



LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

RENATA LUCAS E OS ESPAÇOS PÚBLICOS:
INTRINCAMENTO E FISSURA

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

RENATA LUCAS E OS ESPAÇOS PÚBLICOS:
INTRINCAMENTO E FISSURA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Luciana Benetti Marques Valio, e orientada pela Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes.

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Maria José de Azevedo Marcondes", is written over a horizontal line.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V238r Valio, Luciana Benetti Marques, 1978-
Renata Lucas e os espaços públicos : intrincamento e fissura / Luciana Benetti
Marques Valio. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria José de Azevedo Marcondes.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Lucas, Renata de Almeida, 1971. 2. Espaços públicos. 3. Arte moderna -
Séc. XXI. I. Marcondes, Maria José de Azevedo, 1953-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Renata Lucas and the public spaces
: intricacy and fissure

Palavras-chave em inglês:

Lucas, Renata de Almeida, 1971

Public spaces

Art, Modern - 21st century

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria José de Azevedo Marcondes [Orientador]

Agnaldo Aricê Caldas Farias

Geraldo de Souza Dias Filho

Maria de Fátima Morethy Couto

Ivanir Cozeniosque Silva

Data de defesa: 06-02-2014

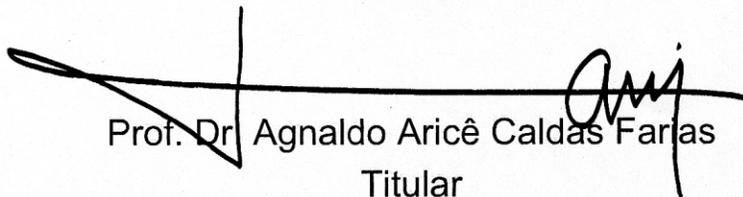
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

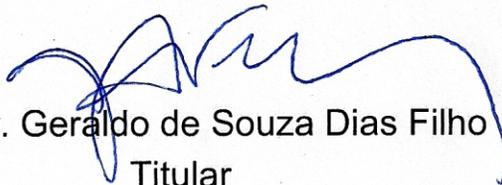
Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pela
Doutoranda Luciana Benetti Marques Válio - RA 971069 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca
Examinadora:



Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes
Presidente



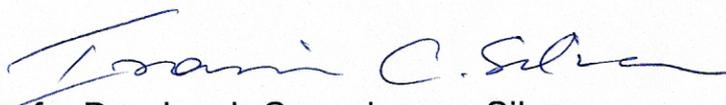
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias
Titular



Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho
Titular



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Titular



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Titular

RESUMO:

Pretende-se na tese *“Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura”* discutir o conjunto dos trabalhos da artista que se configuram como instalações e intervenções no espaço, com ênfase nas intervenções nos espaços públicos. Parte-se das premissas de que tais trabalhos se instituem como um intrincamento específico com o lugar onde se inserem, e de suas configurações enquanto potencial político. Assim, o objeto da pesquisa decorre das relações que o trabalho artístico estabelece com o espaço, seja em sua fisicalidade ou em sua discursividade. A análise do conjunto dos trabalhos de Renata Lucas, produzidos entre 2001 e 2013, baseia-se em teorias de áreas diversas (filosofia, antropologia, história e, fundamentalmente, nas teorias do campo da arte). Por meio de leituras distintas, tenciona-se ressaltar na poética da artista: a percepção corporal do espectador/participante no espaço; a possibilidade de irromperem-se socialidades; a tentativa de criar uma fricção com o espaço por meio da alteração dos códigos representacionais pré-ordenados. Investigam-se as problematizações decorrentes da intervenção no espaço pré-ordenado, que possibilitem novas leituras e percepções. Procura-se defender, inclusive, o potencial político do trabalho de Renata Lucas como contido em estado de latência, no sentido de um potencial a ser desencadeado para o político, tanto pela produção de novos espaços, quanto pela subversão da ordem espacial preestabelecida, assim como pela constituição de uma esfera pública. Conclui-se que os trabalhos artísticos de Renata Lucas contêm muito do estranhamento, da incerteza, da fragmentação, da irrupção. Portanto, desvelar as camadas dos trabalhos da artista possibilita também desvelar camadas subjetivas, não aparentes, aflorar a emergência da “situação na qual estamos imersos”. Inferiu-se, com isso, que o trabalho de Renata Lucas concretiza-se na oscilação entre o intrincamento e a fissura, o imiscuir-se e o friccionar.

Palavras-chave: Renata Lucas, espaços públicos, intervenção artística, arte contemporânea.

ABSTRACT:

The purpose of the thesis *“Renata Lucas and the public spaces: intricacy and fissure”* is to discuss the collection of the artist’s works that configure as installations and interventions of space, with emphasis on interventions of the public space. It is assumed that such works consist of specific intricacy of the space with which they deal, and of their configurations as to their political potential. Thus, the objective of the study results from the relationship that the artistic work establishes with the space, whether in its physicalness or its discursiveness. The analysis of the collective works of Renata Lucas, produced between 2001 and 2013, is based on theories in diverse areas (philosophy, anthropology, history, and, fundamentally, on theories in the field of art). By means of distinct interpretations, the aim was to highlight the poetical aspects of the artist: the corporal perception of the spectator/participant in the space; the possibility of interrupting socialities; the attempt to create a friction with the space through the alteration of pre-organized representational codes. An investigation was conducted of the problematics resulting from the intervention in the pre-organized space that permit new interpretations and perceptions. An attempt was also made to defend the political potential of Renata Lucas’ works as contained in the latent state, in the sense of a potential to be released in its political aspect, as much through the production of new spaces as to the subversion of pre-established spacial order, as well as for the constitution of a public sphere. It is concluded that the artistic works of Renata Lucas contain much of the surprise, the uncertainty, the fragmentation, the irruption. Therefore, uncover the layers of the artist’s works enables us also to reveal subjective layers, not apparent, to treat the emergence of the *“situation in which we are immersed”*. It is inferred, as such, that the work of Renata Lucas is concentrated on the oscillation between intricacy and fissure, intromission and friction.

Key words: Renata Lucas, public spaces, artistic intervention, contemporary art.

RESUMEN:

Se pretende con esta tesis “Renata Lucas e los espacios públicos: intrincamiento y fisura” discutir el conjunto de los trabajos de la artista que se configuran como instalaciones y intervenciones en el espacio, enfatizando las intervenciones en los espacios públicos. Se parte de las premisas de que tales trabajos se establecen como un intrincamiento específico con el lugar donde se insertan, y de sus configuraciones como potencial político. Así, el objeto de la investigación resulta de las relaciones que el trabajo artístico establece con el espacio, sea en su aspecto físico o en su discurso. El análisis del conjunto de los trabajos de Renata Lucas producidos entre 2001 y 2013, se basan en teorías de áreas diversas (filosofía, antropología, historia y fundamentalmente, las teorías del campo de el arte). A través de diferentes lecturas, se intenta resaltar en la poética de la artista, la percepción corporal del espectador, participante en el espacio, la posibilidad de irrumpir socialidades, el intento de crear una ficción con el espacio por medio de la alteración de los códigos de representatividad pre-ordenados. Se investigan las problemáticas provenientes de la intervención en el espacio pre-ordenado que permitan nuevas lecturas y percepciones. Se busca defender, el potencial político del trabajo de Renata Lucas como contenido en estado latente en el sentido de un potencial que puede ser desencadenado para lo político, tanto por la producción de nuevos espacios, como por la subversión de el orden espacial pre-establecida, así como la constitución de una esfera pública. Se concluye que los trabajos artísticos de Renata Lucas contienen mucho del extrañamiento, de la incertidumbre, de la fragmentación, de la irrupción. Sin embargo, desvelar las capas de los trabajos de la artista permite también desvelar capas subjetivas, no aparentes, aflorar de la emergencia de la “situación en la cual estamos inmersos”. Se infiere que el trabajo de Renata Lucas se concretiza en la oscilación entre el intrincamiento y la fisura, lo inmiscuido y lo friccionado.

Palabras-clave: Renata Lucas, espacios públicos, intervención artística, arte contemporáneo.

SUMÁRIO

Introdução	19
Capítulo 1 – A linhagem do tempo: a contemporaneidade e o trabalho de Renata Lucas	29
1.1. A linhagem do contemporâneo	35
1.2. O intrincamento específico do trabalho com lugar	63
1.3. Negociação e precariedade: o trabalho artístico como processo	113
1.4. Tradução e identidade: uma visita ou uma fuga?	161
Capítulo 2 - O diálogo: os trabalhos de Renata Lucas e o público	181
2.1. A participação do sujeito na constituição da obra	185
2.2. A medida do espaço no corpo e a escala do corpo no trabalho	217
2.3. Trocas: um paradigma estético?	237
Capítulo 3 – O político no trabalho de Renata Lucas	271
3.1. A criação do tempo e do espaço como ação política	275
3.2. O político na esfera pública	293
3.3. O estado de potência política do trabalho artístico	309
Considerações	321
Referências Bibliográficas	329
Livros	331
Teses	334

*Dedico esta tese ao Matheus e ao Thomas,
minha alegria de todos os dias...*

Agradecimentos

À Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes pela dedicada orientação, generosidade, estímulo e, principalmente, pelas instigantes discussões.

À possibilidade de participação no Grupo de Pesquisa Arte e Cidade, projeto credenciado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pelo auxílio financeiro concedido a esta pesquisa, o que possibilitou a dedicação exclusiva.

À Renata Lucas pelas entrevistas, e-mails e conversas sempre inquietantes e instigantes.

Às professoras da Banca do Exame de Qualificação: Profa. Dra. Vera Maria Pallamin e Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos pelas contribuições determinantes para a qual a pesquisa se configurou.

Ao Jochen Volz, à Daniela Castro e à Jacqueline Belotti pelas entrevistas concedidas.

Ao Felipe Scovino pelas informações trocadas.

À Lívia Biancalana, da Galeria Luísa Strina; à Tatiana Bührnheim, da Galeria A Gentil Carioca; à Ana Paula Marques e Ana Luiza de O. Mattos do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo; à Catarina Schedel do Prêmio Investidor Profissional de Arte; à Lara Rivetti, do Centro Universitário Maria Antônia, CEUMA; à Cláudia Ramalho do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Villaça para as Artes Plásticas; pelas informações e materiais disponibilizados.

Aos professores: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto e Prof. Dr. Marco Antônio do Valle pelas inestimáveis contribuições. Aos professores: Profa. Dra. Ana Paula Gouveia, Prof. Dr. Edson Pfitzenreuter, Profa. Dra. Sara Lopes, Profa. Dra. Silvana Rubino, Profa. Dra. Heloísa André Pontes pelas reflexões e discussões frutíferas.

Às amigas: Cristiane Motta Boulnois e Paola Charry pela ajuda nos trechos traduzidos e à Martha Clemente pela leitura atenta. À Adriana Dias pelo incentivo.

À professora Elbe Sodek pela dedicada tradução do Abstract.

Aos funcionários, colegas e amigos da UNICAMP.

Aos meus queridos pais que sempre me apoiaram e auxiliaram em tudo o que foi preciso. À Taciana por todas as conversas e inquietações e à Adriana pelo estímulo. À Elisabeth e ao Peter por todo apoio.

Ao Alex pela força, pelo carinho e, principalmente, por estar sempre ao meu lado.

Introdução

Ao debruçar-se sobre o estudo dos trabalhos artísticos de Renata Lucas duas questões principais instigaram à reflexão: a primeira diz respeito diretamente à maneira como as intervenções problematizam o espaço, como a artista modifica [ou insere] algum elemento nele e, com isso, possibilita leituras e percepções diferentes. Portanto, refere-se à própria poética da artista, à sua maneira de trabalhar, ao seu modo de incorporar o ambiente, à sua produção do fazer artístico.

A segunda questão remete à ação política do trabalho, que ao criar *microfissuras* no espaço, produzir novas espacialidades e temporalidades, configura-se como potencial político. Propõe-se, e procura-se defender, o potencial político do trabalho de Renata Lucas como contido em estado de latência, não imposto, não declarado, por isso, a ideia de “estado latente”. Mas um potencial possível de ser desencadeado para o político tanto pela produção de novos espaços, quanto pela subversão da ordem espacial preestabelecida e pela constituição da esfera pública. Inclusive, entende-se o potencial político como operado por meio de dissensos, que fricciona com a ordem do sensível, e atravessa os campos simbólicos.

Com isso, na presente tese, a análise dos trabalhos de Renata Lucas inicia-se com a leitura do espaço, entendendo-o como elemento constituinte da prática da artista. No caso, pode-se considerar que a relação entre o trabalho e o espaço é o que configura a própria obra. Nas próprias palavras da artista, trata-se de um “intrincamento com o lugar”, ou seja, ela apropria-se do conceito de *site-specific* para [re]definir como se estabelece a constituição do trabalho com o local onde é produzido. Nesse sentido, toda a vivência da artista com o espaço, sua pesquisa sobre as características que o conformam, desde a história do local, o contexto, o espaço virtual, o espaço ficcional e o espaço físico, propriamente dito, tudo isso torna parte da obra, pois a artista não produz no ateliê e depois envia/leva o trabalho para a exposição. Ela trabalha *in loco*.

Ao ser convidada (comissionada ou premiada) para produzir um trabalho, a artista procura residir no local. Assim, vive - períodos curtos de tempo ou mais longos, quando possível - no lugar com a intenção de conhecê-lo em suas entranhas, perceber o que o espaço diz/reflete e,

dessa maneira, pretende possibilitar à sua sensibilidade que capture o máximo possível do entorno. Ela estuda mapas, plantas baixas dos edifícios, histórias e lendas. E ao projetar um trabalho, a artista negocia com os mais diversos atores para poder executá-lo. O resultado final é praticamente uma operação de tradução, no qual ela absorve o já dito e, talvez, principalmente, o não dito sobre o local. E, a partir dessa percepção, ela propõe uma alteração no espaço, que possibilite o reconhecimento de uma situação adversa. Ao criar uma fissura no espaço desestabiliza a ordem preestabelecida.

Se o trabalho de Renata Lucas desestabiliza a ordem estabelecida, não é porque a artista pretende ensinar algo ao espectador, ou requer dele uma ação sobre a situação na qual está inserido. Seria muito mais uma “vontade” de permiti-lo perceber uma situação a qual se está imerso. A artista não tem a pretensão de com seus trabalhos promover alguma consciência ou possibilitar alguma visão diferenciada, pois ela acredita na inteligência e na capacidade de abstração do espectador. Portanto, seus trabalhos são propostas para “embaralhar” - inverter e subverter - a ordem dada e, com isso, aguçar a percepção do espectador.

É sabida a dificuldade em se determinar o espectador na arte contemporânea, assim, não o é diferente em relação ao espectador dos trabalhos de Renata Lucas. Não é possível determiná-lo, mas tampouco ignorá-lo. Nem se quer enquadrá-lo em uma categoria ou qualquer tipo de distinção. Apenas parece ser viável compreender que podem ser muitos: desde os frequentadores do espaço institucional, como uma galeria, um museu, ou mesmo um evento como as Bienais e a Documenta; e inclusive aqueles ocupantes do espaço comum, o transeunte, o pedestre, o motorista, a pessoa que pisa sobre a obra da artista no seu dia-a-dia, o carteiro, o entregador de panfletos, como também pode ser o crítico de arte, o teórico e o historiador. Pode ser o conhecido ou um desconhecido. Embora, ao projetar um trabalho a artista o faça com a intenção de inserir o transeunte anônimo, os skatistas da praça e o sujeito incerto. Ela não deixa aparente o caráter artístico do trabalho, nem o quer reconhecido como obra de arte [facilmente], pelo contrário, parece ser a intenção da artista instigar a uma ruptura na ação cotidiana das pessoas comuns. Por este motivo, sempre quando possível, a artista tem preferência por intervir em espaços comuns: a calçada, o cruzamento, a alameda, a praça, os

subsolos (de estacionamento, da loja, da casa, e do museu), o jardim, o muro, a fachada, a parede externa, espaços onde o sujeito comum passa para ir ao trabalho, ao mercado, à escola, etc.

No desenvolvimento da presente tese, a reflexão sobre os trabalhos da artista enfatiza-os em suas diversas características, em seus aspectos inquietantes. Não se segue uma sequência cronológica. Um trabalho pode ser discutido mais de uma vez nos capítulos e em momentos diferentes, em função dos aspectos a serem analisados sob os conceitos teóricos contemporâneos nos quais reverbera. Assim, procura-se tecer as possíveis análises teóricas do conjunto de trabalhos da artista recortando-as na reflexão sobre a relação espaço-obra e na discussão sobre o potencial político inerente a eles.

Ao buscar bibliografia para discutir a obra de Renata Lucas, foram encontrados três livros publicados sobre a artista: o primeiro de 2007 (publicação da RedCAT, Los Angeles, EUA), no qual Clara Kim e Lynn Zelevansky discutem aspectos sobre o modo de produção da artista, e Adriano Pedrosa realiza uma entrevista com Renata Lucas; o segundo de 2009 (publicação da entrevista concedida a Carolyn Christov-Bakargiev, em Milão, Itália), no qual a entrevista é elaborada sobre a proposta de se fazer um livro sobre a artista, ou um livro-de-artista; e o terceiro de 2010 (publicação do KW Institute for Contemporary Art, de Berlim, Alemanha), no qual Charlotte Klonk apresenta o trabalho da artista como vencedora do Prêmio Ernest Schering Foundation para, em parceria com o KW Institute for Contemporary Art, realizar o trabalho “KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo) (2010)”, Susanne Pfeffer entrevista a artista, e Jens Hoffmann analisa a prática da artista sob o título de “*locational aesthetics*”.

Além disso, há a Tese de Doutorado da própria artista, “Visto de Dentro, Visto de Fora”, de 2008, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, na qual Renata Lucas descreve detalhadamente o conjunto de sua produção de 2001 a 2008. Foram encontrados, também, artigos em revistas especializadas da área e catálogos de exposições coletivas, onde são apresentadas as falas dos curadores. Há inclusive os artigos de imprensa, nacional e internacional, que divulgam a exposição ou um trabalho em específico para um evento.

Propõe-se, aqui, uma análise crítica sobre o conjunto das obras de 2001 a 2013, na qual será inserida, inclusive, uma reflexão sobre os trabalhos mais recentes: *HORA DO BRASIL* (2010); *PLAN DE EVASIÓN* (2011); *THIRD TIME* (2011); *ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS* (2012); *EL VISITANTE* (2012); *LONG PLAY (HIDDEN TRACK)* (2012) e *PROJETO CASA DE VIDRO* (2013). Sendo a análise balizada pelas questões instigantes do conjunto dos trabalhos - a relação espaço-obra e o potencial político, conforme mencionadas anteriormente - busca-se desenvolver as problemáticas que envolvem os trabalhos da artista, autores de campos diferentes (filosofia, antropologia, sociologia e, fundamentalmente, do próprio campo da arte - como história, crítica e teoria) foram visitados e alguns conceitos de suas reflexões foram tomados de empréstimo. Algumas vezes, com a tentativa de ponderar e apresentar questões que permeiam os trabalhos, outras vezes, com o intuito de contextualizar e fundamentar a reflexão sobre os trabalhos da artista. Nesse sentido que um mesmo trabalho pode ser abordado mais de uma vez ao longo dos capítulos, em acordo com as questões latentes nele.

As diversas perspectivas de discussão de um mesmo trabalho/obra de Renata Lucas configuram-se como tentativa de uma análise discursiva apoiada em diferentes narrativas e procedimentos metodológicos. Por este motivo, um trabalho é lido utilizando-se de lentes diferentes, sendo analisado a partir de alguns conceitos de autores com pensamentos diversos. Ainda assim, soaria demais pretensiosa a intenção de apresentar o trabalho em sua totalidade dada a complexidade requerida ao se analisar um trabalho de arte contemporânea. Ainda assim, a obra de arte deixa sempre algo de indecível e de incerto. Portanto, a presente tese divide tal tarefa em três capítulos, estes, por sua vez, são subdivididos.

O primeiro capítulo aborda o contexto dos trabalhos da artista Renata Lucas de maneira a problematizar o espaço contemporâneo. Com uma visão macro do contexto, serão tratados: o legado da modernidade presente no trabalho da artista, para esta discussão baseia-se em alguns aspectos do contexto em que é proposto o conceito de “radicante” por Nicolas Bourriaud. Enfatiza-se a ideia de *altermodernidade* por ele desenvolvida, apropriando-se desta como uma contextualização do momento em que a artista desenvolve sua prática, ou seja, o início do século XXI. Discutir-se-ão os aspectos contemporâneos repercutidos nos trabalhos de

Renata Lucas, como instabilidade, mobilidade, incertezas, efemeridade, transitoriedade, memória, tradução e identidade.

Assim, são apropriados os pensamentos dos autores que contribuem para o desenvolvimento de um contexto fértil para análise dos trabalhos da artista, como: BARRAVENTO (2001); COMUM DE DOIS (2002); MAU GÊNIO (2002); CRUZAMENTO (2003-2004); FALHA (2003); GENTILEZA (2005); BARULHO DE FUNDO (2005); ATLAS (2006); MATEMÁTICA RÁPIDA (2006); *THE VISITOR* (2007); JANELA (2008); *VENICE SUITCASE* (2009); HORA DO BRASIL (2010); *PLAN DE EVASIÓN* (2011); *THIRD TIME* (2011); ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012); *EL VISITANTE* (2012) e PROJETO CASA DE VIDRO (2013).

O segundo capítulo desenvolve a relação com o sujeito, da obra-espectador, da percepção do espaço pelo corpo. Intenciona-se delinear as relações entre o sujeito e o trabalho de Renata Lucas: o sujeito enquanto público da arte (seja ele o transeunte ou sujeito enquanto ser “experienciador”); o sujeito contemporâneo, como parte constituinte das práticas artísticas, é entendido como um “corpo”, um corpo a perceber a matéria/material do trabalho artístico. Essa percepção do espaço através do corpo é sentida, em primeira instância, pela artista. Assim, a herança de Hélio Oiticica e de Lygia Clark - de uma prática artística que considera o público como participante da obra de “corpo inteiro” e não somente como “olho” - está presente na obra de Renata Lucas. Inclusive, o corpo do sujeito ou o sujeito como corpo é reforçado em suas práticas que abrangem a cidade e a arquitetura da cidade.

