, em vez de espaço codificado e fechado, sugere abertura que preserva a possibilidade de do aparecer.

A concepção espacial da série Éthers reatualiza trabalhos anteriores, como Eixos Exógenos

(1986) e Esculturas Maquiadas (1994), nas quais o cruzamento de metáforas do encontro de corpos envolve tanto a topologia quanto o inconsciente.¹⁰ Realizadas em argila, fundidas em bronze e com acabamento semelhante à maquiagem, as Esculturas Maquiadas jogam com a aparência simultânea de barro, pele e vísceras; a linha ganha volume e se expande nas formas de urna e cálice. O processo escultórico, o material e a imagem se interpenetram e se qualificam como metáfora das relações amorosas. Em Eixos Exógenos, Tunga expõe a questão do duplo com lógica perfeita, pois vemos o que não está lá, como se o ser humano estivesse atravessado pela presença do outro. Obtidas a partir do desenho do corpo de sete mulheres, as esculturas resultam da materialização do espaço vazio deixado por seus perfis; consistem em colunas de madeira com contornos curvos, com um cálice no topo. Tal como nas ambiguidades espaciais da série de desenhos, nos confundimos ao ver nas formas a borda de um jarro ou o perfil de um rosto humano, jogo óptico que deixa ver em negativo ou em ausência uma figura. No entanto, o sentido do trabalho não está em um olhar gestáltico, não se trata de um jogo perceptivo de figura e fundo. As séries Éthers, Esculturas Maquiadas e Eixos Exógenos apontam que “não há um fundo em que as coisas apareçam, não há um silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que se chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como coisa”.¹¹ Essa concepção de espaço evidencia uma imersão em que não há dentro e fora; fala ao campo da intimidade, da sensualidade, do contato e de um possível modelo de convivência de coisas heterogêneas. A presença de formas à semelhança de vasos, taças e cálices cria uma metáfora do corpo como recipiente ou oferenda, com a função de continente ou conteúdo; fala do movimento de dar e receber em presença contínua do exterior e do interior que torna os corpos uma só coisa.¹²

Os desenhos supõem, portanto, dinâmica igual à dos trabalhos escultóricos. A ideia de *continuum* é visualizada nos trabalhos de Tunga pelo entrecruzamento de serpentes, tranças e toros, e é exemplar na imagem do túnel em *Áo*. Neles há contágio entre o processo escultórico, o material

e a imagem, de maneira a criar um contínuo, mas que, tal como em *Ão*, jamais se estabiliza em uma fórmula conclusiva. A forma, a imagem e o material são explorados pelo artista de maneira que a forma não é mais vista como puro princípio de construção, o material não é apenas elemento neutro a ser explorado, e a imagem não se constitui como conteúdo ou temática. Nas séries *Tranças*, *Escalpes* e *Lezart*, Tunga recorre a fios de cobre ou alumínio dispostos de maneira a estabelecer relação de semelhança com cabelos. Em *Trança*, os fios são trançados repetindo o gesto como processo construtivo. Em *Escalpes* uma barra de latão penetra os fios, à semelhança de um pente. Na instalação *Lezart*, grandes placas de metal com magnetos seguram os fios dispostos como cabeleira presa por elementos também semelhantes a pentes. Temos aqui três termos: o material em metais, o processo formal que os organiza e a relação de semelhança que chamaremos aqui de imagem de cabelo. As características físicas dos materiais, como a maleabilidade dos fios de metal, relacionam-se ao processo de formalização, como o ato de trançar em *Tranças*. Ao mesmo tempo, o processo de formalização invoca a consistência da imagem do cabelo, que possibilita diversos arranjos. O processo de formalização é aqui cifrado pela imagem do cabelo. O magnetismo do material contagia e impõe, por sua vez, outro significado. Em *Lezart*, ferro, cobre e aço relacionam-se como se gerassem eletricidade entre si, e também, figurativamente, na imagem do cabelo e do pente, o que produz uma analogia ou encontro de energias esculturais e energias do corpo humano.¹³ Nos trabalhos com as *Tranças* e *Escalpes*, a relação do material com a imagem cria a disjunção que impede o engessamento de significação.