A dimensão da escala nos trabalhos da artista corresponde à escala humana. Corresponde a uma relação estabelecida/imposta entre a arquitetura e o corpo do sujeito, sendo a materialidade dos trabalhos percebida pelo sujeito por meio de seu corpo. Isto é, a materialidade do trabalho aguça a sensibilidade por meio de um processo corporal físico: matéria do trabalho (frequentemente material do ambiente/da arquitetura) – corpo orgânico vivo do sujeito.

Com a intenção de discutir se um novo paradigma estético pode pautar-se nos intercâmbios e nas trocas, neste capítulo também se propõe pensar na atualização do conceito de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud.

Com esse enfoque teórico, são analisados no segundo capítulo, os seguintes trabalhos de Renata Lucas: BARRAVENTO (2001); COMUM DE DOIS (2002); MAU GÊNIO (2002); CRUZAMENTO (2003); ANTIFOGO (2003); FALHA (2003); FEBRE (2004); GENTILEZA (2005); MATEMÁTICA RÁPIDA (2006); *THE RESIDENT* (2007); *LA CUARTA PARTE* (2007); SISTEMA DE FALTA/SISTEMA DE SOBRA (2008); *INVISIBLE MAN* (2008); *VENICE SUITCASE* (2009); *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO* (2009); *KUNST-WERK* (Cabeça e cauda de cavalo) (2010) e *LONG PLAY (HIDDEN TRACK)* (2012).

O terceiro capítulo reflete sobre o espaço enquanto resultado de ação política, da constituição da esfera pública e do potencial político das práticas da artista. Assim, discute-se o âmbito político no trabalho de Renata Lucas. Para tanto, desenvolve-se um percurso que transita entre a ação política como criação de espaço e tempo, fundamentado no pensamento desenvolvido por Alain Badiou; a arte entendida como criadora de um espaço para a política é colocada como possibilidade de ação na *esfera pública*; e, por fim, a política da arte vinculada aos dissensos, na partilha do sensível proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière. Sempre se enfatiza que a discussão sobre os trabalhos de Renata Lucas versa sobre a ideia de uma potencialidade política, posta em um estado de latência para se desencadear. Entretanto, para isso ocorrer é preciso o potencial deixar seu estado de potência para assumir sua plenitude enquanto político, e isto se torna possível a partir do embate de conjunturas heterogêneas.

Assim, tratar os aspectos políticos pertinentes no trabalho da artista perpassa pela fricção com o espaço, na constituição da esfera pública. Nesse sentido, a intenção em abordar o trabalho artístico de Renata Lucas em seu potencial político fundamenta-se na ideia de político compreendido como uma tensão, e/ou distensão. Assim, o potencial assenta-se na incerteza de sua ocorrência. São trabalhos que criam uma fricção, causam estranhamento, provocam, instigam, mas não declaram, não expõem diretamente, não “espetacularizam”. Não impõem verdades, mas as reverte e desestabiliza a ordem pré-estabelecida, alterando os campos simbólicos, ao esvaziar os significados. Assim, o que a artista busca, ao projetar sua prática, é entender os campos de representação e ampliá-los ao máximo, distendê-los, distorcê-los, expandi-los, de maneira a criar uma tensão constante em seus limites.

O conjunto de trabalhos da artista que é analisado no terceiro capítulo sob o prisma do potencial político constitui-se de: CRUZAMENTO (2003); BARULHO DE FUNDO (2005-2006); ATLAS (2006); MATEMÁTICA RÁPIDA (2006); *TIEMPO CURTO* (2009); MÍNIMO DENOMINADOR COMUM (2010); ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012); e PROJETO CASA DE VIDRO (2013).

Ao final, as considerações da tese pretendem ampliar as possibilidades de novas leituras. Assim, a intenção de desvelar as camadas dos trabalhos da artista é também desvelar camadas subjetivas, não aparentes, deixar emergir a “situação na qual estamos imersos”.

**Capítulo 1 – A linhagem do tempo:
a contemporaneidade e o trabalho de Renata Lucas**

A intenção deste primeiro capítulo é contextualizar como os trabalhos da artista Renata Lucas problematizam o espaço contemporâneo. Para tanto, mostra-se importante contextualizar a artista em seu tempo, isto é, na atualidade, na primeira década do século XXI. Com tal intenção, ou até, pretensão, de realizar uma visão macro do contexto, serão abordadas: as questões da modernidade pertinentes para a presente discussão; as características das práticas artísticas atuais que intervêm no espaço e na arquitetura, ainda com traços do *site-specific* dos anos 1960; os princípios norteadores que repercutem nos trabalhos de Renata Lucas, como instabilidade, mobilidade, incertezas, efemeridade, transitoriedade, memória, tradução e identidade. Assim, para mapear o contexto, não se tem intenção de abrangência, mas de selecionar uma base que fundamente ou, pelo menos, ofereça um caminho para que as questões específicas surgidas no embate com o trabalho artístico de Renata Lucas possam ser discutidas, de modo a contribuir para a localização do conjunto de trabalhos da artista na contemporaneidade.

Diante disso, uma breve descrição das práticas de Renata Lucas permitirá uma primeira aproximação com sua poética:

Renata Lucas altera a arquitetura dos espaços onde intervém por meio da soma ou subtração dos elementos arquitetônicos: duplica calçadas, postes, meio fios; insere árvores; retira paredes; abre vãos e janelas; asfalta jardins; cobre com madeiras o asfalto; amplia jardins; aumenta grades; ocupa espaços com vazios. Todas essas alterações são executadas de modo a não se justificarem somente por suas modificações estruturais, mas por possibilitarem experiências: “preocupa-se com a percepção manifestada através das respostas sensoriais do espectador, o que indica, por definição, que seu significado é flexível e polivalente. Ao incluírem a contradição, seus trabalhos são ao mesmo tempo líricos e rudes, acolhedores e desconfortáveis.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 35). São provocações à percepção, à vivência do espaço e do tempo. Segundo Kim (2007, p. 31): “Para Lucas, o espaço é real; é concreto e físico, mas também é abstrato, metafórico, imaginativo e transgressivo. É aí que está sua prática, no potencial de subverter nossas ideias profundamente ancoradas a respeito do espaço, do meio

urbano e das relações sociais.”. Ao intervir no espaço, principalmente, entendendo-o como “um instrumento de poder, um instrumento de controle. Só vemos o quanto ele é precário quando sobrevém o caos – quando se rompe a barreira entre divisas de propriedade ou quando a negligência do estado provoca tumultos.” (Idem).

Renata Lucas manipula o espaço a fim de alterar a percepção, a partir da construção de uma outra lógica, não dada pelo espaço. “Na obra de Lucas, vemos a abstração dessa construção, a tênue relação entre a necessidade humana e a realidade espacial. Nossa realidade espacial é ela mesma uma construção, à espera de ser manipulada e reimaginada [sic].” (KIM, 2007, p. 31). A própria artista relata seu processo de produção:

Eu desenhava há muito tempo, e os desenhos tinham muito a ver com estes trabalhos feitos sobre o espaço de exposição, assim como fazia esculturas, que em geral tratava como maquetes para trabalhos maiores. Com o tempo fui eliminando o suporte dos desenhos: a presença do papel é de fato a representação do plano da parede e quando você tem condições de usar o próprio espaço como suporte para o trabalho, as paredes laterais, teto e chão vão estabelecer os limites para essa ampliação. Há também uma aproximação literária forte: algumas coisas vão se agregando à ideia original, frases que se ouve ou lê, algumas imagens, tudo isso dando corpo àquela ideia imaterial. Daí se agregam as características do local, os materiais, a forma de construção, isso tudo sugerindo o modo de ocupação (LUCAS, 2008b, p. 105).

A imagem surgida, da fala descrita acima, remete à ideia de um grande mapa, onde a artista faz conexões do plano da superfície para o espaço. Inclusive, conecta a literatura e as imagens ao entrarem em contato com as características do local e, por fim, corporificá-las na obra de arte. Assim, as intervenções da artista “são situações concretas e específicas que envolvem a reestruturação de espaços predeterminados, internos e externos, privados e públicos. Embora frequentemente realizado como um tipo de arquitetura, seu trabalho é motivado pela escultura”, ao intervir no espaço, altera a lógica espacial, desconstruindo e reconstruindo contextos, “[...] Lucas provoca a possibilidade de um novo comprometimento subjetivo e coletivo com a arquitetura.” (KIM, 2007, p. 21).

As possíveis repercussões sugeridas por Kim (2007), não, necessariamente, prendem-se à arquitetura, como um “comprometimento subjetivo e coletivo com a arquitetura”, mas podem ultrapassá-la, seja no espaço urbano, virtual, e, até mesmo, ficcional.

Nos meus trabalhos, eu tento colocar o fundo como figura, transformá-lo em protagonista. Eu faço uma divisão do mundo em dois conjuntos: natureza e ficção. Natureza é a coisa dada, o conjunto paisagístico, arquitetônico, urbanístico, do local em questão, onde eu vou intervir; ficção é a minha intervenção, que eu vejo como uma artificialidade dentro daquele conjunto que caminha em seu desdobramento de tempo e espaço. Minha ação vai ser algo forjado dentro dessa natureza, algo que vai conectá-la com outros tempos e espaços, produzindo um desajuste no sentido desse desdobramento (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 55).

Inclusive, Hoffmann (2010, p. 119) considera o trabalho da artista como uma “*locational aesthetic*”, por vincular-se ao espaço de maneira além de sua fisicalidade.

Seu trabalho é sutilmente (ou talvez não tão sutilmente) intervir em uma determinada paisagem ou espaço, seja ele uma galeria comercial, uma rua urbana, ou um não-espaço entre o terreno oficialmente reconhecido de uma galeria ou de um museu. Suas intervenções, às vezes refletem uma resposta específica para o local e para as suas características físicas e sociais, em outras ocasiões, elas são mais como ocupações, ou importações de algo estranho, ou viral¹ (Idem).

Portanto, os espaços onde Renata Lucas intervém, não são somente estruturas à espera de uma intervenção, “[a]o contrário, ela os explora como sinais que compõem uma narrativa dada, um texto [...] que ela reescreve, trazendo à luz o que pode ter sido escondido nas entrelinhas, ou recomposto à poesia que sempre esteve lá, mas que ficou prejudicada”, assim, como resultado da escrita da artista no espaço, ela possibilita emergir como que “feito de uma só vez por meio de uma marca de edição nitidamente contaminante.”² (CASTRO, 2012b).

Castro (2012b) parafraseia “os versos de Haroldo de Campos para dizer que as intervenções de Renata Lucas funcionam como a acupuntura com agulhas prateadas especialmente afiadas que penetram no tecido conjuntivo do discurso”³, ou seja, mesmo sem senti-las espetadas no

¹ Tradução livre do trecho: *Her métier is to subtly (or perhaps not so subtly) intervene in a given landscape or space, whether it is a commercial gallery, an urban street, or a non-space in between the officially recognized terrain of a gallery or museum. Her interventions at times reflect a specific response to the location and its social and physical characteristics; on other occasions they are more like occupations, or importations of something foreign, or viral.*

² Tradução livre do trecho: *Architecture and urban spaces are not given structures for her to intervene on. Rather, she exploits them as signs that compose a given narrative, a given text – the slippery phonetic surface of signified and signifiers – which she rewrites, bringing to light what may have been hidden in between the lines, or recovering the poetry that was always there but that had been undermined. And both in the construction and in writing, though it entails heavy work, the end result in Lucas’ practice seems to be done in one stroke through a sharply contaminating editing mark.*

³ Tradução livre do trecho: *I paraphrase Haroldo de Campos’ verses to say that Renata Lucas’ interventions function as acupuncture with specially sharpened silver needles that penetrate the discourse’s conjunctive tissue.*

tecido cutâneo, ali estão elas conectando as linfas e desencadeando novas dinâmicas nos sistemas do corpo. De maneira análoga, a prática artística de Renata Lucas, ao inserir-se no espaço, faz-se presente, independentemente de ser vista/percebida, isto é, o trabalho tem existência e estabelece conexões no tecido discursivo. Tais conexões são as da presente Tese que se propõe discutir a seguir.

1.1. A linhagem do contemporâneo

Em 1955, Arnold Bode⁴ criou a Documenta de Kassel⁵ com a proposta de reconectar a cultura alemã, estagnada pelo nazismo, à cultura moderna europeia. Pretendia com isso, “curar” as feridas da Guerra e retomar uma aproximação da arte alemã com a produção cultural da Europa. Para tanto, a primeira Documenta privilegiou trabalhos das vanguardas no início do século XX, trabalhos que foram proibidos pelo III Reich, considerados como “arte degenerada”.

Assim, por meio de uma *expografia* em que os trabalhos dialogavam com as ruínas do Museum Fridericianum, a primeira Documenta assumiu um papel importante no campo artístico: foi o primeiro evento, após a Guerra, a retomar a discussão sobre arte reunindo diversos artistas atuantes com os jovens artistas alemães. Atualmente, a Documenta é uma das maiores mostras de arte contemporânea com periodicidade a cada cinco anos.

Em 2012, o projeto curatorial da dOCUMENTA (13)⁶, sob a responsabilidade de Carolyn Christov-Bakargiev, referenciou-se às edições anteriores ao trazer novamente alguns trabalhos para a exposição e também ao fazer novas leituras de trabalhos exibidos em outras Documentas. Além disso, uma grande carga do passado, como uma ferida ainda aberta que não consegue cicatrizar-se, acompanhou a recente mostra: os traumas da guerra.

⁴ Arnold Bode, pintor e professor, proibido de lecionar durante o nazismo. Foi o criador e curador das quatro primeiras Documentas.

⁵ Kassel é uma cidade situada no centro da Alemanha, com cerca de 200 mil habitantes.

⁶ A dOCUMENTA (13), evento realizado em 2012, é citada na presente Tese pelo fato da artista Renata Lucas ser uma das participantes da mostra com o trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012). O título desta Documenta é “A dança era muito frenética, viva, de chocalhar, tinir, rolar, contorcer e durar muito tempo.” (tradução de Fabio Cypriano do trecho: “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted and lasted for a long time” – Cf. CYPRIANO, Fábio. Documenta 13 tem recorde de organizadores em 2012. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 02 nov. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211201013.htm>> Acesso em: 04 fev. 2012). Se traduzida diretamente do alemão: “A dança era muito frenética, ativa, de chocalhar, intensa, que soava, rolava, distorcia e durou um longo período de tempo” (tradução livre do original em alemão: *Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit*).

Talvez pela sina - na própria concepção da primeira Documenta - a tentativa de amainar o trauma ainda persistiu na 13ª edição do evento. Entretanto, a proposta de Christov-Bakargiev não se concentrou somente na questão do trauma local, de Kassel, ou ainda nos resquícios da Alemanha nazista, mas espalhou-se para além dos limites germânicos, incorporando questões de outras guerras e revoltas atuais, com uma atenção direcionada aos conflitos no Afeganistão.

Decorrente disso, a mostra apresentou-se, além de Kassel, simultaneamente em Cabul (Afeganistão), Alexandria-Cairo (Egito) e Banff (Canadá), locais onde havia “condições existenciais”, conforme a curadoria descreve: “sob o cerco, com esperança e em retiro/recuo”⁷ (FARQUHARSON, 2012), respectivamente. Tal presença da DOCUMENTA (13), em diferentes cidades, demonstra que a concepção de espaço ultrapassa as questões de fisicalidade (de locais distantes), ao criar conexões com espaços mentais. Cada plataforma fundamenta-se em uma “condição existencial”:

- Sob o cerco. Estou rodeado pelo outro, sitiado pelos outros.
- Em retiro/recuo. Estou afastado, opto por abandonar os outros, durmo.
- Em um estado de esperança ou otimismo. Eu sonho, eu sou o sujeito do sonho por antecipação.
- Em cena. Interpreto um papel, eu sou o sujeito no ato de representar⁸ (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2012, p. 35).

As quatro condições correspondentes às quatro cidades nas quais a DOCUMENTA (13) situou-se física e conceitualmente - sendo “Em cena” como a condição existente para o evento ocorrer na cidade de Kassel - emergiram e ganharam corpo nos trabalhos dos artistas, assim como, nos discursos que permearam o evento. Como cada local é uma condição, “um estado de mente e se relaciona com o tempo de maneira específica”, Christov-Bakargiev (2012) detalha que “enquanto estar em retiro suspende o tempo, estar em cena produz o tempo vívido e animado do aqui e agora, o presente contínuo;” e assim, sem contrapor as condições como pares de

⁷ Tradução livre do trecho: *locations that for the curators correspond to the existential conditions of being under siege, in hope and in retreat.*

⁸ Tradução livre do trecho:

- *Under siege. I am encircled by the other, besieged by others.*

- *On retreat. I am withdrawn, I choose to leave the others, I sleep.*

- *In a state of hope, or optimism. I dream, I am the dreaming subject of anticipation.*

- *On stage. I am playing a role, I am a subject in the act of reperforming.*

oposição, mas como possíveis “estados mentais”, como ela mesma propõe, “a esperança libera o tempo pela sensação da promessa de tempo que se abre e é infundável, o sentido de estar sob cerco comprime o tempo, na medida em que não há espaço para além dos elementos da vida que estão intimamente ligados ao nosso redor.”⁹ (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2012, p. 35).

A partir de tais condições e estados mentais, os trabalhos propostos pelos participantes da mostra interagiram com os espaços determinados para o evento, estabeleceram pontes temporais - nas quais o *trauma* da Segunda Guerra Mundial, e de outras guerras, foi vivificado nos subsolos, nos *bunkers*, nos edifícios reconstruídos física e mentalmente; no questionamento da organização e da racionalização da cidade *reconstruída* após um total achatamento dos períodos de guerra, das tentativas de apagamento de marcos e marcas do passado -, ressurgiram nessa Documenta como cicatrizes. Mesmo com a intenção de realizar a dOCUMENTA (13) em Kassel “intencionalmente desconfortável, incompleta, nervosamente em falta - a cada passo, é preciso saber que há algo de fundamental que não é conhecido, que é invisível e não presente - uma memória, uma questão não resolvida, uma dúvida”¹⁰, o trauma é reativado, a ausência pela presença, o dramático é vivificado.

Christov-Bakargiev (2012) relata sobre um monastério beneditino do século XII, transformado em prisão na metade do século XIX, depois em um campo de reeducação e, durante o nazismo, em um campo de concentração, no pós-guerra em um reformatório para meninas, e hoje talvez se torne um memorial da Segunda Guerra ou uma clínica psiquiátrica. Esse espaço, embora não faça parte da mostra, é referência ao se tratar de um espaço fantasma: “O que é visível e pode ser experimentado na neutralidade dos espaços da exposição é definido como contraponto a

⁹ Tradução livre do trecho: *Each position is a condition, a state of mind, and relates to time in a specific way: while the retreat suspends time, being on stage produces a vivid and lively time to the here and now, the continuous present; while hope releases time through the sense of promise, of time opening up and being unending, the sense of being under siege compresses time, to the degree that there is no space beyond the elements of life that are tightly bound around us.*

¹⁰ Tradução livre do trecho: *dOCUMENTA (13) in Kassel is intentionally uncomfortable, incomplete, nervously lacking – at every step, one needs to know that there is something fundamental that is not known, that is invisible and missing – a memory, an unresolved question, a doubt.*

um *outro* fantasmagórico, um local que funciona enquanto configuração de um experimento.”¹¹
(CHRISTOV-BAKARGIEV, 2012, p. 36).

Experimentar, não definir, reunir tempos diferentes, apresentar o caos. “O intuito da Documenta 13 não é ler o momento histórico através da arte, mas reimaginar [sic] o mundo com o uso da ficção, da poética e da ciência” (Fala de Carolyn Christov-Bakargiev. *In*: MOLINA, 2012a). Desta maneira, o projeto curatorial foi direcionado, na expressão da curadora: “O mundo está louco, tudo é tão impossível de parecer justo ou coerente! Nós vivemos nesse mundo de riqueza absurda e pobreza absurda. A guerra ainda ocorre no Afeganistão, apesar de dizerem que acabou.” (Entrevista de Carolyn Christov-Bakargiev. *In*: CYPRIANO, 2012).

Por trás deste jogo curatorial de faltas e assombrações, passando por uma parede de vidro com o inscrito perspicaz “The Middle of the Middle of the Middle of”, em letras de fonte familiar de Lawrence Weiner, na rotunda cranial do Fridericianum, é o que Christov-Bakargiev chama de o “cérebro”, uma coleção densamente coreografada de pequenos objetos de diferentes épocas e culturas - um mapa mental e microcosmo da dOCUMENTA (13) como um todo. O tema mais atraente que o “cérebro” introduz é aquele que poderia ser descrito como a biografia de objetos, biografias que permitem que os artistas e os curadores estabeleçam afinidades e correspondências entre os diferentes espaços e temporalidades culturais, históricas e disciplinares¹² (FARQUHARSON, 2012).

A curadora Christov-Bakargiev apelidou de “cérebro” essa área do museu, justamente por ser a área central onde condensa os princípios norteadores da mostra. O conjunto de objetos presentes no “cérebro” não necessariamente se formaliza enquanto unidade, longe de pretender sê-lo, mas configura-se mais como um “*brainstorm*”, onde o discurso de cada objeto ecoa, em intensidades variáveis, por toda a mostra.

Os objetos e as imagens no “cérebro” e em outros lugares são valorizados pela complexidade, intensidade e heterogeneidade de suas vidas sociais: estes são

¹¹ Tradução livre do trecho: *What is visible and can be experienced in the neutrality of the exhibition spaces is set in counterpoint with a ghostly other, a location that functions as the setting of an experiment (...).*

¹² Tradução livre do trecho: *Behind this curatorial play of absences and hauntings, past a glass wall inscribed with the apt ‘The Middle of the Middle of the Middle of’, in Lawrence Weiner’s familiar font, within the Fridericianum’s cranial rotunda, is what Christov-Bakargiev calls the ‘brain’, a densely choreographed collection of small objects from disparate epochs and cultures – a mind-map and microcosm of dOCUMENTA (13) as a whole. The most compelling theme the ‘brain’ introduces is what could be described as the biography of objects, biographies that allow the artists and curators to establish affinities and correspondences between different cultural, historical and disciplinary spaces and temporalities.*

objetos que são “excêntricos”, “destruídos”, “perderam alguma coisa”, foram “roubados, escondidos ou disfarçados”, que estão “em refúgio”, são “traumatizados” ou estão em “transição”, nas palavras de Christov-Bakargiev¹³ (FARQUHARSON, 2012).

Com essa sensação de incompletude e angústia de saber que algo está/foi perdido, o trabalho de Renata Lucas, ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012)¹⁴, insere-se na mostra. Trabalho desenvolvido especialmente para a dOCUMENTA (13),

Renata Lucas nos convida a viajar fora da cronologia do presente mediante a urgência do agora. O processo paralelo e negativo da urbanização da cidade que revela a artista não está em acordo com o processo meticulosamente organizado que se desenvolve sobre a terra, já que menospreza a narrativa que faz de Kassel ser um lugar para negociação com um trauma reforçado pelos fatos históricos¹⁵ (CASTRO, 2012a, p. 146).

Para revelar tal processo “negativo da urbanização da cidade”, Renata Lucas realizou o trabalho sob a terra, isto é, em quatro subsolos: o porão do *Museum Fridericianum* (edificação principal da mostra) [Figura 1.]; o porão da casa onde moraram os irmãos Grimm (e moradia temporária da curadora da dOCUMENTA (13) Carolyn Christov-Bakargiev) [Figura 2.]; no subsolo da loja de departamentos Kaufhof (rede de lojas de departamento distribuída em toda a Alemanha) [Figura 3.]; e no segundo subsolo do estacionamento sob a Friedrichsplatz (praça em frente ao *Museum Fridericianum*, onde existe um estacionamento público no subsolo) [Figura 5.]. Nos três primeiros subsolos, a artista construiu, com chapas de madeira compensada e concreto, as partes da base de uma hipotética pirâmide.

¹³ Tradução livre do trecho: (...) *The objects and images in the ‘brain’ and elsewhere are prized for the complexity, intensity and heterogeneity of their social lives: these are objects that are ‘eccentric’, ‘destroyed’, ‘have lost something’, were ‘stolen, hidden or disguised’, that are ‘in refuge’, are ‘traumatized’ or are ‘transitional’, in the words of Christov-Bakargiev.*

¹⁴ “ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (Yesterday, quicksands), 2012. Commissioned and produced by dOCUMENTA (13) with support of José Olympio Pereira, Sao Paulo, and Francesca & Angelo Chianale, Turin, Italy. Courtesy Galeria Luisa Strina, Sao Paulo, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

Part 1: concrete, wood. Basements of Fridericianum; Schöne Aussicht 9 (the former residence of the Grimm brothers and temporary home of Carolyn Christov-Bakargiev), and Department Store Galleria Kaufhof.

Part 2: wireless local area open network, antennas, QR codes, surveillance monitors, television monitors in shop windows, distributed along the area of the Friedrichsplatz” (Texto retirado da ficha técnica da obra durante o evento, junho de 2012, em Kassel, Alemanha).

¹⁵ Tradução livre do trecho: *Renata Lucas nos invita a viajar fuera de la cronología del presente mediante la inmediatez del ahora. El proceso paralelo y negativo de urbanización de la ciudad que revela la artista no concuerda con el proceso cuidadosamente organizado que se desarrolla sobre la tierra, ya que menoscaba la narrativa que hace que Kassel sea un lugar para la negociación con un trauma reforzado por hechos históricos.*

Figura 1.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.

Concreto e madeira. Vista do porão do Museum Fridericianum. Dimensões variáveis.

Realizado e produzido por DOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

DOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha. Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012.

Créditos da foto: Luciana Válio.

Em Kassel, o subsolo carrega uma carga simbólica traumática da Segunda Guerra Mundial, porque a cidade foi massivamente bombardeada em função de ser o centro da indústria armamentista do III Reich. Embora esteja marcada por este trauma, a cidade ainda é o centro da indústria armamentista alemã, exportando armas para os conflitos internacionais concentrados, no momento, mais veemente no Oriente Médio.

O mesmo subsolo que remete à Guerra - aos conflitos no Oriente Médio, aos mortos, à indústria armamentista que sustenta a economia da cidade atualmente – corresponde, também, à

sobrevivência, aos esconderijos, às chances de liberdade. Tal dualidade - do passado revivificado pela economia que sustenta a cidade e, ao mesmo tempo, aflorado por um trauma de guerra – é explorada pelo trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) na imagem de partes de uma pirâmide.

Figura 2.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.

Concreto e madeira. Vista do porão da residência dos Irmãos Grimm e moradia temporária Carolyn Christov-Bakargiev, localizada à rua Schöne Aussicht 9. Dimensões variáveis.

Realizado e produzido por dOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

dOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha. Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012.

Créditos da foto: Luciana Válio.

A pirâmide é uma forma geométrica concisa, utilizada nas civilizações ancestrais, refere-se à espiritualidade, aos místicos, à vida após-vida, à riqueza e ao poder, à gradiosidade, à

exploração de servos, ao Egito, aos Maias. Enfim, o fato de vestígios da pirâmide estarem no subsolo condensa imagens e signos presentes na discussão da mostra como um todo.

Figura 3.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.

Concreto e madeira. Vista do subsolo da Galeria Kaufhof. Dimensões variáveis.

Realizado e produzido por dOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

dOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha. Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012.

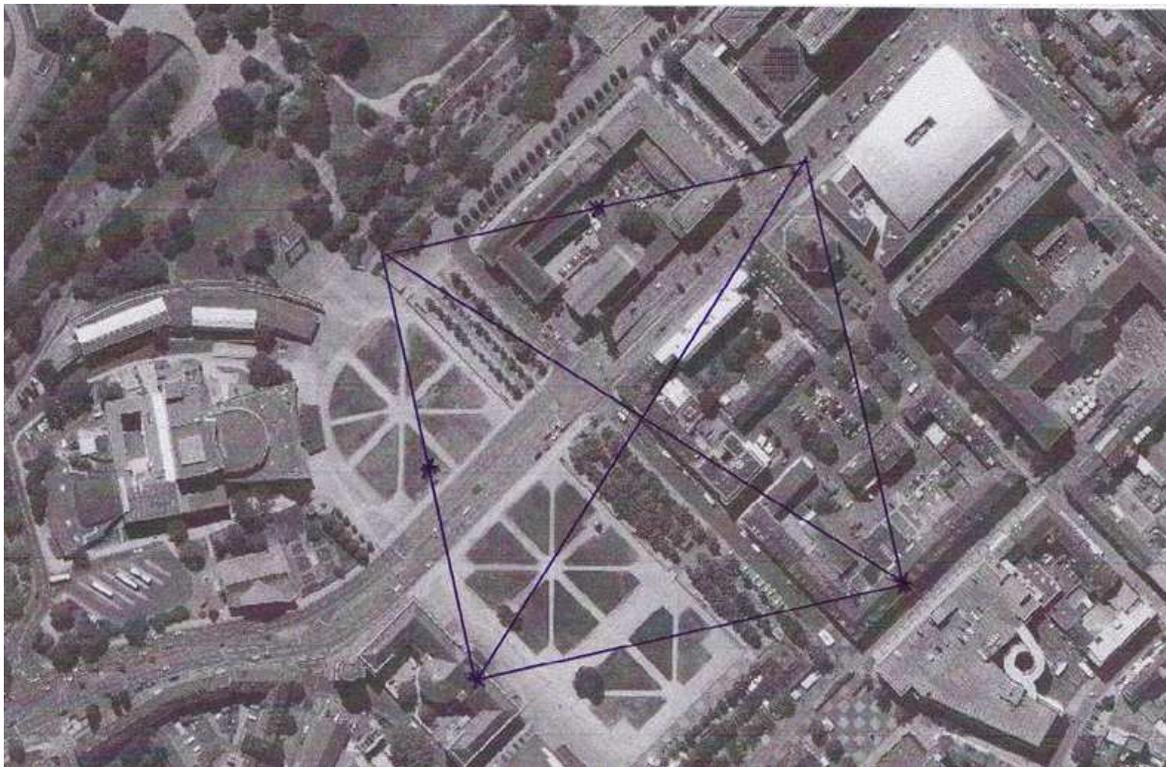
Créditos da foto: Luciana Válio.

A planta do monumento fictício, sobreposto à planta da cidade em forma de uma pirâmide, cruza e estende o desenho da Praça Friedrichsplatz, porém a total dimensão de sua parte aérea [...] só pode ser construída mentalmente¹⁶ (DOCUMENTA (13), 2012, p. 86).

¹⁶ Tradução livre do trecho: *The ground plan of this fictional monument, superimposed on the city plan in the shape of a pyramid, intersects and extends the layout of Friedrichsplatz, but its full dimension aboveground (...) can only be constructed mentally.*

Na área traçada em que compreende a pirâmide imaginária [Figura 4.] era possível visualizar os filmes produzidos pela artista.

Figura 4.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.
Esboço do trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012.
Realizado e produzido por dOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.
dOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha. Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012.
Referência da Imagem: DOCUMENTA (13), 2012, p. 87.

Esses filmes podiam ser capturados pelo acesso remoto. A artista descreve o processo de produção das imagens, nas próprias palavras dela:

A montagem dos vídeos foi feita utilizando *footage* disponível na internet, aplicando imagens de areia em movimento sobre imagens da cidade vazia. Distribuídos na área compreendida pelo traçado da pirâmide, estes vídeos podiam ser vistos em vários formatos, seja capturados em dispositivos móveis (como celulares e tablets), através de sinais de internet abertos que direcionavam para os vídeos, seja em televisões disponíveis em vitrines de lojas. Apareciam também nas telas de vigilância do estacionamento embaixo da

Friedrichsplatz (Entrevista de Renata Lucas concedida a Cohen. *In*: PEDROSA; DUARTE, 2013).

No segundo subsolo da Fridrichsplatz, a artista instalou um painel com seis monitores, dos quais cinco apresentavam os filmes produzidos pela artista e um mostrava as imagens captadas pelas câmeras de segurança do estacionamento. [Figura 5.]. Um em tempo sincrônico, o real, e os outros com tempos fictícios.

Figura 5.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.

Painel com seis monitores de vigilância, dos quais cinco apresentavam os filmes produzidos pela artista no segundo subsolo da Friedrichsplatz e um apresentava as imagens colhidas simultaneamente pelas câmeras de vigilância. Imagens de vídeo transmitidas via rede de Internet sem fio, antenas, monitores de vigilância, e monitores de televisão em vitrines, espalhados pelos arredores da Friedrichsplatz. Filmes produzidos com a colaboração de Rodrigo Garcia Dutra.

Realizado e produzido por DOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

DOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha. Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012. Créditos da foto: Luciana Válio.

Os mesmos filmes, à exceção do sincrônico, eram possíveis de serem captados em *Hotspots* distribuídos em seis pontos determinados dentro do limite traçado pela área da pirâmide fictícia. Além disso, os monitores de televisão das vitrines dos comércios ao redor da Friedrichsplatz também exibiam os filmes. Os filmes são imagens editadas dos locais ao redor do *Museum Fridericianum* - onde se capta o sinal da antena – acrescidas de montagens de tempestades de areias.

A sobreposição das imagens no filme provoca uma sensação de desolação ao se avistar as vitrines das lojas sendo encobertas pelas areias gradualmente trazidas pelas tempestades. Tais imagens sugerem um deslocamento temporal. A qual temporalidade pertencem estes espaços das imagens? O espaço deserto, isto é, as imagens dos locais sem pessoas, somente com a areia invadindo lentamente e ocupando as vitrines, as ruas e as calçadas; a lembrança de deserto, que remete às partes da pirâmide “enterrada” nos solos de Kassel, levam a uma associação com o Egito, a uma ancestralidade, a uma outra época. Essas possíveis reminiscências produzem um deslocamento temporal que aflora à imagem do tempo presente.

Esta arqueologia do presente, que nos faz passar por todos os tempos verbais, está unida a estes locais e escava em busca dos anacronismos que constituem nossa época atual. A disjunção que se traduz no ato físico de ter que viajar entre diferentes andares, brincando de entrar e sair da narrativa oficial para fazer destacar o escrito nas entrelinhas. No trabalho de Renata Lucas, a ficção é a força disjuntiva que expulsa o anacrônico de sua cronologia errônea como para esclarecer o que subjaz ao presente¹⁷ (CASTRO, 2012a, p. 147).

Projetar uma ficção sobre o tempo presente revelando outras realidades possíveis, ou ainda, por meio do anacronismo desvela o momento sincrônico. Além de ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012), há outro trabalho de Renata Lucas, em que a anacronia provoca deslocamentos entre ficção e não ficção, é *VENICE SUITCASE* (2009)¹⁸.

¹⁷ Tradução livre do trecho: *Esta arqueología del presente, que nos hace pasar por todos los tiempos verbales, está unida a estos sitios y excava en busca de los anacronismos que constituyen nuestra época actual. La disyunción se traduce en el acto físico de tener que viajar entre diferentes pisos, jugando a entrar y salir de la narrativa oficial para hacer destacar lo escrito entre líneas. En la obra de Renata Lucas, la ficción es la fuerza disyuntiva que expulsa a lo anacrónico de su cronología errónea como para dilucidar lo que subyace al presente.*

¹⁸ *VENICE SUITCASE*, 2009. Renata Lucas. Asfalto, tinta. Dimensão: 90m² aprox. e 10 m² aprox. Exposição “Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia”. Curadoria de Daniel Birnbaum. De 07 de junho a 22 de novembro de 2009.

Trabalho elaborado para 53ª Bienal de Veneza foi realizado em duas partes: uma, na área interna do Pavilhão Arsenale [Figura 6.], onde a artista insere uma camada de asfalto sob o piso, ou seja, cinco polegadas abaixo do nível do solo, um pedaço de piche brilhante emerge, seguindo coberto por um longo caminho de chapas de madeira, que não somente “compromete a arquitetura do Arsenale, mas age subversivamente desconstruindo a ideia de exposição em si mesma.”¹⁹ (HOORN, 2009).

Figura 6.



VENICE SUITCASE, 2009. Renata Lucas.

Asfalto, tinta. Vista da instalação no Arsenale. Dimensão: 10m² aprox.

Exposição “Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia”.

Curadoria de Daniel Birnbaum. De 07 de junho a 22 de novembro de 2009.

Créditos da foto: Eduardo Ortega. (Disponível em <http://www.htvdeijsberg.nl/81-leftovers/014-web-venice-suitcase/> .

Acesso em 20 mai. 2011).

Deixar somente uma pequena área da camada de asfalto exposta faz com que se questione sobre a existência de tal camada, como ela se insere no espaço físico do Pavilhão, na mostra da Bienal de Veneza e na própria cidade de Veneza.

¹⁹ Tradução livre do trecho: *undermining the architecture of the Arsenale but also subversively deconstructing the idea of the exhibition itself.*

A outra parte do trabalho foi concebida para o *Giardini Pubblici*. Renata Lucas asfalta a via que chega defronte a entrada do Pavilhão Arsenale [Figura 7.]. “No início, a autorização para a camada de asfalto no piso dos Giardini (originalmente de terra e pedrisco) era para apenas 20m², mas a Bienal conseguiu que chegasse a 90m². No Arsenale, são menores, com menos de 10m², e ficam dentro do pavilhão.” (GONÇALVES, 2009). Com uma área de 90m² asfaltados, é feita uma rua, comum a qualquer cidade, contudo, em uma cidade onde não se utiliza carros.

Figura 7.



VENICE SUITCASE, 2009. Renata Lucas.

Asfalto, tinta. Vista da instalação na alameda principal do *Giardini Pubblici*, Veneza, Itália. Dimensão: 90m² aprox. Exposição “Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia”. Curadoria de Daniel Birnbaum. De 07 de junho a 22 de novembro de 2009.

Créditos da foto: Daniel Steegmann e Renata Lucas. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 100-101).

A arte, ao intervir com suas ficções na realidade, atua como uma “mesa de edição”, esta é a maneira como Bourriaud (2011) observa nas práticas artísticas contemporâneas que utilizam fatos, objetos, imagens, enfim, como se fossem “colagens” em sobreposição, capacitando-nos a “realizar alternativas, versões temporárias da realidade com o mesmo material (basicamente, a

vida cotidiana).” (BOURRIAUD, 2009b). O autor parte da conclusão de que a “realidade é de fato uma simples montagem”, para tanto, cabe à estética da arte contemporânea restabelecer tal montagem, em assim sendo, “artistas manipulam formas sociais, reorganizando-as e incorporando-as nos cenários originais, desconstruindo o roteiro original em que a legitimação desses cenários baseia-se”, ou seja, o “artista des-programa ao invés de reprogramar, sugerindo que há outros usos possíveis para as técnicas, ferramentas e espaços a nossa disposição.”²⁰ (BOURRIAUD, 2009b).

O “*des-programar*”, desconstruir, deslocar são ações que, segundo Bourriaud (2011), caracterizam-se na *altermodernidade*. Embora, não esteja totalmente definido para o autor como se caracteriza a *altermodernidade* - e nem pode estar, uma vez que o termo busca descrever o momento presente, portanto, sem possibilidades de distanciamento para o olhar – ele designa este conceito a partir da seguinte reflexão:

O prefixo ‘alter’, com o qual poderíamos hoje designar o fim da cultura do ‘pós’, vincula-se tanto à noção de *alternativa* quanto à de *multiplicidade*. Mais precisamente, designa uma outra relação com o tempo: não mais o *em seguida* de um momento histórico, mas o infinito desdobramento do jogo das voltas temporais a serviço de uma visão em *espiral* da História, que avança retornando sobre si mesma. A *altermodernidade*, que consiste em uma mudança de posição em relação ao fato moderno, não considera este um evento de que cabe retratar o *em seguida*, e sim um fato entre outros, a ser aprofundado e considerado em um espaço do qual enfim se retirou a hierarquia, o espaço de uma cultura mundializada [sic] e preocupada com novas sínteses (BOURRIAUD, 2011, p. 189-190).

A proposta de Bourriaud (2011) de uma leitura do tempo em paralelos diversos, não como um fato após o outro, em sequência, parte da ideia de uma *heterocronia*. A *heterocronia* (*heteros* = diferente ou outro e *cronos* = tempo)²¹ refere-se à apropriação de tempos diversos em ressonância com a necessidade do agora. Justamente, a *heterocronia* remete ao

²⁰ Tradução livre do trecho: (...) *what we traditionally call reality is in fact a simple montage. On the basis of that conclusion, the aesthetic challenge of contemporary art resides in recomposing that montage: art is an editing table that enables us to realize alternative, temporary versions of reality with the same material (basically, everyday life). Thus, artists manipulate social forms, reorganize them and incorporate them in original scenarios, deconstructing the script on which the illusory legitimacy of those scenarios was grounded. The artist de-programs in order to re-program, suggesting that there are other possible usages for techniques, tools and spaces at our disposition.*

²¹ BOURRIAUD, 2009c, p.21 (Catálogo). Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern: Tate Triennial*, Tate Publishing, 2009, p. 21.

contemporâneo, ou seja, não necessariamente o feito/produzido agora é contemporâneo, mas aquilo que tem significado no agora se torna contemporâneo. Para o autor:

[...] a arte dos anos 2000, cuja base formal é constituída por conexões e linhas em tensão, representa cada vez menos o espaço como extensão tridimensional: se o tempo não é um atributo do espaço (Henri Bergson deu fim a essa ideia), permite, em compensação, que ele seja multiplicado ao infinito. A proliferação passa a ser uma das dimensões do espaço-tempo contemporâneo: é preciso desobstruir, vazar, eliminar, criar seu próprio caminho dentro de uma floresta de signos (BOURRIAUD, 2011, p. 118-119).

Ou melhor, “um encadeamento ou um rearranjo de signos dos períodos contemporâneo e histórico que levam à exploração do que é o agora.”²² (BOURRIAUD, 2009c, p.21). Para o autor, não se trata mais do tempo linear modernista e nem mesmo do tempo em espiral pós-modernista, a *altermodernidade* desprende-se de um tempo específico, os artistas utilizam-se do tempo anacrônico, da *multi-temporalidade* ou de intervalos de tempo (Idem).

O tempo “identifica-se espontaneamente com a *sucessividade* e o espaço, com a *simultaneidade*”, como se nada mais desaparecesse, mas coexistisse. Há uma ânsia em acumular, em arquivar, quase freneticamente: “tempos ou modas deixaram de se suceder e coexistem sob forma de *tendências* de curta duração, em que estilos não mais representam marcadores temporais e sim deslocamentos efêmeros que ocorrem indiferentemente no tempo ou no espaço.” (BOURRIAUD, 2011, p. 123).

Surge, nesse ponto, a possibilidade de se abrir um parêntese para se discutir a memória. Retomar a frase de Bourriaud (2011), na qual ele relaciona o tempo com a “sucessividade” e o espaço com a simultaneidade, leva a pensar na memória enquanto tempo e espaço determinados no passado, mas, uma vez retidos na memória, são passíveis de serem reativados no presente por meio da lembrança. Para isso, em seguida será descrito um trabalho de Renata Lucas que dialoga com a memória, pois é parte de uma exposição a qual a intenção curatorial foi justamente ativar a memória da arquiteta Lina Bo Bardi.

²² Tradução livre do trecho: *but a chaining or clustering together of signs from contemporary and historical periods which allows an exploration of what is now.*

Ao atravessar a entrada do portão da casa na Rua General Almérico de Moura, 200, no bairro do Morumbi, na cidade de São Paulo, observa-se o aclave do terreno bem arborizado. Ao subir pela rampa, aos poucos, se avista a casa à esquerda. Do topo, a construção avança sobre o jardim elevada nos pilotis. Paredes de vidros permitem ver o interior ao mesmo tempo em que refletem o exterior. Antes de chegar à garagem da casa, ainda em baixo, na rampa, é possível perceber um quadro de superfície opaca pendurada do lado de fora da parede de vidro. [Figura 8.].

Trata-se do trabalho PROJETO CASA DE VIDRO (2013)²³ de Renata Lucas para a exposição “O interior está no exterior”²⁴, de curadoria de Hans Ulrich Obrist, realizada na Casa de Vidro e no SESC Pompeia, casa projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi para morar, atualmente sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Com sua harmoniosa luz e geometria, densidade e aparente leveza, a Casa de Vidro, projetada por Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – São Paulo, Brasil, 1992) no bairro do Morumbi, São Paulo, é uma das mais belas residências de arquitetos. É também uma das mais importantes obras da arquitetura latino-americana do século XX, forjando ideias e temas que posteriormente seriam desdobrados e retrabalhados em projetos como o MASP – Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), na Avenida Paulista, e o Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1982), um enorme complexo multidisciplinar que ocupa o local de uma antiga fábrica (OBRIST, 2013, s/p).