Em *Tunga* há forma desde que a concebemos como formas em formação, em movimento imposto pela relação com os materiais e com as imagens.¹⁴ O processo escultórico apresenta-se como um conjunto de formas em expansão cujo equilíbrio está sempre relacionado a algo que lhe escapa. A tradição formalista, de Fiedler a Greenberg, estabeleceu dicotomia entre forma e imagem, uma vez que valorizava a depuração da

forma em contraposição ao conteúdo, depreciado como assunto ou temática. Em *Tunga* a forma enquanto processo de construção não se desvincula da imagem e inviabiliza qualquer antinomia. Também a relação com as referências literárias cria um elemento a mais na cadeia que impede a fixação de identidades. Carlos Basualdo¹⁵ analisa a problematização da autonomia do objeto no trabalho de Tunga pelo questionamento dos limites entre o real e o virtual, o que seria a dimensão fantasmática da produção escultórica. Essa virtualidade é expressa na utilização de figuras topológicas, como a fita de Moebius e o toros que aparecem em seus desenhos, esculturas, instalações. A problematização da autonomia do objeto se efetivaria também pela tensão dos limites entre ficção e realidade, que corresponde ao projeto da obra de colapsar as barreiras entre as referências artísticas e literárias, entre imagem e escrita. A materialidade na obra de Tunga pressupõe mecanismo que, para aparecer, requer intervenção linguística, que por sua vez provém de cuidadosa observação dos elementos que a integram. O trabalho não está contido em sua imagem, que, entretanto, é a cifra que permite o acesso, oblíquo e mediado pela linguagem, aos mecanismos internos da obra. Os trabalhos, como os textos, assinalam permanentemente o que lhes falta, o peso das imagens abrindo-se por uma leitura silenciosa, os jogos de palavras ressoando nos jogos formais que as peças estabelecem entre si.

Nas obras de Tunga vemos uma profusão de elementos figurativos, de partes do corpo, como crânios, dentes, mechas de uma cabeleira; esses elementos, no entanto, não desempenham função descritiva. As referências figurativas são efetivadas mediante uma relação de semelhança entre a corporeidade dos elementos e a imagem que deles fazemos. No entanto, ela não ocorre de maneira pacífica ou conclusiva; há um lapso que impede o aprisionamento em um significado. Os limites entre ficção e realidade são suspensos e cria-se um hiato entre a percepção das coisas e as representações convencionais que projetamos. Em vez de mera operação de reconhecimento, sublinha Suely Rolnik,¹⁶ o artista acentua a ambiguidade entre o familiar e o estranho, pois a percepção das formas tende a

apelar não mais para sua pacífica associação a representações, mas para a turbulenta sensação das forças que nelas pulsam; são ‘obras vibráteis’ que por meio de atrações estranhas, de tensão erótica, de montagens inusitadas e de hibridações instauram mundos imprevisíveis.

A questão do corpo em seus trabalhos ‘performáticos’ desloca concepção substancial, pois Tunga não opera com a lógica da especificidade dos meios nem a partir do caráter libertário dos anos 60 e 70. Em Tunga a dimensão escultórica e performática encontra-se de tal maneira entrelaçada,¹⁷ que inviabiliza a noção de corpo como suporte, desenvolvida, sobretudo, a partir da arte conceitual. As performances são produzidas em colaboração com atores e/ou outros artistas, e o papel do artista assemelha-se àquele de diretor ou regente. Cena e instaurações são termos utilizados por ele para dar a ideia do elo, que une e tira a autonomia das performances e instalações.¹⁸ Ao relacionar o momento da ação plástica à instalação que permanece exposta, Tunga enfatiza a noção do aparecer, do dar à luz. Seria como um teatro sem plateia, sem público, sem texto, e, por isso, os performers não desempenham papéis de atores, mas de corpos atuantes, completa o artista, “como em uma noção clássica de escultura: a escultura é o que sobra é o que resta”.¹⁹ Isso significa que a escultura faz pulsar algo que ela presentifica e retira ao mesmo tempo, despertando uma visão que não se contenta com o que vê e por isso reconstrói incessantemente o que vê. É através desse movimento incessante que nos atravessa que Tunga concebe a instauração. Rolnik aponta²⁰ que nesse momento o processo que se dá na face da matéria rompe a barreira do visível, como em um sonho ou transe, e se apresenta no espaço, expondo-se a nossos ‘olhos vibráteis’ em orgia vital em que minerais, vegetais, animais e humanos se afetam mutuamente. Os restos que permanecem na exposição carregam as marcas desse encontro e continuam a pulsar, tal como fantasmas do deslocamento que ali se operou. É importante situarmos o aspecto momentâneo da instauração não como unidade de tempo: como nos sonhos, esse momentâneo supõe deslocamentos e uma intrincada temporalidade evidenciada no conjunto

de seus trabalhos. Não se trata de um momento e de um lugar, uma vez que em Tunga não há espaço euclidiano nem tempo linear.