Os artistas criaram os trabalhos como *time* e *site-specific*, considerando principalmente a arquitetura da Casa de Vidro com certa carga de homenagem e admiração especial à pessoa de Lina Bo Bardi como arquiteta. Nas palavras do curador: “Esta exposição foi concebida, portanto, como uma dupla homenagem à Casa de Vidro e à sua criadora.” (OBRIST, 2013, s/p). Extravasando o espaço da casa, os trabalhos também referenciaram outros projetos de Lina Bo Bardi, entre eles: Museu de Arte de São Paulo – MASP (1958), SESC Pompéia (1977), projeto para o Vale do Anhangabaú (1981) e a Revista Habitat (da qual Lina Bo Bardi foi editora no período 1950-1953).

²³ PROJETO CASA DE VIDRO, 2013. Renata Lucas. Réplica do retrato de Lina Bo Bardi realizado por um desconhecido. Dimensões variáveis. Exposição “O interior está no exterior”, sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia. Curadoria de Hans Ulrich Obrist. De 05 de abril a 30 de maio de 2013.

²⁴ Exposição “O interior está no exterior” realizada na sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Casa de Vidro, e no Sesc Pompeia, de 05 de abril a 30 de maio de 2013.

Figura 8.



PROJETO CASA DE VIDRO, 2013. Renata Lucas.

Réplica do retrato de Lina Bo Bardi realizado por um desconhecido. Vista da instalação. Dimensões variáveis.

Exposição "O interior está no exterior", sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia.

Curadoria de Hans Ulrich Obrist. De 05 de abril a 30 de maio de 2013.

Créditos da foto: Luciana Válio.

Reviver a memória de Lina Bo Bardi, enfatizar sua obra, homenagear sua história é o enfoque principal da exposição. Renata Lucas pendura do lado de fora da parede de vidro um quadro que é um retrato de Lina Bo Bardi, de autoria desconhecida. [Figura 9.]. Tal imagem reaviva a presença da arquiteta na casa, trazendo-a para o interior, mesmo estando por trás da folha de vidro da parede.

A complexa configuração do interior e do exterior da casa está contemplada no título da exposição que foi concebido e é uma contribuição de Douglas Gordon para a mostra: *The insides are on the outside*. O título proposto por Gordon também sugere a possibilidade de leitura da construção como um retrato de

sua criadora. Seria a Casa de Vidro uma externalização [sic] da própria Lina Bo? Como podemos, hoje, aproximar-nos da figura de Lina Bo Bardi? [...] Renata Lucas, inspirada nos cavaletes de vidro projetados por Lina para o MASP, refaz e reemoldura [sic] um retrato pintado de Lina. (OBRIST, 2013, s/p).

Figura 9.



PROJETO CASA DE VIDRO, 2013. Renata Lucas.

Réplica do retrato de Lina Bo Bardi realizado por um desconhecido. Vista da instalação. Dimensões variáveis.

Exposição "O interior está no exterior", sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia.

Curadoria de Hans Ulrich Obrist. De 05 de abril a 30 de maio de 2013.

Créditos da foto: Luciana Válio.

Relacionar o título da mostra, "*The insides are on the outside*", com o trabalho de Renata Lucas parece ser bastante apropriado, talvez até literal. Entretanto, qual memória da Lina Bo Bardi a artista evoca, ao colocar uma imagem da arquiteta pendurada do lado de fora da Casa de Vidro? A primeira relação que talvez se devesse fazer é a da transparência do vidro presente em vários projetos elaborados por Lina Bo Bardi, dentre eles: a Casa de Vidro, o MASP e o Teatro Oficina.

No terceiro capítulo, as questões relacionadas ao vidro serão novamente discutidas, por ora, talvez seja pertinente tratar da importância da memória de Lina Bo Bardi a ser reativada.

Assim, outra relação possibilitada pelo trabalho da artista é a presença da arquiteta em sua casa, dando ênfase não somente à própria casa, mas principalmente à relevância da arquiteta enquanto tal para os dias atuais. Talvez a imagem pendurada na parede de vidro induza a leitura de uma imagem “fantasma”, que paira por todos os projetos da arquiteta, não se detendo somente à Casa de Vidro.

Giorgio Agamben (2012, p. 23), em “Ninfas”, faz as seguintes perguntas: “Como pode uma imagem carregar-se de tempo? Que relação há entre as imagens e o tempo?”. A reflexão sobre estas perguntas leva o filósofo a resgatar o conceito de “*fantasmata*” proposto por Domenico da Piacenza, no século XV. Tal conceito foi elaborado para descrever um estado temporal na dança: “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica.” (Idem, p. 23-24). O conceito de “*fantasmata*” refere-se à tensão que permeia tanto a pausa quanto o movimento. Conforme Agamben (2012, p. 40), a tensão existente na ideia de “*fantasmata*” pode ser comparável à reflexão de Walter Benjamin sobre a imagem dialética na qual “a vida das imagens não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas.”.

Justamente, segundo Agamben (2012), o momento da parada - da pausa - é o essencial para Benjamin, pois se estabelece como uma zona de indiferença entre dois termos opostos. Entretanto, a oposição decorrente da imagem dialética “não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva: os dois termos não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões.” (Idem, p. 42). Assim como, o dançar por “*fantasmata*”.

Provavelmente, segundo o filósofo, a ideia da dança por “*fantasmata*” de da Piacenza foi influenciada pela teoria aristotélica da memória. A relação da imagem e da memória é discutida por Agamben (2012) na análise sobre o projeto do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Warburg percebeu: “as imagens transmitidas pela memória histórica [...] não são inertes e inanimadas,

mas possuem uma vida especial e diminuída, que ele chama, justamente, de vida póstuma, sobrevivência.” (Idem, p. 36). Agamben (2012, p. 36-37) considera essa sobrevivência dependente do sujeito histórico que mantém em movimento o passado, trazendo-o novamente como possível no presente por meio das imagens transmitidas desde as gerações predecessoras. Assim, as imagens passam para um plano histórico e coletivo, trilham um caminho dialético e, conforme o princípio *benjaminiano*, “surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido de que surge a vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas.” (Ibidem, p. 60-61). E com isso, Agamben (2012, p. 63) conclui:

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.

Talvez Renata Lucas não soubesse/saiba dançar por “*fantasmata*”, entretanto, a imagem de Lina Bo Bardi “flutuando”, na tensão entre o interior e o exterior, num momento entre a pausa e o movimento, reaviva e ativa na memória o tempo, que embora suspenso, ainda está presente a partir dos vestígios marcados no espaço.

Assim, fecha-se o parêntese sobre a memória. Contudo, sem minimizar sua relevância, pois no momento presente, em que, o fugidio e o fragmentário prevalecem, a memória torna-se a solidez na qual se pode amparar. É o referencial. É o laço unificador de uma geração a outra. E, dessa maneira, a memória constitui-se como lastro para que o passado tenha a possibilidade de ser novo mais uma vez.

Ao considerar o momento atual a partir da ideia de *altermodernidade*, Bourriaud (2011) aproxima-o da modernidade do início do século XX, pois ele entende o contexto específico atual (início século XXI) como propício para uma retomada do *moderno*. Assim, trata-se de “retomar o conceito de modernidade sem por um instante sequer ter a sensação de estar voltando atrás e tampouco de ignorar as críticas salutares das tentações totalitárias e pretensões colonialistas do modernismo do século anterior.” (BOURRIAUD, 2011, p. 13). Nesse sentido, a modernidade do século XXI “irá se inventar justamente em oposição a qualquer radicalismo, rejeitando tanto a

má solução do reenraizamento [sic] identitário quanto a padronização dos imaginários decretada pela globalização econômica.” (Idem, p. 19-20).

A partir da ideia de *altermodernidade*, Bourriaud (2011, p. 35) considera possível identificar os seguintes princípios norteadores essenciais às práticas dos artistas contemporâneos: (i.) o “descentramento”, não somente no sentido da globalização e nem no sentido rizomático, mas “descentramento” na ampliação e na diversificação de forças de poderes presentes na espacialidade; (ii.) o “acionamento” implica em estar em movimento, em ação, em cuja fluidez contemporânea se apresenta; (iii.) a “descolagem” e a “desincrustação” pretendem desvincular os sujeitos e os objetos de sua origem designando-lhes um caminho, um processo, e não os rotulando e fixando-os a um lugar.

O “descentramento” poderia ser considerado como a base para a negociação; o “acionamento”, conforme descrito, seria o movimento, a fluidez, o deslocamento; e a “descolagem” corresponderia à noção de identidade na contemporaneidade.

Em relação à “descolagem”, trata-se da proposta de Bourriaud (2011, p. 38) de “um projeto coletivo que não se vincula a nenhuma origem, mas cuja direção transcenderia os códigos culturais existentes e arrastaria os signos em um movimento nômade.” Tal proposta surge de um posicionamento crítico do autor em relação à intenção de inclusão de “outras” culturas, pois “quanto mais a arte contemporânea integra vocabulários plásticos heterogêneos provenientes de múltiplas tradições visuais não ocidentais, mais claramente aparecem os traços distintivos de uma cultura única e globalizada.” (Idem, p. 11).

Segundo o autor, essa homogeneização cultural refere-se à tentativa de incluir todos sob a pretensa *diversidade cultural*, ou sob a proteção da redoma de vidro do patrimônio da humanidade, na qual todas as diferenças são tratadas como distantes e pertencentes ao outro. Isto é, reconhece-se o *outro*, porém trata-o de maneira diferente, inserindo-o “em um catálogo das diferenças.” (Ibidem, p. 25). Segundo ele, “esse pretense, ‘respeito pelo Outro’ gera um colonialismo às avessas, tão cortês e, em aparência, tão complacente quanto o anterior foi brutal e negador.” (Ibidem, p. 25-26).

Eis que surge uma questão delicada a ser trabalhada: como incluir o *Outro* sem subjugar sua cultura a cultura global? Ou nas próprias palavras de Bourriaud (2011, p. 38): “Mas como defender a existência das singularidades culturais e, ao mesmo tempo, se opor à ideia de julgar as obras em nome dessas singularidades, ou seja, negar-se a se manter nos trilhos das próprias tradições?”. Como julgar baseando-se nos próprios critérios de juízo da cultura e, ao mesmo tempo, apostar “na emergência de um pensamento passível de operar interconexões entre culturas díspares sem que seja negada sua singularidade?” (Idem).

O que chamo de *altermodernidade* designa, assim, um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica. Há que substituir essa pergunta sobre a proveniência por aquela sobre a destinação. ‘Para onde ir?’ Tal é a pergunta moderna por excelência (BOURRIAUD, 2011, p. 38-39).

“Para onde ir?” em substituição “de onde está falando?”²⁵ possibilita uma associação do reconhecimento do *outro* à identidade, e esta por sua vez ao território, rotulando as pessoas como *outro*, inclusive estando este *outro* no mesmo território. O que Bourriaud (2011, p. 32) critica é o fato de se rotular o sujeito ao seu local de proveniência, “como se o ser humano sempre permanecesse em um lugar, um só lugar, e dispusesse, para se expressar, de um único tom de voz e de uma única língua.” Para ele, este é “o ponto cego da teoria pós-colonial aplicada à arte, que concebe o indivíduo como definitivamente rotulado com suas raízes locais, étnicas ou culturais.” (Idem). Mesmo por que: “O que significa, hoje em dia, ser americano, francês, chileno, tailandês? Para começar, essas palavras não têm o mesmo sentido para aqueles que vivem em sua terra natal e para aqueles que emigraram.” (Ibidem, p. 30).

Zygmunt Bauman (2005) analisa o deslocamento como uma situação concreta de estar, ou ser, deslocado em territórios diferentes daquele em que nasceu. No livro *Identidade*, ele descreve:

estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos

²⁵ Trata-se de um êxodo que não se sabe bem ao certo onde caminhar, mas que se determina pela questão altermoderna: “Para onde ir?”, esta suplanta a pergunta pós-moderna “de onde está falando?”. “Para onde ir?” indica a existência de um processo, a possibilidade de um ou mais caminhos, remete ao futuro, questiona o próximo passo. A pergunta provoca movimento, fluxo, não importa a origem.

da pessoa 'se sobressaiam' e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora (BAUMAN, 2005, p. 19).

O sociólogo refere-se a sua experiência pessoal de ter sido cerceado de lecionar em seu próprio país de nascimento, a Polônia, estabelecendo-se na Inglaterra após ter transitado por outros países. Embora, o que sucedeu a Bauman seja datado - o momento crítico do final da década de 1960 -, o deslocamento persistiu como condição do homem pós-moderno e, praticamente, torna-se um nomadismo.

Conforme Miwon Kwon (2000) analisa no campo da arte: a necessidade ou a imposição do deslocamento gera uma sensação de estar constantemente no *wrong place*. Estar no *lugar errado* é tanto inevitável como necessário para qualquer tipo de fuga, ou possibilidade de ação. E, justamente isto, é discutido pela autora enquanto lógica nômade. Trata-se do modo como as pessoas tornam-se relevantes, seus trabalhos são validados e têm importância à medida que circulam pelo globo. Como se houvesse algum tipo de recompensa - econômica, psicológica e cultural - por não se ter um lugar, por não estar fixo a lugar algum. Para Kwon (2000), a mobilidade imposta aos sujeitos é proveniente da pressão própria do sistema capitalista, isto implica em as pessoas, gostem ou não, sentirem-se constantemente no *wrong place*, em função de estarem frequentemente "fora" de lugar. A percepção do *wrong place* relaciona-se à questão psicológica de termos a necessidade de pertencer a um lugar e a uma cultura, compreendendo a noção de pertencimento como um referencial da noção de nós mesmos e de um bem-estar.

O lugar como referencial, segundo Kwon (2000), é independente de ser entendido como um lugar certo ou errado. Corresponde mais, a como as oposições se sustentam em suas relações com o espaço e o tempo: a fluidez e a continuidade em oposição à ruptura e às desconexões. Portanto, é relevante o modo como o próprio lugar interfere na experiência cotidiana, ou seja, não é mais a noção que se tem do espaço, mas qual é a atuação do espaço sobre o sujeito. Essa atuação é relevante, principalmente, porque tal espaço é um "espaço mutante", isto é, trata-se de um espaço ao qual não é possível ter a noção dele.

A imagem de um “espaço mutante” pode ser visualizada no trabalho FALHA (2003)²⁶ de Renata Lucas. FALHA (2003) é feito de placas de madeira compensada sobrepostas no chão do espaço expositivo, “organizada[s] como uma trama estratificada e articulada, criando um falso chão para a galeria por cima do chão existente.” (KIM, 2007, p. 23). [Figura 10.]. As placas são unidas umas às outras por dobradiças o que permite uma movimentação: empilhamento; serem colocadas em pé, apoiadas; uma logo após a outra. “Por meio de puxadores parafusados nos painéis, o visitante podia manipular a estrutura articulada para construir diferentes configurações espaciais para este chão dobrável.” (A GENTIL..., 2010, p. 27 e KIM *et al.*, 2007, p. 78).

Ao alterar as placas são criadas novas configurações do espaço. O piso mutável, maleável, adaptável, dependendo da forma como movimentado, deixa brechas ao erguer-se. FALHA (2003) remete à ideia de falta, de erro, de não estar completo. Metaforicamente, é justamente do chão onde se espera ter segurança, a partir de sua fixidez, de sua rigidez, tanto que, na língua portuguesa usa-se a expressão “estar/ter com os pés no chão”, que implica em ter seriedade, senso de realidade, de estabilidade. Assim, “FALHA é infinitamente mutável, e sua incapacidade de chegar à função prescrita é talvez onde fica sua ‘falha’, a falha em conter e ser contido.” (KIM, 2007, p. 23).

²⁶ FALHA (*Failure*), 2003. Renata Lucas. Compensado, dobradiças e puxadores. Dimensão: 18 x 15m (dimensões variáveis). Centro de Arte Contemporânea Inhotim – CACI. Exposição: “4ª Temporada de Projetos – 2003-2004”, Paço das Artes, São Paulo. De 04 de outubro a 02 de novembro de 2003. Exposições: “Insola(r)ções”, Solar Grandjean de Montigny, Museu Universitário PUC-Rio, Rio de Janeiro. Curadoria de Guilherme Bueno. De 27 de novembro a 19 de dezembro 2003. “Renata Lucas : Falha”, RedCat, Los Angeles, EUA. Curadoria de Clara Kim. De 29 de junho a 26 de agosto de 2007. 12ª Bienal de Istambul, Turquia, “Untitled”. Curadoria de Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa. De 17 de setembro a 13 de novembro de 2011. “Renata Lucas - Falha (Failure)” Hordaland Art Centre, em Berga, Noruega. Curadoria de Anne Szefer Karlsen, em diálogo com Daniela Castro. De 29 de junho a 26 de agosto de 2012. Galeria da Mata, em Inhotim - Instituto de Arte Contemporânea (Brumadinho/MG). Curadoria de Rodrigo Moura. Desde 06 de setembro de 2012.

Figura 10.



FALHA (*Failure*), 2003. Renata Lucas.

Compensado, dobradiças e puxadores. Vista da Instalação. Dimensão: 18 x 15m (dimensões variáveis).
Centro de Arte Contemporânea Inhotim – CACI.

Exposição: “4ª Temporada de Projetos – 2003-2004”, Paço das Artes, São Paulo. De 04 de outubro a 02 de novembro de 2003.

Créditos da foto: Kiko Ferrite. (Kim *et al.*, 2007, p. 116).

Exposições:

“Insola(r)ções”, Solar Grandjean de Montigny, Museu Universitário PUC-Rio, Rio de Janeiro. Curadoria de Guilherme Bueno. De 27 de novembro a 19 de dezembro 2003.

“Renata Lucas : Falha”, RedCat, Los Angeles, EUA. Curadoria de Clara Kim. De 29 de junho a 26 de agosto de 2007.

12ª Bienal de Istambul, Turquia, “Untitled”. Curadoria de Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa. De 17 de setembro a 13 de novembro de 2011.

“Renata Lucas - Falha (*Failure*)” Hordaland Art Centre, em Berga, Noruega. Curadoria de Anne Szefer Karlsen, em diálogo com Daniela Castro. De 29 de junho a 26 de agosto de 2012

Galeria da Mata, em Inhotim - Instituto de Arte Contemporânea (Brumadinho/MG). Curadoria de Rodrigo Moura. Desde 06 de setembro de 2012.

O fato de FALHA (2003) ser um chão alterável, não quer dizer que seja facilmente manipulado, pois o material é pesado, mesmo sendo suas estruturas articuláveis de aparente leveza. Entretanto, devido à sua dimensão, as placas necessitam de força física para serem modificadas. FALHA (2003) permite uma nova configuração do espaço onde a superfície de chão rompe sua horizontalidade resultando em uma tridimensionalidade. Interfere, portanto, no modo de percepção, não somente quando se caminha sobre o trabalho, mas inclusive quando se depara com uma outra paisagem criada por suas elevações. Dessa maneira, em FALHA (2003) a sensação da realidade concreta é instável.

Para Bauman (2005, p. 35), a necessidade de pertencer, de ter uma identidade, surge do desejo de segurança, porém trata-se de um sentimento ambíguo, no qual, o estar deslocado em curto prazo pode ser estimulante, mas com o passar do tempo, torna-se “uma condição enervante e produtora de ansiedade.”. O mesmo ocorre com estar permanentemente em uma posição fixa, pois em “nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto.” (Idem).

O pensamento de Bauman (2005) repercute em FALHA (2003), no sentido do chão poder ser movimentado, ou seja, existe a intenção de pertencer ao chão, na horizontalidade, mas também, a flexibilidade do movimento pode produzir outras relações com o espaço. Não há um começo ou um final no trabalho, pois não se define seu início, em qualquer ponto pode ser modificado.

Mesmo as placas estarem conectadas umas às outras na relação peso-contrapeso para permanecerem em pé, podem desabar ao menor movimento das placas adjacentes. A instabilidade está no todo articulado conjuntamente, portanto a estabilidade depende dessa relação do peso com o contrapeso para manter-se. O chão do trabalho é instável, não há segurança, mesmo se o material mantiver a sua força e firmeza, a movimentação abala a estabilidade e cria deslocamento. Deslocamento daquilo que está estável, inerte, e passa para a condição de tensão, de apoio nos pesos. É o chão que se abre e fecha-se, é o deslocar-se e deixar perder-se nas possibilidades de configuração do espaço dado por fazer. Por fim, caminhar sobre FALHA é estar sobre a incerteza do chão que se pisa.

Enfim, os trabalhos ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012), *VENICE SUITCASE* (2009) e FALHA (2003) abordam noções contemporâneas como: a efemeridade, o transitório, o fugidio, os diversos tempos em paralelo, o anacronismo e a incerteza. Em ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012), os espaços e os tempos se deslocam e se restabelecem, fragmentam-se e alinham-se, enfatizando tais noções contemporâneas. Em *VENICE SUITCASE* (2009) o tempo é ressaltado pela materialidade da camada inserida no espaço e, em FALHA (2003), as incertezas e as instabilidades interferem não somente no espaço, mas no tempo fugidio, de algo que está

prestes a desabar, trata-se da ansiedade do porvir. No PROJETO CASA DE VIDRO (2013), trabalho para a exposição “O interior está no exterior”, a memória é ativada pela imagem de Lina Bo Bardi que “paira” sobre sua sala na Casa de Vidro.

Contextualizar esses trabalhos, considerando a proposta de *altermodernidade*, vem a contribuir para esclarecer, ou talvez, ajustar, ou atualizar e, até mesmo, reafirmar que os períodos, os tempos, não são sequenciais, ao contrário, se sobrepõem. Assim como, a camada de asfalto sobre o *Giardini Pubblici* não descaracteriza, nem elimina o que estava antes, ao contrário, enfatiza, ao encobrir, outras questões não aparentes. Portanto, o conceito de *altermodernidade* foi abordado com intenção de auxiliar no posicionamento do contexto contemporâneo para situar a prática artística de Renata Lucas na contemporaneidade, compreendendo como contemporaneidade

[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Assim, o deslocar-se e ao mesmo tempo coincidir-se com sua época estabelece uma relação que se adere e se despreza. Nesse sentido, são possíveis de serem percebidas nos trabalhos de Renata Lucas, a estranheza e a sensação de que falta algo, provocando incômodos para desestabilizar a “zona de conforto” produzida pelo espaço ordenado. Trata-se de trabalhos condensados em um estado de latência, contentores de um potencial. Justamente, talvez, resida na contingência a contemporaneidade dos trabalhos de Renata Lucas. Conforme Giorgio Agamben (2009, p. 72), ser contemporâneo

é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.

Assim, mesmo sem saber responder às urgências do agora e, talvez, nem mesmo saiba reconhecê-las, a artista Renata Lucas é contemporânea ao criar uma “dobra” no espaço, de

modo a inverter a ordem dada e colocar em evidência, conscientemente ou instintivamente, questões latentes do espaço.

1.2. O intrincamento específico do trabalho com o lugar

“O intrincamento específico do trabalho com o lugar” é uma expressão da artista Renata Lucas escrita para o resumo de sua Tese de Doutorado: *Visto de dentro, Visto de fora*, de 2008, na página 9²⁷. Tal frase condensa a reflexão sobre a relação que a prática da artista estabelece com o lugar onde intervém. A artista, ao referir-se ao intrincamento específico do trabalho com o lugar, reconhece a genealogia do *site-specific* e faz uso deste conceito atualizando-o. Isto é, a prática artística não está solta (despregada) do lugar²⁸, mesmo se o trabalho deslocar-se²⁹ - em mais de uma exposição -, de certa maneira é estabelecida uma relação com o novo território, seja ele institucional ou público. A cada deslocamento, o trabalho vincula-se com o novo espaço, ganhando novos, ou diferentes, discursos. Há um processo de rebatimento: o espaço interfere no trabalho com a mesma intensidade que o trabalho intervém no espaço.

Portanto, para discutir as intervenções de Renata Lucas no espaço, primeiramente, serão ressaltados - na genealogia que Miwon Kwon (2004, 2008)³⁰ faz do *site-specific* - somente momentos-chaves que contribuem para a análise. Reconhece-se, mesmo quando “superadas” as questões de imobilidade do *site-specific* do final dos anos 1960, há uma persistência de vestígios de fixidez – não estritamente relacionados aos aspectos físicos do lugar - talvez possível de ser lida como um intrincamento com o lugar, repetindo a expressão empregada pela artista.

²⁷ Cf. LUCAS, Renata de Almeida. **Visto de dentro, visto de fora**. 2008. 132 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-20052009a-161950/publico/3401396.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2011.

²⁸ A ideia da obra de arte independente, “solta”, livre do espaço, corresponderia às obras de arte modernistas.

²⁹ Mesmo que o trabalho se apresente em mais de uma mostra, em diferentes lugares, seja refeito, o trabalho é acrescido das características do local, o discurso sobre o trabalho altera-se em acordo com as especificidades do lugar. A mobilidade do trabalho não desconsidera, não é independente do espaço, partindo da premissa de que não há lugar neutro.

³⁰ O texto de Kwon (2008) data de 1997, portanto ao falar da prática contemporânea dos artistas a autora refere-se às práticas artísticas da década de 1990. Em seu artigo, ela traça uma genealogia das práticas de *site-specificity* do final da década de 1960 até o final de 1990.

As primeiras práticas de *site-specific* fixas ao lugar surgiram como uma tentativa de resistência por parte dos artistas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 à institucionalização e à mercantilização de seus trabalhos. Tais práticas propunham-se como uma alternativa ao espaço institucionalizado, de modo a criticar o materialismo da arte e o comprometimento do mundo artístico com o valor mercantil e os interesses de mercado³¹. Para tanto, a fisicalidade do espaço onde inserida tornou-se parte constituinte da prática artística.

Assim, os trabalhos *site-specific* com o embate *anti-institucional* inserem em sua constituição o espaço físico. Tal interação espaço-obra passou a requerer outro comportamento do espectador³², o qual necessitava estar presente, independentemente, se os trabalhos fossem materialmente efêmeros ou inflexíveis quanto à imobilidade, até mesmo, diante do desaparecimento e destruição completa da obra. A “presença” do espectador era exigida, uma vez que se entendia o espaço da arte como um espaço real. O “trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho.” (KWON, 2008, p. 167). O espectador não era mais um olho sem corpo, mas um todo sensorial que devia experimentar todo o contexto envolvido na obra, espacial e temporalmente.³³

Entretanto, mesmo de caráter *anti-institucional*, as práticas *site-specific* começaram a desprender-se fisicamente do lugar. Kwon (2008, p. 168) analisa o surgimento de uma apropriação do lugar para além dos termos físicos e espaciais, mas “como uma estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte.” O apego da prática artística ao lugar começa a se afrouxar a partir do momento em que se perde o sentido do apego literal, isto é, aos aspectos físicos do *site* e a imobilidade do trabalho passa a pertencer ao discurso. Tal fato leva a uma mudança na relação da prática artística com o *site*, este passa a ser inserido como conteúdo do trabalho em suas dimensões social, econômica e política. Em função disso, o conceito de *site* é

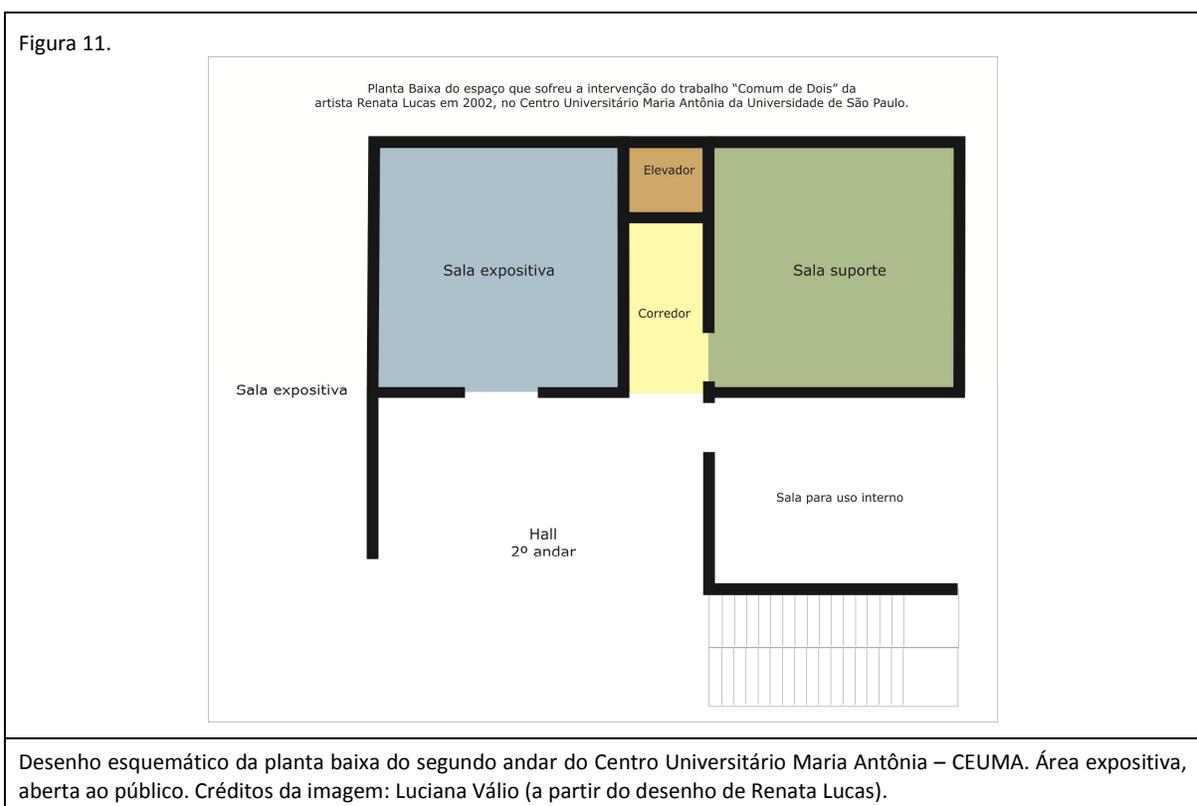
³¹ Cf. CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Fotografia de Louise Lawler; Tradução de Fernando Santos. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

³² Utiliza-se aqui o termo espectador para denominar aquele que interage, discute e aprecia a obra, entretanto o reconhece-se o quanto este termo requer maior precisão.

³³ A presença do espectador será discutida de maneira mais abrangente no segundo capítulo da presente Tese.

expandido, de sua fisicalidade, para suas “dimensões históricas e conceituais.” (KWON, 2008, p. 170).

O trabalho COMUM DE DOIS³⁴ (2002), entre outras questões, faz uma apropriação do espaço institucional em suas “dimensões históricas e conceituais”. Para desenvolver o trabalho, Renata Lucas apropria-se de duas salas no segundo andar do Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA/USP): uma sala de exposição e outra sala de uso interno da instituição³⁵. [Figura 11.]. As salas são contíguas e separadas pelo corredor do elevador.



O trabalho consistiu da construção de paredes de blocos de cimento rebocadas (sem pintar) afastadas das paredes originais e distribuídas nas duas salas. “O resultado foi uma reorganização da arquitetura, criando duas salas que se espelhavam e estranhas intersecções espaciais.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 43). A intervenção perpassa pelos dois ambientes como se

³⁴ COMUM DE DOIS (Common to the two), 2002. Renata Lucas. Blocos de cimento, reboco. Dimensões: 13 x 3,5 x 3,5 m. aprox. (dimensões variáveis). Exposição no Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA), São Paulo. Abril de 2002.

³⁵ A sala para uso interno do CEUMA/USP foi denominada pela artista Renata Lucas de “sala de suporte”, em sua Tese de Doutorado (Cf. LUCAS, 2008a, p. 32).

quisesse desenhar uma nova planta sobrepondo (sem apagar) a planta original do edifício.
[Figura 12.].

Figura 12.



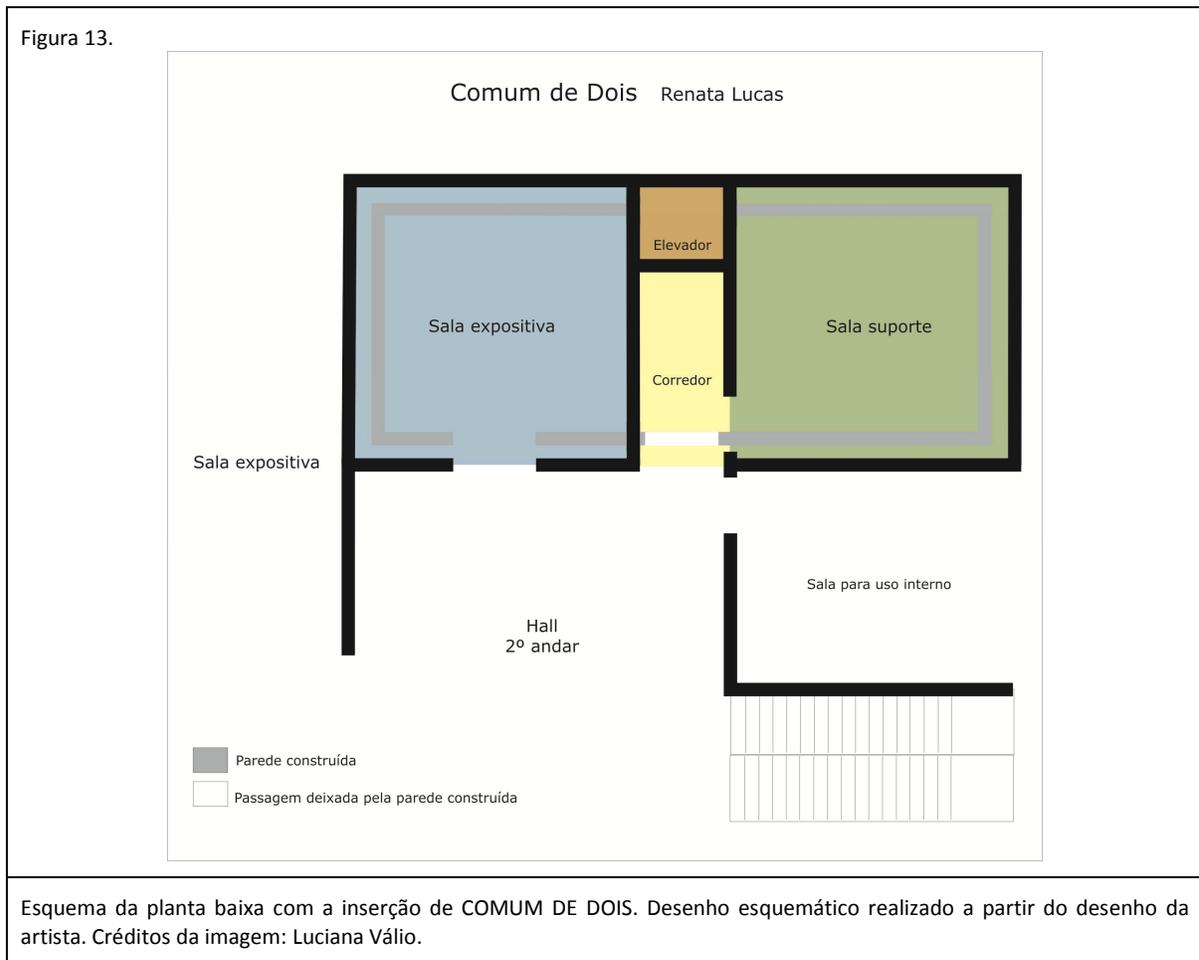
COMUM DE DOIS (Common to the two), 2002. Renata Lucas.
Blocos de cimento, reboco. Vista instalação. Dimensões: 13 x 3,5 x 3,5 m. aprox. (dimensões variáveis).
Exposição no Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA), São Paulo. Abril de 2002.
Créditos da foto: Mauro Chinen. (KIM *et al.*, 2007, p. 88).

Na sala de exposição, a parede construída pela artista não interrompe o fluxo de entrada, pois é deixada uma passagem de dimensões semelhantes à porta para o fluxo livre. Assim, ao posicionar-se na entrada da sala, é possível verificar a existência de um estreito corredor³⁶ entre as paredes - construída e original -, “uma passagem estreita ao redor da periferia das duas salas [...], [onde] os visitantes podiam atravessar, embora com alguma dificuldade, este estreito

³⁶ A distância entre a parede construída e as paredes originais da sala é de cerca de 26 cm. Cf. LUCAS, 2008a, p. 32.

corredor que media cerca de 26 centímetros.” (A GENTIL..., 2010, p.8 e KIM *et al.*, 2007, p. 77).

[Figura 13.]



Ainda na sala de exposição, a parede é construída de modo a acompanhar o perímetro da sala, deixando apenas uma parede original não encoberta: aquela contígua ao corredor. Exatamente nela, as paredes da intervenção encontram-na perpendicularmente como se quisessem atravessá-la. Tal impressão é confirmada ao observar no corredor do elevador a continuidade da parede construída, que parece querer atravessar a parede original. Ressalva-se que, embora haja uma continuação da parede como se estivesse atravessando o corredor, ela não bloqueia seu fluxo, uma passagem é mantida com as dimensões de uma porta para permanecer o acesso ao elevador.

Ao cruzar o corredor, a parede construída o intercepta e continua em direção à “sala de suporte”³⁷. Ela invade-a impondo à porta de entrada manter-se aberta, uma vez que não é possível a movimentação no espaço estreito entre as paredes. A porta perde sua função, pois não é mais possível abri-la ou fechá-la. [Figura 14.].

Figura 14.



COMUM DE DOIS (Common to the two), 2002. Renata Lucas.
Blocos de cimento, reboco. Vista instalação. Dimensões: 13 x 3,5 x 3,5 m. aprox. (dimensões variáveis).
Exposição no Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA), São Paulo. Abril de 2002.
Créditos da foto: Mauro Chinen. (KIM *et al.*, 2007, p. 90).

É possível visualizar, na “sala de suporte”, um percurso da parede construída como se ela entrasse pela porta, acompanhando todo perímetro da sala até retornar, onde termina como se fosse atravessar a parede ali existente. Portanto, de maneira análoga ao percurso que ocorre na

³⁷ Conforme já descrito em nota anterior, “sala de suporte” é a denominação dada pela artista para a sala contígua ao elevador apropriada na intervenção COMUM DE DOIS (2002).

sala de exposição, na “sala de suporte” a parede construída não encobre a parede contígua ao corredor, reveste somente três paredes da sala. Além disso, a entrada da “sala de suporte” “era perpendicular à porta de entrada da primeira sala [sala expositiva]. Eram espaços de dimensões aproximadas, mas estavam em posições diferentes e tinham funções diferentes.” (LUCAS, 2008a, p. 32).

A mudança e alteração das funções e do uso das salas remetem à história do próprio edifício, que abrigou em suas instalações a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, passando ao Governo do Estado no período do regime militar e retornando à Universidade de São Paulo não mais como um edifício para atender à faculdade, mas como um Centro Cultural³⁸.

Os diferentes usos do edifício, além do incêndio provocado durante o conflito em 1968, fizeram com que o prédio passasse por inúmeras reformas, adaptando-o às funções nele exercidas. Ao vivenciar este espaço, Renata Lucas afirma:

Ele [o edifício] denuncia uma confusão de limites que é evidentemente psicológica, mas era uma sensação que vinha do lugar:

O Maria Antonia é um prédio antigo e labiríntico, sólido e denso, um tanto burocrático, reformado dezena de vezes para cumprir múltiplas funções, o que

³⁸ O Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo localiza-se no edifício Rui Barbosa na Rua Maria Antônia, nº 294/310, estima-se que sua construção data da década de 1930. Ele foi comprado pela Universidade de São Paulo em 1949, antes pertencera ao Colégio Rio Branco. Foi mandado construir pelo então diretor do Colégio o professor Antonio Sampaio Dória, ele próprio fixava sua residência no último andar deste edifício. Em 1949, o edifício Rui Barbosa foi vendido à Universidade de São Paulo para abrigar em suas instalações a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), a qual teve seu apogeu “como núcleo propulsor de idéias, quando a Universidade de São Paulo liderou intensos debates vinculados ao movimento político de reformas de base da sociedade brasileira.” (BENS..., 1999, p. 85). Com o golpe militar de 1964 tanto a Universidade quanto a Filosofia entraram em confronto com o regime contestando o sucateamento da educação assim como o cerceamento da liberdade. “Em 1968, com a destruição das instalações da FFCL durante o confronto entre membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e estudantes da USP, a faculdade foi transferida, em 1970, para a Cidade Universitária.” (MARTINEZ, Tânia, 1988). Este fato marcante, inclusive com a morte de um estudante, exemplifica o momento vivido durante o regime militar.

Após a transferência da Faculdade para a Cidade Universitária, isto é, para uma região mais distante do centro e dos acontecimentos da cidade, “o edifício Rui Barbosa foi vendido ao Governo do Estado e passou a abrigar a Junta Comercial do Estado de São Paulo” (BENS..., 1999, p. 87).

Na década de 1990, o edifício foi devolvido à Universidade de São Paulo onde foi criado, em maio de 1993, o Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA-USP), “que promove exposições de arte, cursos e outros eventos, abriga a sede da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e o setor de treinamento para professores e alunos da Escola do Futuro da USP.” (idem, idem).

Em 1985, foi encaminhado o pedido para tombamento do edifício Rui Barbosa. O edifício foi tombado pela importância de sua memória, do momento político vivido no país, e não por seus aspectos arquitetônicos.

resultou em salas subdivididas e corredores voltados para lugar nenhum. Ele me inspirou um trabalho como esse: de uma densidade que se reitera e se prolonga paredes adentro (LUCAS, 2008a, p. 32 e Entrevista de Renata Lucas *in*: PEDROSA, 2007, p. 63-65).

A leitura da artista sobre o Maria Antônia³⁹ demonstra como os espaços se sobrepõem sem se apagarem totalmente. Assim, COMUM DE DOIS (2002) estabelece uma relação com o *site* de forma a *ressignificá-lo*, com isso, revela questões específicas, dissimuladas no próprio espaço.

O fato de a artista inserir as paredes sem apagar/dissimular as originais remete à análise de Alberto Tassinari (2001) sobre o trabalho de Walter De Maria, *The New York Earth Room*⁴⁰. [Figura 15.].

Figura 15.



The New York Earth Room, 1977. Walter De Maria.
Long-term installation at 141 Wooster Street, New York City.
Créditos da foto: John Cliett. Copyright Dia Art Foundation. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/main/earthroom>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

³⁹ “Maria Antônia” é a denominação como é conhecido o edifício Rui Barbosa que abriga o CEUMA/USP.

⁴⁰ Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Long-term installation at 141 Wooster Street, New York City.

O trabalho de De Maria consiste no preenchimento de uma sala inteira, até a altura de 56 cm, com terra, em que um vidro “sustenta” toda essa camada de terra, nos locais onde não há paredes. A reflexão de Tassinari (2001, p. 85) que é pertinente de comparação com COMUM DE DOIS (2002), é a seguinte:

Entre a arte e o mundo da vida em comum ou cotidiana surgem relações não mais contraditórias. A terra não foi apenas deslocada, como a pá de Duchamp, de um lugar para outro. Ela se espalha pelo espaço de uma sala inteira. Não foi levada para o local de exposição como um objeto, mas como um material informe que só ganhou contornos ao preencher a sala.

Nesse ponto, a análise do autor trata das características do material e compara o trabalho de De Maria com o *ready-made*, “pá de neve”, de Duchamp, assim mostra-se possível fazer uma análise em paralelo com COMUM DE DOIS (2002). Neste, o material é a parede construída, com sua materialidade aparente – blocos com uma camada de reboco sobreposta -, que ganha contornos, porém, não ao preencher a sala como a terra em De Maria, mas ao demarcar o perímetro da sala. Ainda é possível acrescentar que, COMUM DE DOIS (2002) ultrapassa o perímetro da sala de exposição e também demarca o da “sala de suporte”. A relação das paredes, construídas por Renata Lucas, assemelha-se com o envolvimento da terra inserida por De Maria no espaço expositivo, como observa Tassinari (2001, p. 85-87):

A terra agrega as paredes e os pilares da sala como partes da obra. Se já existiriam antes, ou se teriam sido modificados para o recebimento da terra não importa. O que importa é que também possuem aspecto de partes de uma sala que poderia existir sem a terra. É um espaço cotidiano, em princípio passível de ser preexistente à obra, e por ela modificado a ponto de perder laços com sua fisionomia sem a presença da terra.

O envolvimento do trabalho artístico de De Maria com o espaço é semelhante ao embate proposto em COMUM DE DOIS (2002), pois as paredes originais do Maria Antônia permaneceram inalteradas e eram possíveis de ser visualizadas acima das paredes construídas que não as acompanhavam até o encontro com o teto. Assim, Renata Lucas deixa o espaço preexistente à obra aparecer, ao mesmo tempo, ela o confunde. O chão, por exemplo, não foi alterado - em ambas as salas o piso é revestido por tacos de madeira -, pode-se considerar que

houve um cuidado da artista em escolher um material mais leve, como o bloco de cimento⁴¹ para manter a percepção do espaço original como inalterado. Além disso, revela o caráter temporário da obra produzida para ser desfeita, sendo a opção por não interferir definitivamente no piso, que faz da obra um trabalho efêmero.