Nele forma e imagem situam-se como campos de forças, expressas e qualificadas no trânsito de energia dos materiais que desafiam o dualismo tradicional de corpo/mente, matéria/espírito. Esse questionamento adquire maior complexidade à luz da reflexão estético-antropológica de Bataille. No final dos anos 20, Bataille estava definindo sua filosofia em oposição tanto ao surrealismo, que ele percebia como dissimulado idealismo, quanto à metafísica ocidental em geral. Na revista *Documents*,²¹ Bataille exprime a entrada no jogo filosófico de toda a sua empresa transgressiva; é reivindicando uma semelhança informe, desclassificadora, que sugere impor nas formas a insubordinação dos fatos materiais, por contágio desarranjador.²² O que está em jogo nos textos de Bataille é o duplo uso de todas as coisas; a boca pode ser relacionada ao falar ou ao vomitar e gritar, da mesma maneira que o abatedouro pode referir-se ao horror ou a maneira de ocultá-lo. Tudo se divide em dois, mas essa divisão não é simétrica; é dinâmica; o baixo implica o alto em sua queda. O baixo materialismo é a arma principal na luta de Bataille contra o idealismo; a instabilidade coloca em questão cada forma e reconhece a intratável dialética de sua relação, de sua inseparabilidade contraditória, contato e contraste juntos. O pensamento de Bataille tem relação com o mundo das imagens sob a forma de dilacerante iconografia, cujo caráter é, obstinada e sistematicamente, desarranjado e deslocado – negador, ignóbil, paradoxal, sinistro, sexual. Tudo isso coloca limites intrínsecos à iconografia em geral, pois em vez de tratar as imagens como termos substancializados e fixados em sua significação intrínseca, estabelece um regime que tende à mobilidade; é uma nova maneira de pensar a forma, processo contra resultado, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra closuras abstratas, insubordinações materiais contra a ideia.²³ As ideias esboçadas na revista *Documents* foram depois desenvolvidas no *Dossier hétérologie*,²⁴ em que o autor distingue dois polos estruturais: de um lado, o homogêneo, ou campo da sociedade útil e produtiva, e, de outro,

o heterogêneo, lugar de irrupção do impossível. A heterologia era para ele a ciência do irrecuperável, que tem por objeto o improdutivo por excelência: os restos, os excrementos, a sujeira. A apropriação de bens pelo homem tem lugar por meio da homogeneidade (identidade), presente na ideia que subsume os elementos do mundo a uma representação. Os processos intelectuais produzem eles próprios dejetos, e liberam o elemento excremental de maneira desordenada; a heterologia procede invertendo o processo filosófico, de instrumento de apropriação à excreção. A partir do momento em que o esforço de compreensão racional chega à contradição, a prática da escatologia intelectual comanda a dejeção dos elementos inassimiláveis. É o que não se deixa transportar em nenhuma metáfora, o que não se coloca em forma: seria a regulação pelo excesso, mas sempre ineficaz porque insuficiente.

É o heterogêneo que o trabalho de Tunga presuppõe uma vez que forma, imagem e matéria se situam ao mesmo tempo como continuidade, no entanto, jamais alcançam unidade de sentido. Tunga estabelece uma relação entre os três em que um qualifica o outro, mas provoca concomitantemente ambíguo deslocamento. Há contágio entre os termos, mas não há um produto híbrido, uma vez que agem como campos de forças em constante movimento. A rede de relações entre os termos estabelece verdadeiras e falsas semelhanças; Tunga cria laços críticos de semelhança, ou semelhanças por excesso, que atuam como

choque através das relações e dos contatos. Esse choque gera imagens que dilaceram qualquer substancialismo, pois implica a heterogeneidade, a capacidade que as coisas têm de se transformar, de confundir-se com seu contrário; o trabalho introduz tensão, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre deles. Também pelos textos Tunga introduz

uma cadeia a mais de relações ao conferir outra via de interpretação que acentua ainda mais a ambiguidade diante dos limites entre ficção e realidade. O objetivo é criar um campo imantado que reconstrua o inexistente, em que você completa com o olhar aquilo que não existe, mas sem alcançar unidade de reconstrução.

O trabalho de Tunga dá muito a ver; é praticamente um mar de imagens dobrando-se umas sobre as outras, mas são cadeias de significantes que nunca se fecham. Inviabiliza análise apenas por sua corporeidade, pois somos sequestrados por um jogo fundado na materialidade do invisível. É por meio da relação entre algo figurável e o deslocamento do sentido que Tunga opera em polos opostos, deixando que esse descompasso, o heterogêneo, se movimente em nós como uma abertura.