Portanto, confundem-se, mesclam-se e camuflam-se espaço e obra, em COMUM DE DOIS (2002), o espaço original do Maria Antônia emerge por detrás das paredes acinzentadas, revelando a arquitetura do edifício e criando uma duplicidade de elementos, correspondentes à sensação de confusão psicológica reproduzida por tal edifício, devido à sua história.

O embate entre obra e espaço é analisado por Basbaum (2007) como um enfrentamento da prática artística no confronto espaço-temporal, que opera por meio da desterritorialização. É uma “requalificação” do espaço por parte da obra, que desestabiliza o local onde a prática se insere e *ambientaliza* o espaço no discurso da arte. Pode-se considerar que o potencial *ambientalizante* da intervenção artística leva a um determinado *site-specific discursivo*, à constituição de uma fala, de um discurso que delimita a sua posição na esfera dos discursos sobre uma dada questão que, invariavelmente, aponta para a crítica das condições sociais, históricas, econômicas e políticas da vida contemporânea.

O potencial *ambientalizante* de COMUM DE DOIS (2002), pode-se inferir, reside na criação de novas estruturas produtoras de espaços praticamente sem função. “O resultado é uma intersecção de paredes nos espaços, sugerindo cortes e cruzamentos, deixando um vazio de 26 cm entre as paredes novas e as do edifício.”⁴² (Entrevista de Renata Lucas, *In: CHRISTOV-BAKARGIEV*, 2009, p. 20). Uma parede, que cria um estreito corredor entre as paredes originais do edifício e altera o formato quadrangular da sala, é uma parede que não se camufla, porém mantém uma sutileza, no sentido de que não afronta o espaço, não é um elemento estranho, é uma parede simplesmente. Tatiana Blass (2002) define:

⁴¹ É possível visualizar o material da parede construída: blocos de cimento, reconhecível pelos sinais das massas entre as juntas que o reboco não esconde, principalmente, porque a parede não foi pintada.

⁴² Tradução livre do trecho: *The result is an intersection of walls on spaces, suggesting cuts and crossing, leaving a gap of 26 cm among the new walls and the walls of the building.*

Atitude de Renata Lucas contém um refinamento ao contrário. A busca por menos artifícios possíveis avista a precariedade, desconsiderando o preciosismo e atribuindo à matéria a sua vulnerabilidade e as suas imperfeições como qualquer coisa no mundo, sem revestir suas propriedades a fim de neutralizá-las.

O discurso do trabalho apresenta-se de maneira direta, sem excessos. É sintético. Como BLASS (2002) refere-se: não se pretende neutralizar o espaço, mesmo sendo o material empregado no trabalho o mesmo do ambiente, pois, intenciona-se justamente apresentar a vulnerabilidade própria do espaço. Por este motivo, é possível também considerar COMUM DE DOIS (2002) como uma prática de *site-specific*, porque faz emergir questões do espaço físico, não necessariamente só em relação aos aspectos físicos do edifício, mas, inclusive, históricos e culturais.

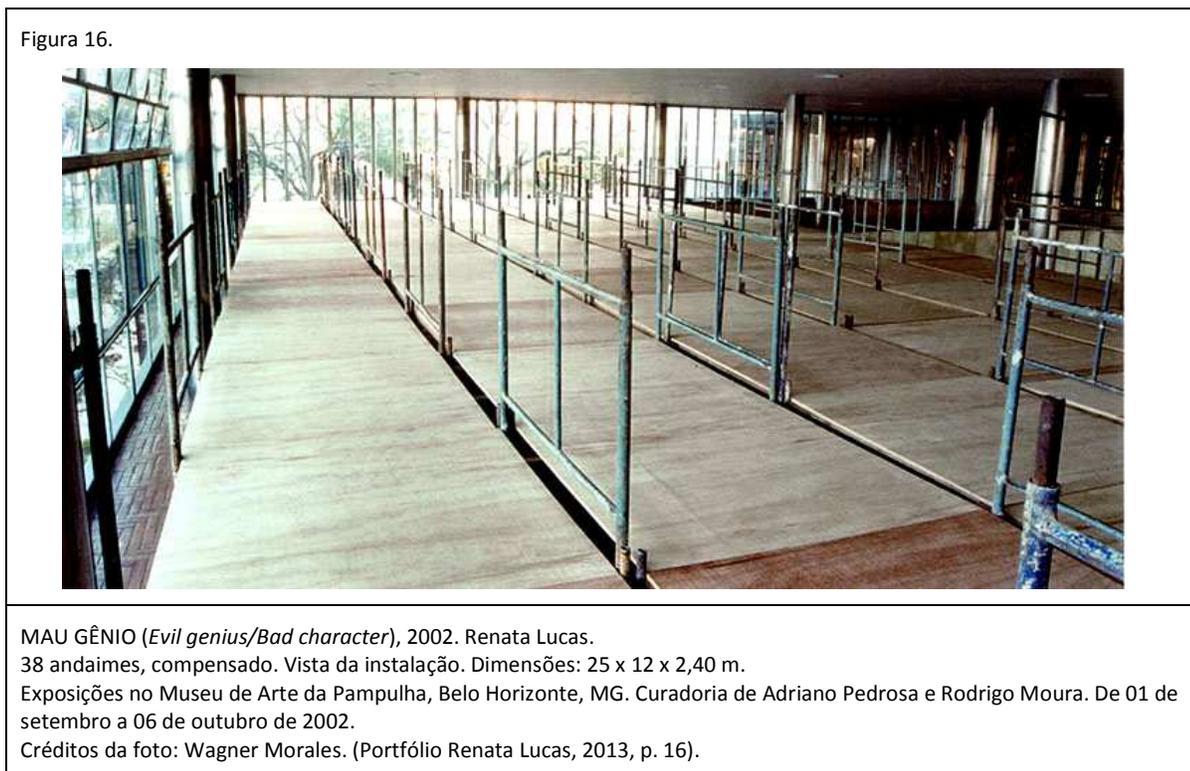
Em MAU GÊNIO⁴³ (2002), Renata Lucas realiza uma instalação no mezanino do Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte. Neste trabalho, ao invés de apresentar a vulnerabilidade do espaço por conta dos fatos históricos que presenciou o edifício Maria Antônia, como em COMUM DE DOIS (2002), o diálogo de MAU GÊNIO (2002) é travado com a arquitetura do museu.

MAU GÊNIO (2002) insere-se dentro da proposta curatorial de Adriano Pedrosa, que assumiu o cargo de curador do Museu de Arte da Pampulha de 2001 até o final de 2003, com o apoio do curador Rodrigo Moura. “É importante compreender essas opções curatoriais iniciais, pois marcam a forte presença do lugar – Cassino da Pampulha transformado em Museu de Arte da Pampulha – como eixo norteador das discussões a partir de sua potente arquitetura.” (MENDONÇA, 2013, p. 52). Assim, Pedrosa ao convidar Renata Lucas tinha como proposta o diálogo entre o trabalho artístico e a arquitetura do MAP. “O lugar adquire o estatuto de parte constitutiva das obras e pretende possibilitar uma relação dialogal que faz ver o lugar composto por todos estes elementos.” (Idem, p. 46). Portanto, a pretensão foi “realizar exposições cujas obras eram concebidas a partir da experiência com o espaço, ou obras *in situ*, procurando

⁴³ MAU GÊNIO (*Evil genius/Bad character*), 2002. Renata Lucas. 38 andaimes, compensado. Dimensões: 25 x 12 x 2,40 m. Exposições no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura. De 01 de setembro a 06 de outubro de 2002.

dialogar com o edifício sede do Museu e preservar a fluência e a autonomia da arquitetura e sua leitura sem detrimento das obras expostas e vice-versa.” (Ibidem, p. 44).

Inserida na proposta curatorial de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, Renata Lucas propõe um trabalho que dialoga diretamente, mais até, literalmente, com o espaço arquitetônico da edificação do Complexo da Pampulha, já destinado ao Cassino. Ela “apresentou uma escultura-instalação com 38 andaimes posicionados lado a lado cobrindo o espaço com a geometria de grades que era multiplicada pela parede de espelhos.” (MENDONÇA, 2013, p. 100). [Figura 16].



Os andaimes serviram de suporte para a formação de um piso de placas de madeira compensada a “1,20m acima do piso original, como se erguesse um mezanino sobre o mezanino do museu, onde foi a exposição.” (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 61). A impressão de um mezanino sobre o mezanino é provocada porque as placas de compensado ocupavam todo o espaço. Criavam um novo [meio] andar, no qual “o visitante tinha a possibilidade de subir naquele imenso corpo de madeira, sustentado entre grades, e caminhar

entre os corredores gerados pelas cabeceiras dos andaimes, alçado à altura das janelas, avistando a lagoa.” (Idem). [Figura 17.]. Visualmente,

A estrutura esquelética dos andaimes ecoava a das paredes de vidro do prédio, dando forma tridimensional ao elemento plano das janelas. Andando sobre esse falso piso elevado, podia-se olhar pelas janelas e ver a romântica paisagem da Pampulha (KIM, 2007, p. 23).

Figura 17.



MAU GÊNIO (Evil genius/Bad character), 2002. Renata Lucas.

38 andaimes, compensado. Vista da instalação. Dimensões: 25 x 12 x 2,40 m.

Exposições no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura. De 01 de setembro a 06 de outubro de 2002.

Créditos da foto: Wagner Morales. (KIM *et al.*, 2007, p. 94-95).

Todo o espaço do mezanino do Museu de Arte da Pampulha foi ocupado por MAU GÊNIO (2002), cabendo assim, ao espectador subir e caminhar por esse “meio-andar”. A relação entre a arquitetura do espaço e o “conteúdo” com o qual foi preenchido está além de uma aproximação formal, mesmo porque os materiais de MAU GÊNIO (2002) não tem nenhuma nobreza, e se contrapõe, pois a estrutura do Cassino foi feita para uma elite burguesa dos anos 1940. O próprio título MAU GÊNIO pode ser entendido como “um ato de irreverência, como que

de rebeldia, talvez uma crítica à noção de um espaço 'recreativo' idealizado e fabricado e à imposição dessa visão sobre a comunidade, pelo arquiteto ou pelo prefeito.”⁴⁴ (KIM, 2007, p. 25). Trava-se um diálogo ríspido do trabalho com a arquitetura do Museu de Arte de Pampulha que faz menção à história da arquitetura moderna no país, sendo o Complexo da Pampulha como a obra inicial e, posteriormente, a construção de Brasília, quando Oscar Niemeyer é o vencedor do edital público para projetar a capital do Brasil.

Com isso, em MAU GÊNIO (2002) há uma identificação com o lugar que o impossibilita de uma mobilidade, ao mesmo tempo, é exigido pelo próprio trabalho um movimento através do tempo pela história da instituição. Trata-se de um intrincamento do trabalho com o espaço, uma vez que as reflexões perpassam o espaço físico do Museu de Arte da Pampulha, mas estão intrincadas com a história do Brasil, com a história da arquitetura modernista no Brasil, com ícones da arquitetura brasileira.

Dessa maneira, a ação artística interfere no “equilíbrio e [n]a imobilidade do contexto sócio-cultural de onde emerge” (BASBAUM, 2007, p. 112), pode-se dizer, inclusive, que altera a relação espaço-tempo. Principalmente, se considerar-se uma nova ideia de concepção de tempo, “uma vez que se tratam de espaços elaborados em temporalidades não-lineares.” (Idem, p. 111). Não somente isso, mas “porque é neste território, nestes pontos que a matéria apresenta comportamento não-linear, nas regiões sensíveis da cultura, que o tempo irá atualizar-se, por meio das atividades artísticas.” (Ibidem, p. 112).

Assim, a atividade artística altera/intervém na noção do tempo. No caso do trabalho GENTILEZA⁴⁵ (2005), a artista Renata Lucas reativa o tempo passado a partir do histórico do local onde intervém. Opera por meio de uma dinâmica reversiva, no qual o espaço é remetido ao tempo passado, tornando-o presente. Em GENTILEZA (2005), o retorno ao passado é

⁴⁴ O Museu da Pampulha foi projetado por Oscar Niemeyer para ser um Cassino nos anos 1940, obra encomendada pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek.

⁴⁵ GENTILEZA (Kindness), 2005. Renata Lucas. Intervenção arquitetônica envolvendo a Galeria A Gentil Carioca e o vizinho (Estúdio de gravação). Dimensões Variáveis. Exposição: “Gentileza” na A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. De 30 de julho a 27 de agosto de 2005.

desenvolvido no próprio espaço físico, de maneira a estabelecer, ou reestabelecer, no momento presente, as socialidades do convívio espacial.

Para tanto, o trabalho interfere e determina as relações de convivência no espaço da Galeria A Gentil Carioca, na cidade do Rio de Janeiro, e do estúdio de produção musical vizinho à galeria. O trabalho retoma a origem do espaço, da configuração do bairro e das edificações dos casarios.

A Galeria A Gentil Carioca localiza-se em meio à região do SAARA⁴⁶ – bairro comercial do Rio de Janeiro – área “urbanizada no século XVIII, décadas antes da chegada da família real ao Brasil”, estabelecendo um conjunto arquitetônico, onde “[o] casario local, mais recente, é predominantemente composto de sobrados que preservam em sua maioria as fachadas de um Brasil de 150 anos atrás, embora desfigurado em seu interior.”. As divisões internas foram feitas conforme a necessidade do uso e dos interesses dos diversos proprietários. Abriu-se espaço para inúmeras casas menores com “uma infinidade de cômodos, onde funciona toda sorte de lojas e armazéns, que vendem todo tipo de artigos.” (LUCAS, 2008a, p.18). [Figura 18.]

Além desses comércios, há o mercado informal das ruas, posicionado nas calçadas, e em locais intersticiais. Eles disputam com as lojas a clientela frequentadora da região em busca dos mais variados tipos de produtos: “especiarias do Oriente, artigos carnavalescos e religiosos, itens de moda, utensílios domésticos, tecidos e outros objetos coloridos – ficam à mostra nas bandejas e caixas.”. Toda essa movimentação de consumidores a procura de melhores preços produz um clima de intensa negociação e “conferem dinâmica frenética à paisagem local, que não permite fixações. Ali, as delimitações de vizinhança são borradas por uma promiscuidade espacial em que não se vê a separação exata de um negócio em relação ao outro, de uma casa em relação à outra.” (LUCAS, 2008a, p.18).

⁴⁶ SAARA - Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega. Tal sigla remete ao deserto do Saara na África, assim faz alusão aos imigrantes árabes (sírios e libaneses), população originalmente concentrada nessa região do Rio de Janeiro.

Figura 18.



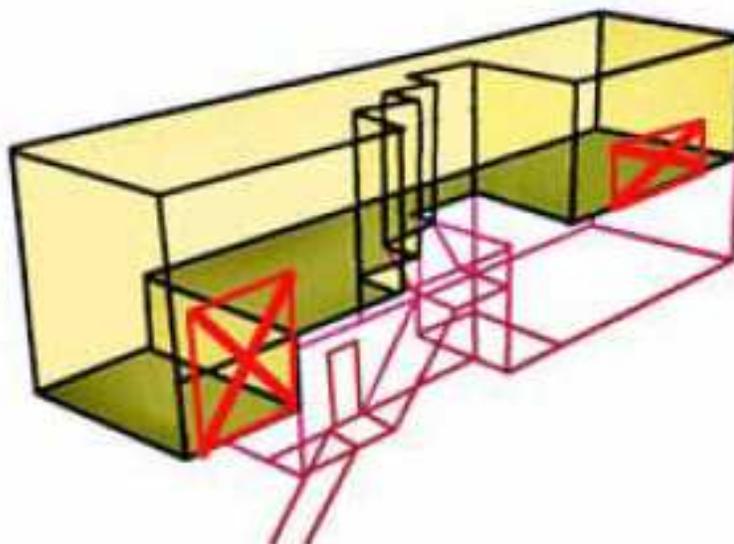
Imagem do comércio da Região do SAARA, cidade do Rio de Janeiro.
Crédito da foto: Luciana Válio

Nesse contexto em que os limites entre vizinhos não se mostram de maneira clara e se confundem com a intensa circulação da rua, a dinâmica que caracteriza o bairro é definida pela artista como uma “promiscuidade espacial”.

Embora o conjunto arquitetônico mantenha sua integridade exterior, preservando as características estilísticas de origem, ao passar-se da fachada para o interior percebem-se as inúmeras reformas e subdivisões executadas nas edificações – cada casa se reparte em diversas casas, com cômodos de tamanhos e funções variadas. São salões, quartos, banheiros, varandas, depósitos, lojas, pequenas empresas etc. A fragmentação é tamanha que alguns desses sobrados chegaram a perder a comunicação direta com a rua, e são acessíveis somente através de outras casas (LUCAS, 2008a, p. 18).

Tal divisão para abrigar as mais diversas funções demonstra como os espaços foram ordenados e reordenados e, ainda assim, mantiveram uma reciprocidade por sua origem em comum. Com a Galeria A Gentil Carioca não foi diferente, nela os espaços também foram reformados de modo a adaptar à função do estabelecimento. No caso, a galeria ocupa o segundo andar de um sobrado, entretanto, para poder armazenar seu acervo foi realizada uma reforma que dividiu horizontalmente o andar, criando um meio andar. [Figura 19].

Figura 19.



Planta dos níveis da Galeria A Gentil Carioca, com o esquema de estudo para a intervenção desenhado pela artista. Em vermelho marcado com um "x" paredes a serem removidas estabelecendo pontos de encontro entre a Galeria A Gentil Carioca e o estúdio de gravação musical vizinho. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 37).

Com essa reforma, a escada de acesso à galeria recebeu uma porta de entrada no meio do trajeto, que dá acesso ao novo andar. Como consequência, no piso de cima, onde estão as salas de exposição, há um desnível de 1,2m entre a primeira sala e o resto do edifício. Tal diferença de altura do piso de uma sala para a outra foi resolvida com a colocação de uma escadinha de piscina que dá acesso à área rebaixada (na verdade, todo o resto da casa é que foi levantado), que passou a ser chamada de "sala da piscina", parte fundamental na curiosa configuração arquitetônica da galeria (LUCAS, 2008a, p. 19). [Figura 20].

Figura 20.



GENTILEZA (*Kindness*), 2005. Renata Lucas.

Vista da “sala da piscina” na Galeria A Gentil Carioca – antes da intervenção GENTILEZA.

Créditos da foto: Renata Lucas. (KIM *et al.*, 2007, p. 128).

O contexto do bairro do SAARA, assim como, a curiosa configuração da galeria foram elementos que serviram para a artista querer enfatizar as relações de convivência no bairro. Portanto, GENTILEZA (2005) discute às relações de convivência, de espaços divididos e reordenados, de modo que, mesmo diferenciados, ainda espelham-se em sua origem comum. A relevância está nas relações entre vizinhos, mais precisamente nas “não relações”, uma vez que muros e paredes tornam-se barreiras para casas, comércios e empresas. Essas barreiras podem, não somente, provocar um isolamento físico do espaço, mas, principalmente, mantêm uma distância da convivência, das relações sociais. “Gentileza foi concebido a partir de negociações entre vizinhos, testando a extensão das possibilidades de transformação da arquitetura.”. Ao modificar a configuração da arquitetura do espaço expositivo, por meio da remoção de “duas das paredes internas da galeria, abrindo o acesso ao interior da casa ao lado, onde funcionava um estúdio de gravação de música” (A GENTIL..., 2010, p. 35 e KIM *et al.*, 2007, p. 79), a artista pretende possibilitar trocas de experiências.

Gentileza foi um trabalho pensado originalmente para testar, flexibilizar e problematizar espaços fronteiriços, e promover alguma comunicação ou

porosidade entre corpos sociais distintos, isolados. Ao eliminar os contornos, procurava revelar profundidades invisíveis (LUCAS, 2008a, p. 31).

Entende-se por “profundidade” invisível, que a artista pretende revelar, as relações de convivência que “invadem” o limite da privacidade e/ou da propriedade. Como se o convívio permitisse fluir, integrar e, até mesmo, tolerar o outro, no caso, o vizinho, os convidados do vizinho, os clientes do vizinho, as visitas do vizinho, enfim, todos aqueles que usufruem a transformação do espaço.

O trabalho GENTILEZA (2005) consiste da intervenção em dois locais diferentes⁴⁷: em um, a artista abre um vão bem próximo ao chão na parede da sala expositiva ao fundo da galeria, no entanto, para o estúdio (que não contém o meio andar construído na reforma da galeria), a abertura situava-se no meio da parede da sala de gravação (como se avistasse uma tela de cinema⁴⁸). A partir dessa abertura era possível visualizar – por quem estivesse na galeria - todos os elementos característicos de uma sala de gravação: escura, com o isolamento acústico, fechada. Para quem estivesse no estúdio, a visão obtida era dos pés e pernas dos visitantes na sala de exposição da galeria: sala bem iluminada, pintada em branco, com piso de cimento. [Figura 21.].

⁴⁷ Ver Figura 19. esquema desenhado pela artista onde ela assinala com “x” em vermelho os pontos da intervenção – leia-se remoção parcial das paredes.

⁴⁸ Comentário de Renata Lucas durante a palestra ministrada no evento do CAPACETE para a 29ª Bienal de São Paulo, no Teatro Oficina, em 26 abr. 2010. Material gravado e disponível no Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 21.



GENTILEZA (Kindness), 2005. Renata Lucas.

Intervenção arquitetônica envolvendo a Galeria A Gentil Carioca e o vizinho (Estúdio de gravação). Vista da intervenção – estúdio de gravação do vizinho e da sala expositiva da galeria. Dimensões Variáveis.

Exposição: “Gentileza” na A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. De 30 de julho a 27 de agosto de 2005.

Créditos da foto: Paulo Inocêncio. (KIM *et al.*, 2007, p. 131).

A abertura na outra parede consistiu de uma passagem entre a recepção do estúdio e a “sala da piscina” da galeria. O chão de madeira do estúdio adentrou em toda a área da “sala da piscina”, ampliando e tornando os espaços semelhantes. Os visitantes da exposição que circulavam pela “sala da piscina” podiam andar entre o estúdio e a galeria como se estivessem no mesmo ambiente. [Figura 22.]. Espaços distintos tornam-se um só, desorientando a noção de interior-exterior, ou mesmo de um interior e outro interior:

o estúdio de gravação musical estava protegido do espaço exterior com grossas paredes revestidas de carpete, feltro, isopor e outros isolantes acústicos. A galeria, que correspondia à contraposição extrovertida da mesma edificação, era completamente voltada ao exterior, arejada, iluminada, aberta à visitaçao (LUCAS, 2008a, p. 24).

Figura 22.



GENTILEZA (Kindness), 2005. Renata Lucas.

Intervenção arquitetônica envolvendo a Galeria A Gentil Carioca e o vizinho (Estúdio de gravação). Vista da intervenção – “sala da piscina” e da sala de espera do vizinho. Dimensões Variáveis.

Exposição: “Gentileza” na A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. De 30 de julho a 27 de agosto de 2005.

Créditos da foto: Paulo Inocêncio.

A função de cada espaço determinava o seu uso público. Com isso, o trabalho de Renata Lucas possibilitou à linha tênue entre o espaço introvertido do estúdio e o extrovertido da galeria ser apagada: o chão do estúdio invade a “sala piscina” da galeria, desta é possível acessar à sala de recepção do estúdio⁴⁹. Em contrapartida, a galeria invade o ambiente protegido do estúdio com o acesso por uma escadinha de piscina⁵⁰. Contudo, “[a] diferença entre texturas, cores, cheiros, iluminação e mobiliário era marcante. E se podia ver claramente que os ambientes não tinham continuidade, tinham naturezas distintas, embora estivessem conectados.”. Conectados não somente por dividirem limites, mas conectados porque “em algum momento no passado aquelas foram arquiteturas gêmeas e espelhadas, o que tornava os processos de transformação que sofreram ao longo do tempo legíveis e contrastantes.” (LUCAS, 2008a, p. 28).

No comércio das relações, em pleno bairro comercial do Saara, propõe-se a uma galeria a conjugação comunal do seu espaço com seu vizinho de porta:

⁴⁹ Cf. Figura 22.

⁵⁰ Cf. Figura 21.

troca, apropriação, concessão, invasão ou abuso? A proposta apresentada a ambas as partes: a abertura das paredes que separam galeria e estúdio musical, em troca de ‘experiência’ – a experiência como justificativa do trabalho. Não havia nenhum contrato escrito, nenhuma compensação financeira, nenhuma restrição de acesso, nenhuma condição prévia. Aconteceu simplesmente na base da conjugação direta, em função de uma compensação subjetiva: proporcionar uma experiência (LUCAS, 2008a, p. 27).

Enfim, “[n]uma alusão simultânea ao nome da galeria e à boa-vontade do vizinho em participar da invasão de privacidade e sujeitar-se a ela, o título da obra expressa a GENTILEZA envolvida nesse tipo de negociação.” (KIM, 2007, p. 27). Gentileza também faz alusão a uma expressão da língua portuguesa: “troca de gentilezas”, neste sentido, com conotação pejorativa, tal expressão refere-se à negociação política ilícita. Assim, o título do trabalho, além de cordialidade, abrange também “a brancura da galeria e a escuridão do estúdio de gravação forrado com isolante acústico são mutuamente invasivas, sugerindo a ambiguidade e a falsidade potencial das relações políticas.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 39). A intenção de promover experiências estende-se para além da gentileza entre vizinhos, perpassa além das possibilidades de interações que os espaços arquitetônicos nos privam, e são possibilitadas pelos vazios, pelos ociosos, pelos vãos abertos nos limites.

GENTILEZA (2005) sintetiza as relações entre vizinhos, sejam elas de cordialidade, de gentileza como o próprio nome do trabalho, de amizade talvez, mas, também de invasão, de bisbilhotice⁵¹, de curiosidade. Enfim, o espaço físico contribui para isso, pois tanto a galeria quanto o estúdio são partes de um mesmo sobrado, ambos os espaços descendem da história do local. Desse modo, a cidade torna-se um fértil ambiente para as práticas artísticas, intervindo nos espaços, de modo literal ou discursivo, elas engajam-se à vida e trazem para o campo da arte questões não mais representacionais, mas a própria experiência cotidiana.

Em 2008, Renata Lucas é convidada a fazer parte da exposição coletiva *God is design*. Trata-se de uma exposição para inauguração do Galpão Fortes Vilaça, no bairro da Barra Funda, em São

⁵¹ O sentido de bisbilhotice refere-se ao ato de bisbilhotar como: “intrrometer-se com curiosidade no que não lhe diz respeito, discretamente ou não, para descobrir algo”. Cf. HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 461.

Paulo. Este espaço é parte da Galeria Fortes Vilaça, de São Paulo, e foi adaptado para armazenar os trabalhos dos artistas da galeria, mas também conta com um espaço expositivo. [Figura 23.]

Figura 23.



Vista da fachada - antes da reforma - do Galpão Fortes Vilaça à Rua James Holland, 71, Barra Funda, Cidade de São Paulo. Créditos da foto: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 116).

Como essa era a mostra inaugural do Galpão Fortes Vilaça, o processo de criação do projeto coincidiu com sua reforma. Eles haviam adquirido o novo espaço, marcado pela situação curiosa de ser um grande galpão com duas fachadas. É que a pintura da fachada era dividida em duas cores, como se recobrisse dois galpões distintos, mas ao adentrar-se no recinto, percebia-se que o interior tinha volume único. Esta situação já me instigou de início. Após visitar algumas vezes o local, decidi realizar uma intervenção nessa fachada ambígua com a instalação de uma janela. É preciso dizer que a fachada foi modificada durante a reforma, de modo que a minha intervenção também passou por modificações até que ambas (fachada e janela) encontrassem sua configuração final (LUCAS, 2008a, p. 116). [Figura 24.]

Figura 24.



Estudo para intervenção da artista sobre a vista da fachada - antes da reforma - do Galpão Fortes Vilaça. Créditos da foto: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 117).

Assim, a artista Renata Lucas propôs o trabalho JANELA (2008)⁵² que consistiu da

instalação de uma típica janela residencial moderna cruzando a fachada industrial do edifício, de modo que a fachada parece ter caído sobre a janela ou a janela tivera deslizado através da fachada, aproveitando a sua superfície irregular, criando transparências através do vidro e da cortina (A GENTIL..., 2010, p. 69 e DENA, 2009, p. 115). [Figura 25].

A artista optou por instalar o trabalho onde havia uma coluna de sustentação da laje do andar superior. Assim, como mais uma interrupção na fachada, a janela criada pela artista é instalada na parede de cobogós⁵³ permanecendo dividida pela coluna. A parede de cobogós é inserida para contribuir com a ventilação e a iluminação do espaço interno. Contudo, ao contrário de auxiliar na ventilação do ambiente interno, a janela instalada pela artista não abre, tanto do

⁵² JANELA (*Window*), 2008. Renata Lucas. Metal, vidro, tecido e planta. Dimensões: 1,81m x 3,53m. Galeria Fortes Vilaça. Exposição "God is design", no Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil. Curadoria de Neville Wakefield. De 29 de março a 31 de maio de 2008.

⁵³ Cobogó é um tijolo vazado, comumente utilizado para possibilitar ventilação e luminosidade aos ambientes.

lado de fora como do interior a janela é exterior. Não tem função de “janela” (no sentido de ventilação), mais se parece com uma vitrine da galeria. Produzida como um sanduíche de vidros, seu interior tem exatamente a espessura da parede, cerca de 15 cm.

Figura 25.



JANELA (*Window*), 2008. Renata Lucas.

Metal, vidro, tecido e planta. Vista da intervenção. Dimensões: 1,81m x 3,53m.

Galeria Fortes Vilaça. Exposição “God is design”, no Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.

Curadoria de Neville Wakefield. De 29 de março a 31 de maio de 2008.

Créditos da foto: Daniel Steegmann. (DENA..., 2009, p. 94-95).

Neste estreito espaço, JANELA (2008) remete ao espaço doméstico, com vasilhos de planta e cortina em *voile*. Importante perceber que a janela instalada não está completa, assim como, a cortina de *voile*, é cortada pela laje. Parece que a laje e a fachada caíram sobre a janela.

A justaposição de elementos residenciais numa estrutura industrial cria uma desconexão na leitura da fachada. O estranhamento de JANELA (2008) com a fachada do Galpão Fortes Vilaça decorre da leitura da artista da própria fachada (anterior à reforma) - que continha uma pintura descontinuada e elementos desconexos - e da justaposição de espaços com distintos usos na própria rua onde se situa o galpão. Nas palavras da artista: “Nessa rua, curiosamente se via de

um lado uma série de casinhas alinhadas, com janelas engradadas decoradas por cortinas. De outro, eram apenas galpões industriais, como aquele da galeria Fortes Vilaça.” (LUCAS, 2008a, p. 118). [Figura 26.]

Figura 26.



Créditos da imagem: Imagens da Rua James Holland, 71 (aprox.), Barra Funda, Cidade de São Paulo. Imagem extraída de GoogleMaps (fev. 2011).

Contudo, JANELA (2008) não se comporta como um reflexo das janelas do outro lado da rua. Tem outro estilo, enfatizando ainda mais essa desconexão. Portanto, a janela está parcialmente apresentada, demonstrando uma relação imposta, não harmoniosa, ao passo que, simultaneamente, serve como uma vitrine da galeria, no movimento: exterior-interior-exterior. Analisar o ambiente urbano remete diretamente ao CRUZAMENTO (2003)⁵⁴. Neste trabalho, Renata Lucas encobre com placas de madeira compensada (as mesmas utilizadas em

⁵⁴ CRUZAMENTO (*Crossing*), 2003. Renata Lucas. Compensado (15mm esp.). Vista da instalação na intersecção da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Dimensão: 18 x 18 m (aprox.). Exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro. Curadoria de Jacqueline Belotti. De 07 de maio a 30 de junho de 2003.

construções civis) o cruzamento das ruas Dois de Dezembro com a Avenida Praia do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. [Figura 27.].

Figura 27.



CRUZAMENTO (Crossing), 2003. Renata Lucas.

Compensado (15mm esp.). Vista da instalação na intersecção da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Dimensão: 18 x 18 m (aprox.).

Exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro. Curadoria de Jacqueline Belotti. De 07 de maio a 30 de junho de 2003.

Créditos da foto: Beto Felício. (KIM *et al.*, 2007, p. 100-101).

A intervenção urbana altera a percepção e/ou provoca modificações físicas, ou não, nos espaços urbanos com intenção de provocar/alterar a ideia pré-concebida do espaço urbano por aquele que o usufrui. Para transformar, e/ou produzir, locais de experiência cabe à arte participar como constituinte do urbano, de modo a envolver-se na própria elaboração dele. A arte não se insere como pronta, mas possibilita uma relação processual, na qual compartilha “de uma ‘formatividade’ cujos procedimentos e resultados vão sendo definidos em percurso.”. Trata-se de múltiplos envoltimentos desencadeados ao longo do processo de sua produção, uma vez

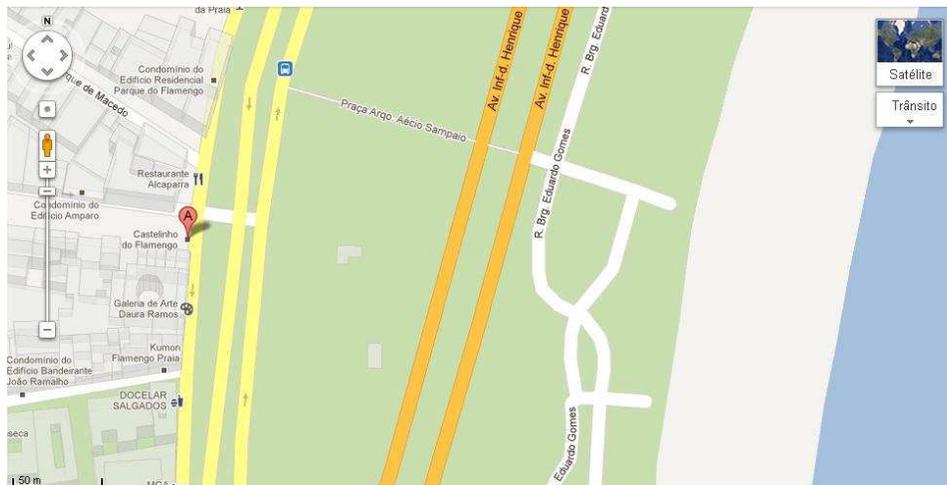
que, “[s]ua abordagem parte do modo do seu fazer / construir, modo este não definido plena e previamente como sendo antecedente à obra, mas engendrado durante a sua produção, entendendo-se por arte a resultante desta construção inventiva.” (PALLAMIN, 2000, p. 16). Com isso, a arte engendra diferentes aspectos e atores para sua completude.

No caso de CRUZAMENTO (2003), as experiências decorrentes da intervenção fazem parte do trabalho, pois ele apresenta-se como um processo, inicia-se com o convite da curadora Jacqueline Belotti para a artista e completa-se com a vivência do sujeito e discussão do trabalho pelo espectador.

Nesse processo de constituição da obra de arte, o local onde a prática artística intervém passa a ser parte integrante da mesma. CRUZAMENTO (2003) é uma construção, elaborado sobre um espaço que contém um *uso* e uma *função* definida na dinâmica da cidade. Embora, tenha sido realizado para uma exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, localizado no edifício conhecido como “Castelinho do Flamengo” na Praia do Flamengo na Cidade do Rio de Janeiro, insere-se no cruzamento entre a Rua Dois de Dezembro com uma das mãos da Avenida Praia do Flamengo. Ou seja, intervém no espaço cotidiano, exterior à instituição cultural.

A Avenida Praia do Flamengo é dividida por dois canteiros: o primeiro, semelhante às outras avenidas, separa duas vias de sentidos opostos; entretanto, neste caso, há um segundo canteiro, que separa uma via de sentido único norte-sul, a qual é margeada pelas edificações. [Figura 28.]. CRUZAMENTO (2003) foi instalado justamente no cruzamento da via de mão única próxima às edificações, próximo à calçada dos quarteirões, onde há maior circulação de pedestres.

Figura 28.



Mapa Cartográfico identificando o Castelinho do Flamengo, cruzamento da Rua Dois de Dezembro e a Praia do Flamengo. (Fonte: Google Images 2011).

Para esse espaço não se tornar caótico e cumprir a sua função de cruzamento, há um semáforo que interrompe o fluxo de veículos momentaneamente, possibilitando ao outro fluxo fluir. Ressalva-se o papel do semáforo porque ele interrompe a dinâmica urbana da pressa, da velocidade. É o semáforo que instaura um momento de respiro e possibilita um olhar para fora, ao exterior. Portanto, mesmo se estiver atrasado, algo que frequentemente se nota entre os motoristas apressados, no semáforo vermelho é preciso parar, e ao parar surge um instante no qual se abre a possibilidade para observar o movimento dos carros e dos pedestres. Ver e observar o espaço e os acontecimentos do ambiente ao redor. Desse modo, interromper é *função* do semáforo e o *uso* do cruzamento é o percurso onde se permite alterar a rota, pode-se continuar adiante, ou virar. Mesmo não seguindo em frente, as regras de como utilizar o cruzamento estão dadas, são projetadas pelos órgãos especialistas em trânsitos urbanos, são descritas por meio de sinalizações. O cruzamento, assim como outros espaços da cidade, é um espaço codificado, que determina certo comportamento, ou no mínimo, impõe normas de *uso*.

O estudo prévio dos aspectos físicos e simbólicos dos espaços onde será realizada a intervenção permite estabelecer uma relação na própria constituição do trabalho com o local. Entendendo-o assim, pode-se considerar uma prática "*site-specific*", onde o espaço urbano é o *site*. Como a arte "*site-specific*" constitui-se nas especificidades do lugar apropria-se do espaço urbano como

elemento ativo de sua prática ao tratar a cidade como a interface contemporânea das relações humanas. A intervenção artística valoriza as práticas cotidianas, problematiza as questões latentes presentes no *site* e busca alterar a carga simbólica preexistente, cria momentos de interrupção, reflexão, respiro.

CRUZAMENTO (2003) torna-se uma estrutura frágil, em meio ao fluxo de veículos da cidade, por ser facilmente desconstruído, ou por não ser percebido, talvez sua fragilidade vincule-se à sua efemeridade no espaço. Entretanto, sua força de deslocamento pode potencializar aspectos subjetivos dos sujeitos. O trabalho não interrompe o fluxo, porém pede cautela ao motorista ou pedestre, pois está sobre a rua. Gera-se uma incerteza do que há por debaixo da madeira. O quê a madeira esconde? O quê acontece naquele cruzamento em específico? Estas podem ser questões que levem o passante a se perguntar antes de arriscar-se a cruzar sobre o trabalho.

O trabalho insere-se como potência, na medida em que não há como aferir a relação estabelecida entre trabalho e sujeito. Apenas é possível considerar o intrincamento do trabalho com o lugar, no caso, o cruzamento como espaço urbano. O trabalho potencializa a *desterritorialização* das condições preestabelecidas, entende-se que a “concepção de territorialidade está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações e sentimentos de pertencimento expressos individual e coletivamente.” (PALLAMIN, 2000, p. 30). O potencial da arte urbana desenvolve-se na desestabilização dessas ordens de subjetivação, sobrepondo-as ou justapondo-as por outros processos simbólicos.

Assim, Marcondes (2008) ao analisar paradigmas da arte pública contemporânea - a arte no espaço público, a arte como espaço público e a arte no interesse público - considera que, a arte que se estabelece, enquanto, um espaço público cria um espaço de visibilidade e comunicabilidade de múltiplos questionamentos estéticos, reverberando conflitos e subjetividades, os quais se opõem à arte no espaço urbano integrada ao espaço físico nela contido; que serve meramente para a valorização estética desse espaço.

Inclusive, segundo Basbaum (2007), a arte que atua como criadora do ambiente emana das condições espaços-temporais preexistentes, isto é, a intervenção artística configura-se no

confronto com o entorno para se constituir enquanto tal. Assim, se a atuação da obra contemporânea está na intervenção - no “enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser *desterritorializado* pelo potencial *ambientalizante* da obra, instalando outra dimensão plástica” (Idem, p. 102) -, e a *intervenção* ocorre no confronto com as estruturas dadas, sejam elas pertencentes ao espaço urbano ou ao sistema da arte, provocam, então, uma fissura nas relações socioculturais, cabendo à obra estabelecer seu “espaço” de atuação expressivo.

Ao mesmo tempo em que, a arte no espaço urbano *desterritorializa-o* e o *reambientaliza* para o seu próprio discurso, ela tem uma temporalidade efêmera, transitória. Isso a insere em um movimento contínuo, quase um nomadismo, pois é a mobilidade – ou a circulação - da prática artística que permite a ação da *desterritorialização*, da desestabilização, para uma possível *reambientalização* ao campo artístico.

A condição nômade do sujeito contemporâneo corresponde à imposição de manter-se em movimento, entretanto, associa-se, também, ao querer pertencer a um lugar. Analogamente, a prática artística adquire sua condição nômade. Kwon (2000) distingue tal condição definindo a prática como um *site-oriented*. Contudo, em uma reflexão de Bourriaud (2011), talvez atualizada da definição de Kwon (2000), o autor compreende a condição nômade, ou o *nomadismo*, como possibilidade para uma prática artística sem rotulações identitárias. Ele denomina essa prática de “arte *radicante*”⁵⁵.

Nesse sentido, uma arte *radicante* implica em: “pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor.” (BOURRIAUD, 2011, p. 20). A arte *radicante* atua na *altermodernidade*, esta se torna o contexto fértil para esse tipo de arte.

⁵⁵ Trata-se de uma analogia à imagem da planta radicante, termo botânico designado para plantas que se espalham por meio de enraizamentos sucessivos, por exemplo: a hera, o morango, o escalracho. São plantas que originam mais de uma raiz, quer dizer, à medida que vão avançando surgem novos enraizamentos, por meio da propagação de suas gavinhas estabelecem-se em novos territórios, ampliando o espaço ocupado e não sendo mais possível definir sua origem, uma vez que cada nova raiz está sempre começando em outro terreno. Assim, é o artista contemporâneo para Bourriaud (2011), um sujeito em constante enraizamento por diferentes territórios, cria novas raízes, adapta-se aos novos espaços, sem perder os vínculos anteriores. Cria-se, assim, um território abrangido por esta arte, onde não se define uma origem, um começo, ou uma relação central, mas se estabelecem diversos vínculos pontualmente enraizados. Esse assunto será abordado novamente no item 1.3. “Negociação e Precariedade: o trabalho artístico como processo”.

A altermodernidade que hoje vem emergindo se alimenta da fluidez dos corpos e signos, da nossa errância cultural. Apresenta-se como uma excursão mental fora das normas identitárias. O pensamento radicante resume-se, portanto, em última instância, à organização de um êxodo (BOURRIAUD, 2011, p.75).

Assim, o nomadismo para Bourriaud (2011) configura-se na organização de um êxodo, de um pôr-se em marcha, em trilhar um caminho, parecendo ser diferente daquilo analisado por Kwon (2000) como práticas de “*site-oriented*”.

As práticas “*site-oriented*” são, frequentemente, realizadas em ambientes urbanos, onde dão maior visibilidade às divergências socioeconômicas e possibilitam o aflorar das relações de poder neutralizadas e/ou tidas como naturais. Contudo, Kwon (2008, p. 180) ressalva que coincidentemente, ou não, “a ordem socioeconômica atual cresce na produção (artificial) e no consumo (de massa) da diferença (pela diferença)” e a arte em lugares “reais”, isto é, inserida no cotidiano da vida urbana, pode servir como meio para “satisfazer perfis demográficos institucionais ou preencher necessidades fiscais da cidade.” (KWON, 2008, p. 180).

Com o potencial de distinguir lugares, reforçar identidades locais, dar autenticidade ao *site*, a arte “*site-oriented*” pode se tornar um “produto” muito interessante “na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global.”. Portanto, a arte *site-specificity* “confere à particularidade e à identidade de várias cidades caráter de diferenciação do produto.” (KWON, 2008, p. 180). Com isso, “a arte *site-specific* pode ser mobilizada para acelerar o *apagamento* das diferenças via comercialização e serialização dos lugares.” (Idem, p. 181). Mais uma vez, pode-se retomar Bourriaud (2011) quando referencia a homogeneização da arte global.