NOTAS

- 1 Os desenhos serão publicados junto com versos de Esther Faingold.
- 2 O título em francês remete ao poema “Alcools”, de Guillaume Apollinaire.
- 3 Bataille, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 4 Como a inversão do olho que vê para o olho visto. No romance a jovem Simone introduz o olho de um padre estrangulado no ânus e, em seguida, na vagina, da qual parece ‘olhar’ para o narrador. Bataille relaciona a cegueira com a “enucleação” cortando a relação privilegiada da visão com o sentido da razão, reintroduzindo-o no corpo de modo a provocar um êxtase orgiástico. Sigo análise de Schollammer, K E. *Imagem & Literatura no Pensamento de Georges Bataille. Registros do Seplic*. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura, 1996:6-9.
- 5 Barthes, R. A metáfora do olho. In Bataille, op. cit.:119.
- 6 Schollammer, op. cit.:9.
- 7 Tunga. Depoimento. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, 1975.
- 8 Ver Didi-Huberman. *L’Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997:11-35.
- 9 Ver Derdyk, E. (org.). *Desegno, Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007:17-24.

Xifópagas capilares

Tunga, 1985

Foto: Gilles Hutchinson



10 Outras séries, como Borda, de 1983, as monotipias de 1997 e os desenhos eróticos de 2007, também operam a partir da mesma questão.

11 Tunga em entrevista a Lobacheff, G. Espaços para as metáforas de Tunga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15.3.1994.

12 Ver Lobacheff, G. Metáforas Eróticas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10.6.1996.

13 Ver Brett, Guy. Tudo simultaneamente presente. In Maciel, Kátia (org.). *Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

14 Rodrigo Naves argumenta que Tunga buscaria uma identidade primeira entre material e forma, evidenciando solicitação essencialista, como a perguntar sobre a forma do aço, do feltro, do cobre, e uma identidade entre imagem e matéria. O autor questiona os trabalhos posteriores de Tunga, tanto pela excessiva intervenção narrativa dos textos como pela formalização insuficiente. Naves critica em Tunga exatamente o que é sua potência. Naves, R. Metafísicas por um fio. *Folha de S. Paulo*, 11.12.1987.

15 Basualdo, Carlos. Uma vanguarda viperina. In *Tunga: 1977-1997*. Nova York: Bart College, 1998.

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

17 A relação mais exemplar é aquela entre *Xifópagas capilares* e as séries *Escalpes* e *Tranças*, bem como o artigo sobre as gêmeas siamesas publicado em 1985 em *Revirão 2 – Revista da Prática Freudiana*. Tunga extrai da forma e da textura dos fios da cabeleira xifópaga e da narrativa do artigo, os elementos fundamentais para criação das esculturas.

18 Em entrevista a Luiz Camillo Osorio. *Tunga. Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001:120-142.

19 Tunga refere-se a uma noção clássica de escultura segundo a qual sempre se traz um elemento e dele se retira uma quantidade que desaparece, que se joga fora, como Michelangelo, que encontra dentro do bloco de mármore a sua escultura; o que se esvai é a presença da intensidade de um imaginário, da elaboração da escultura, e o que resta é a escultura sendo testemunha dessa relação. Id., *ibid.*:136.

20 Rolnik, op. cit.

21 Bataille, G. *Documents*. Paris: Mercure de France, 1968:57-64; ver também a análise de Didi-Huberman, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Ge-*

orges Bataille Paris: Macula, 1995:23-28.

22 Essa ideia é exemplificada no verbete ‘Arquitetura’ do *Dicionário Crítico* e no artigo Baixo Materialismo e a Gnose. A arquitetura é utilizada como metáfora da razão e do idealismo, e o baixo materialismo como resistência à captura do conceito e da forma. A verticalidade da arquitetura está associada em Bataille à confiança de o homem como ser ereto ter abandonado sua condição de animal, na qual o eixo biológico boca/ânus é horizontal, a oposição vertical/horizontal também explicitada no artigo Le Gros Orteil. Bataille, G. Le Gros Orteil. *Documents*. op.cit.:75-82.

23 Didi-Huberman, op. cit.:212.

24 Bataille, G. Dossier Hétérologie. In *Oeuvres Complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970:167-178.

Viviane Matesco é professora adjunta do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes/UFRJ, atua como curadora, crítica e professora. Sua área de pesquisa principal relaciona-se à questão do corpo na arte, tema de sua tese e de diversos trabalhos como a co-curadoria “Sobre o corpo na arte contemporânea brasileira” (*Itaú Cultural/SP*, 2005) e do livro *Corpo, imagem e representação* (Zahar:2009).