Mesmo podendo ser cooptada aos interesses de poder socioeconômicos, a arte “*site-specific*” estabelece relações, literais ou discursivas com o *site*, e

[...] o fantasma do *site* enquanto lugar real permanece; e nosso psiquismo e os apegos costumeiros aos lugares retornam com frequência, uma vez que eles continuam a informar nosso senso de identidade. E essa aderência persistente, talvez secreta, à realidade dos lugares (em memória, em saudade) não é necessariamente falta de sofisticação teórica, mas um meio de sobrevivência (KWON, 2008, p. 183).

É o modo de significar e interpretar a realidade material e socioeconômica do estilo de vida itinerante, a partir das experiências físicas e psíquicas de mobilidade e desestabilização. Inclusive, as práticas *site-oriented* “que abordam o site como narrativa discursiva está demandando intenso trânsito físico do artista para criar trabalhos em várias cidades ao longo do mundo de arte cosmopolita.” (KWON, 2008, p. 177). Ou seja, para fazer arte, torna-se necessário tanto o deslocamento do trabalho, não mais como um *site-specific* literal, quanto do artista que acaba tornando-se um “prestador de serviços”, sendo sua presença determinante para o resultado final do trabalho, no qual se inclui o *site* em específico.

Assim, se o artista obtiver sucesso, viajará constantemente como freelancer, trabalhando em geral em mais de um projeto *site-specific* ao mesmo tempo, viajando com frequência como hóspede, turista, aventureiro, crítico temporário ou pseudo-etnógrafo para São Paulo, Munique, Chicago, Seul, Amsterdam, Nova York, etc. A configuração *in situ* de um projeto que emerge de tal situação costuma ser temporária, ostensivamente inapropriada para reapresentação em qualquer outro lugar sem alteração do significado, em parte porque a encomenda é definida por um grupo único de circunstâncias geográficas e temporais, e em parte porque o projeto é dependente de relações imprevisíveis e improgramáveis [sic] no local (KWON, 2008, p. 177).

O papel do artista como um *freelancer*, ou como um comissionado, remete àquilo visualizado pela autora como sendo uma “estranha reversão pela qual o artista se aproxima de ser a ‘obra’, em vez do contrário, como se pressupõe comumente (ou seja, a obra como substituto do artista).” (Idem). Embora, a obra negue o caráter autoral, a presença do artista é um aspecto para legitimá-la enquanto tal, posto que, o artista “funcione” como o veículo principal de sua legitimação, repetição e circulação (Ibidem).

Por isso, o trabalho do artista torna-se uma prática nômade, não são somente seus trabalhos que circulam pelo globo como objetos a serem expostos, mas ele próprio é convidado (recebe encomendas) para participar de vários eventos expositivos, às vezes, simultaneamente. Geralmente, em cada lugar percorrido, desenvolve um novo trabalho específico para aquele local. Assim, a especificidade do *site* é incluída pela prática artística ao ser elaborada incluindo “o ‘site’ de múltiplas formas.” (KWON, 2008, p. 177).

A especificidade do trabalho está nas relações estabelecidas pelo artista com o *site* de modo a torná-lo “irrepetível”. Assim, o deslocamento do trabalho de artístico é substituído pela movimentação do artista, pois “sua *presença* tem-se tornado *pré-requisito* absoluto para a execução/apresentação de projetos *site-oriented*.” (Idem). O artista insere-se no sistema da arte, atuando em conformidade aos processos do sistema, para isso, ele é veículo principal de legitimação de sua obra, assim como, da repetição e da circulação dela. Entretanto, Kwon (2008, p. 178) considera que essa mudança no enfoque do papel do artista, leva-o a assumir-se como provedor de “serviços estéticos, frequentemente ‘artísticos críticos’.” O artista como um “facilitador, educador, coordenador e burocrata” (Idem). Desta maneira, a especificidade do *site*, não se vincula mais ao trabalho, no sentido da relação obra-*site*, mas está na presença do artista, no modo como ele estabelece uma distinção “única” aos lugares onde apresenta sua prática artística, fator que ainda caracteriza a arte “*site-specific*” como singular e autêntica, isto é, por meio da presença do artista o trabalho torna-se único.

A possibilidade de descolamento da obra do lugar e de sua circulação, não, necessariamente, implica na destruição dela, mas pode levá-la a constituição de um novo discurso, por meio de uma nova leitura. Ao circular, a obra vincula-se a um espaço diferente, onde suas peculiaridades passarão a fazer parte do trabalho artístico. É o caso de CRUZAMENTO que foi refeito, em 2004, no cruzamento das ruas Oscar Freire e Padre João Manuel, na cidade de São Paulo. [Figura 29.]. Cada cidade com suas especificidades determinam um comportamento em relação ao trabalho e geram discursos diversos.

No caso de CRUZAMENTO (2004), o trabalho foi retirado no dia seguinte após a abertura da exposição por solicitação dos moradores vizinhos. A solicitação baseou-se na alegação de que o trabalho produzia um barulho excessivo⁵⁶, em função da grande movimentação de veículos no local. É interessante perceber como a especificidade do local onde o trabalho foi refeito determina e reforça a característica dele, pela interação das relações sociais apresentadas no lugar específico onde se insere.

⁵⁶ O barulho referido corresponde ao efeito sonoro proveniente da passagem dos veículos sobre a cobertura de madeira inserida sobre o asfalto.

Figura 29.



CRUZAMENTO (Crossing), 2004. Renata Lucas.

Compensado. Vista da instalação do cruzamento das Ruas Padre Manuel e Oscar Freire. Dimensões: 14 x 14 m (aprox.).

Galeria Luísa Strina. Exposição "Fragmentos e Souvenirs Paulistanos – vol. 1.", Galeria Luísa Strina, São Paulo.

Curadoria de Adriano Pedrosa. De 24 de setembro a 22 de outubro de 2004.

Créditos da foto: Edouard Fraipont. (KIM *et al.*, 2007, p. 109).

Assim, a transitoriedade de CRUZAMENTO (2004) não é somente decorrente da característica efêmera constituinte do trabalho, mas é reforçada pela especificidade do local. Ou seja, na cidade de São Paulo, CRUZAMENTO (2004) absorve as características locais, do bairro, das próprias ruas onde o cruzamento foi encoberto. Portanto, as diferentes leituras possíveis tanto do trabalho produzido na cidade do Rio de Janeiro quanto daquele na cidade de São Paulo são desencadeadas a partir das condições pertinentes a cada *site*.

No caso de CRUZAMENTO (2004), uma das características do trabalho parece ter sido o principal motivo⁵⁷ para a solicitação de retirada do trabalho pela vizinhança. Trata-se do efeito sonoro

⁵⁷ Talvez o barulho de o veículo passar sobre a madeira, não tenha sido o principal motivo, embora fora o alegado. É relevante ponderar que o bairro onde foi instalado CRUZAMENTO (2004) é uma região nobre da cidade São Paulo, o bairro do Jardins e,

específico dos veículos sobre a madeira, isto é, no momento em que o veículo passa do asfalto para a madeira e, em seguida, da madeira para o asfalto, produz um som bastante específico do material. A sonoridade é definida pelo tempo da passagem do veículo sobre a madeira. Assim, a temporalidade do trabalho é determinada pelo barulho provocado, tal fato enfatiza a ideia de *situação*, sendo a situação e o espaço transitório afirmados pelo lugar de passagem.

A ação da intervenção no espaço urbano exige uma temporalidade definida para manter seu caráter de interrupção ativo, isto é, no caso, o trabalho não é feito para ser duradouro. É característica da intervenção urbana a efemeridade, pois o permanecer leva à perda de sua força de estranhamento, confundindo-se com a ordem previamente dada, ou seja, dentro daquilo conhecido. Restará como seu espólio o registro da ação realizada e/ou a memória daquele que o vivenciou.

Para Pallamin (2000, p. 18), a questão temporal da finitude pode ser estimulante à produção, pois o “efêmero, a descontinuidade e a fragmentação têm sido descongelados no clima contemporâneo, umidecendo [sic] terrenos da produção e reprodução material e simbólica.”. A intervenção como “obra de arte” passa a ter um caráter de acontecimento. Por ter um tempo determinado, a intervenção está fadada ao seu esvanecer. O fato de se dar como um acontecimento, ser uma situação, exige uma interação *in loco* com o público. Inclusive, “o significado da obra é gerado no devir de seu processo de fruição e leitura e não depositado nela de antemão, numa plena totalidade” (PALLAMIN, 2000, p. 61), o significado é construído no momento.

principalmente, a Rua Oscar Freire é uma rua de comércio. No ano de 2005, iniciou-se uma reforma, com duração de mais de um ano, para adaptar a rua a sua clientela. Segundo o Jornal Folha de S. Paulo, na inauguração da “nova Oscar Freire”: “A saída dos operários deve ser um alívio para a região. Ao menos é o que indica informe da associação de lojistas e da prefeitura: ‘No lugar dos operários, homens e mulheres bem vestidos e com a aparência favorecida em todos os aspectos’”, além da descrição do perfil dos frequentadores do comércio da rua, ainda são considerados os custos da reforma: “A reforma da Oscar Freire custou R\$ 8,5 milhões, dos quais R\$ 4,5 milhões pagos pela prefeitura, R\$ 3 milhões pela operadora de cartões American Express e R\$ 1 milhão dividido entre os lojistas.” (GALLO, 2006). O relato do jornal demonstra o perfil da vizinhança, o que talvez pudesse justificar a razão pela qual CRUZAMENTO (2004) não foi tolerado permanecer. Principalmente, em função da própria constituição do material, uma vez que chapas de madeira compensada são tanto utilizadas para esconder construções e atestar o fato de se estar em obras, assim como, são matérias-primas para casebres em favelas. Muito provavelmente, tal aspecto do trabalho artístico não corresponde às expectativas/exigências da vizinhança, um dos motivos pelo qual o trabalho foi retirado no dia seguinte à inauguração da exposição.

Conforme apresentado anteriormente, o fato de o trabalho exigir a presença do espectador corresponde às características das primeiras práticas *site-specific* analisadas por Kwon (2008, p. 167). Era estabelecida uma relação inextricável entre o trabalho e o local, sendo a presença do espectador fundamental para completar a obra. Contudo, é importante ressaltar o espaço da arte entendido como “espaço real”. Nas práticas atuais, principalmente, as produzidas no espaço urbano – as atuantes no “espaço real”, no espaço comum, no espaço cotidiano, no espaço do transeunte, do pedestre, do ciclista, do sujeito -, é inerente às práticas a presença do sujeito podendo ser ou não o espectador, pois o significado da obra, e a sua repercussão, constitui-se no processo.

Trabalhar com o espaço comum/cotidiano requer negociar, ou seja, negociações são necessárias para a execução de uma intervenção urbana. O artista considera parte da feitura da obra o “negociar”. Para tanto, apresenta-se, a seguir, a descrição de como Renata Lucas percebe as cadeias de relações que compõe o contexto de sua prática:

Por trás de tudo que existe, há uma cadeia de relações enorme que faz com que aquilo possa vir a ser. É como o lixo que misteriosamente desaparece das nossas calçadas todas as manhãs. Como a luz que milagrosamente se acende quando apertamos o botão. Um trabalho de arte, como todas as outras coisas, atinge uma área bem maior do que está em volta dele, além daquilo que é imediatamente visível. As correntes energéticas de eletricidade percorrem o espaço à nossa volta sem nos darmos conta. Isso faz parte da poética funcional do mundo, o modo como as coisas correm através de nós, carregadas de informação, vontades ascendentes e descendentes, implicando a tudo e a todos, voluntária ou involuntariamente (Entrevista de Renata Lucas. *In*: OLIVA, 2008, p. 114).

Assim, há uma série de acontecimentos antecedentes ao trabalho, ou seja: CRUZAMENTO (2003) só pode ser instalado no cruzamento das ruas da cidade do Rio de Janeiro porque houve negociações com os setores de trânsito da cidade; com os próprios órgãos municipais para executar um trabalho de arte no pavimento da rua; com a instituição que o financiou e promoveu. Já, na cidade de São Paulo, outros desafios foram encontrados e o trabalho teve que ser desfeito no dia seguinte à abertura da exposição. O próprio termo negociação remete a uma tentativa em se obter concessões e, simultaneamente, deverá conceder, ceder, alterar. A negociação implica em uma via de mão-dupla, que, frequentemente, ao chegar ao final obtém-

se uma terceira opção, ou mesmo, uma mescla de tudo. Por fim, cruzamento remete à encruzilhada que caracteriza o momento da passagem, das possibilidades de percurso, talvez, da certeza, talvez, das incertezas.

O processo de produção de alguns dos trabalhos da artista Renata Lucas permeia aquela classificação a qual Kwon (2008) definiu como “prática nômade”⁵⁸. Para a autora, os artistas contemporâneos adaptaram suas práticas *site-specific* como uma “prática nômade”, em função do interesse institucional em práticas *site-oriented*, necessitando da presença do artista no *site*. Tais práticas deslocam o artista do ateliê para desenvolver o trabalho *in loco*: o artista “é convidado por uma instituição de arte para executar um trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar à instituição tal proposta).” (KWON, 2008, p. 177).

O processo de produção do trabalho inicia-se com um “acordo contratual com a instituição referente à encomenda.”. Depois de formalizado, o artista visita o *site*, pesquisa sobre “as particularidades da instituição e/ou a cidade em que ela está localizada (sua história, constituição do público (de arte), espaço de instalação)”, inclusive, procura reconhecer os próprios critérios da exposição “(estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e participa de muitos encontros com curadores, educadores e *staff* administrativo de apoio, que podem terminar ‘colaborando’ com o artista para produzir o trabalho.”. Assim, a partir de uma aproximação do artista com o *site* e tudo a que a ele se refere, o “projeto será provavelmente demorado e no final terá envolvido o ‘site’ de múltiplas formas, e sua documentação terá outra vida no sistema de publicação do circuito artístico, que por sua vez irá alertar outra instituição para a próxima encomenda.” (KWON, 2008, p. 177).

Embora, Renata Lucas seja de uma geração posterior a dos artistas os quais Kwon (2008) descreveu o processo de produção, em muitos de seus trabalhos, a artista é convidada para realizar um projeto semelhante às etapas que a autora apresenta. Assim, Renata Lucas viaja pelo globo para realizar trabalhos específicos nos locais onde é comissionada. Para Kwon (2008), esse processo de produção é uma “intrincada orquestração dos sites discursivos e literais [que]

⁵⁸ Discussão iniciada nas páginas 94-96.

cria uma narrativa nômade que *requer* o artista como narrador-protagonista” (KWON, 2008, p. 179). O artista passa a ser o grande “negociador/produtor” de sua obra, com esse sentido, Renata Lucas assume o papel de “narradora-protagonista” estabelecendo conexões entre *sites* discursivos e físicos.

Com suas temporárias intervenções cirúrgicas na malha urbana, Renata Lucas amplia os limites do ambiente construído, examinando a determinação em nossas ações e comportamentos diários e questionando as definições prescritas do espaço, da propriedade e das ordens estabelecidas. Como Lygia Clark fez com as dobras e Gordon Matta-Clark fez com cortes, ela rompe com as superfícies dos planos e com a solidez das estruturas, oferecendo uma alternativa espacial imaginária por meio da introdução da maleabilidade, da ficção e do jogo. Cada projeto começa com uma abordagem ao *site* comissionado, observando a informação social incorporada no prédio ou no espaço público e em seus arredores⁵⁹ (DOCUMENTA (13), 2012, p. 86).

Com tal abordagem de “prática nômade”, ou mesmo, de “projeto comissionado”, mostra-se pertinente apresentar o trabalho FALHA (2007) lido através das lentes do conceito de *site-specific* como prática nômade. Este trabalho, em especial, não foi pensado para o local, mas em decorrência dos acontecimentos, adaptou-se ao espaço, à situação vivenciada pela artista. FALHA (2007) foi apresentado na exposição para a REDCAT⁶⁰ em Los Angeles no lugar do projeto inicial proposto pela artista que “não pode ser realizado devido a restrições legais de segurança, prevenção de incêndio e perigo sísmico.”⁶¹.

A primeira proposta consistia de uma intervenção no edifício onde a REDCAT está instalada: um projeto de Frank Gehry com a fachada de placas de titânio, que produzem, ao refletir o sol, muito calor aos prédios vizinhos. [Figura 30.].

⁵⁹ Tradução livre do trecho: *With her temporary surgical interventions into the urban fabric, Renata Lucas pushes the boundaries of our built environment, probing its determination of our daily actions and behaviors, and questioning prescribed definitions of space, property, and order. As Lygia Clark did with folds and Gordon Matta-Clark did with cuttings, she breaks up surface planes and solid structures, offering an alternative spatial imaginary through the introduction of malleability, fiction, and play. Each project starts with an approach to the commissioned site, observing the social information embedded within a building or public space, and its confines.*

⁶⁰ REDCAT – Roy and Edna Disney/Calarts Theater – localizada a 631, West Second Street, Los Angeles, California, EUA.

⁶¹ [Nota da curadora Clara Kim, in: PEDROSA, 2007, p. 73]: exposição de 29 de junho a 26 de agosto de 2007, na REDCAT, Los Angeles, EUA.

Figura 30.



Walt Disney Concert Hall. (2003). Frank O. Gehry.
Vista da fachada. 631 W 2nd St, Los Angeles, Califórnia, EUA.
Créditos da foto: Jon Sullivan. Cortesia: PDPhoto.org (Disponível em:
<http://pdphoto.org/PictureDetail.php?mat=pdef&pg=8088> . Acesso em 30 abr. 2013).

Nas palavras da artista:

montei todo um sistema com o entorno arquitetônico do edifício do REDCAT, tentando fazer um “diálogo reflexivo” entre as arquiteturas, como se um prédio falasse e o outro respondesse, através da disposição de espelhos em pontos estratégicos da vizinhança que refletiriam a luz. Essa luz refletida convergia [sic] para o ponto de captação de placas solares, posicionadas na marquise do REDCAT, que traduziriam esta energia térmica em energia foto-voltaica, que por sua vez alimentaria um potente conjunto de refletores acesos dentro da galeria (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 73).

Por fim, como este projeto descrito pela artista não pode ser realizado, ela aceitou refazer FALHA (2003) que, embora não tivesse sido projetado especificamente para aquele local,

passou a dialogar com todo esse processo vivenciado pela artista. Renata Lucas faz uma descrição de FALHA (2007) para a mostra na REDCAT: [Figura 31].

Figura 31.



FALHA (*Failure*), 2007. Renata Lucas.
Compensado, dobradiças e puxadores. Vista da Instalação. Dimensão: 18 x 15m (dimensões variáveis).
Exposição: "Renata Lucas : Falha", RedCat, Los Angeles, EUA.
Curadoria de Clara Kim. De 29 de junho a 26 de agosto de 2007.
Créditos da foto: Scott Groller.

FALHA é um monumento que não consegue ficar em pé: uma espécie de chão articulável, portátil, dobrável, que pode ser aberto e estendido [sic] sobre qualquer área [sic]. Ele é flexível, adaptável, e instável como o solo que estamos acostumados a pisar. A experiência de todo artista brasileiro é a de ter que refazer o chão onde vai pisar a cada novo trabalho. Eu sempre associei isso a uma fraqueza institucional que não nos dá condições estáveis de produção e recepção no Brasil, e a cada nova proposta temos que refazer o próprio ambiente para o trabalho existir, pois este parece se desfazer a cada momento. Ao final, a questão se revelou mais ampla e é curioso que em minha primeira mostra em solo americano eu deva levar meu próprio chão para pisar. (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 73).

No caso de FALHA (2007) o trabalho contextualizou-se ao ambiente, como uma prática *site-specific* em seu sentido discursivo. Conforme Kwon (2008), o trabalho é reinventado na instabilidade como o único lugar onde se pode desafiar as novas ordens do espaço e do tempo.

Renata Lucas utiliza-se daquilo disponível no espaço: do material pertencente ao espaço, do *site*, das histórias, das lendas e dos mitos. Inclusive, ela trabalha com o contido nas entrelinhas, com aquilo presente e não declarado, com o que está em latência, em potencial, enfim, tudo se torna possibilidade para a artista desenvolver sua prática. Como Bourriaud (2009c, p. 13) relata: “artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*.”.

Ao articular o que está no local, a ação da artista assemelha-se à proposta de Kwon (2008) sobre a *prática nômade*, isto é, a circulação do artista para executar um trabalho no local onde é comissionado. A prática artística de Renata Lucas é parte disso também, mas abrange outras características, definidas por Bourriaud (2011) como *práticas portáteis*.

Para definir as *práticas portáteis*, o autor analisa a ação uniformizadora da globalização sobre a cultura, que busca padronizar tudo, não permitindo possibilidades de novas imagens. “Nossos ambientes já não refletem a História, e sim a transformam em espetáculo ou a reduzem aos limites de um memorial.” (BOURRIAUD, 2011, p. 31). Tal questão é intensificada se considerar-se uma homogeneização cultural global, onde as singularidades culturais padronizam-se para tornarem-se mais um produto de consumo.

É nos modos de vida do cotidiano – as imagens, as roupas, a culinária, os rituais – que as práticas culturais do imigrante se improvisam, longe dos olhares dos donos do solo – uma cultura desenraizada e frágil, em que o essencial repousa *naquilo que é amovível*. Essas formas portáteis são dispostas, fixadas – bem ou mal – num plano cultural que não contava com elas. Crescem, então, como plantas silvestres, provocando às vezes violentas rejeições. Assim, a cultura hoje constitui essencialmente um elemento móvel, extrassolo, ao passo que essa diáspora [sic] é pensada ainda e sempre, como que por reflexo, nos antigos termos do enraizamento e da integração (Idem, p. 31-32).

A mobilidade da cultura é fruto do referencial do imigrante, do sujeito deslocado, sem solo, sem origem. Mesmo com tal mobilidade, há a possibilidade de uma fixação - que seja curta, temporária -, mas uma fixação na identificação com o território onde se está, acrescido daquilo que lhe é próprio, ou não. Para Bourriaud (2011, p. 40-41), “os signos circulam mais do que as forças que os conformam: podemos apenas nos mover nas culturas sem nos identificar com

elas, criar singularidades sem nela imergir, surfar nas formas sem penetrá-las.”. Segundo ele, nos cabe

[e]sse destino de *homem sem aura* (e portanto sem “longínquo”, o que aqui significa “sem origem”) é, sem dúvida, ainda mais difícil de ser aceito por um ocidental, herdeiro de uma cultura em que os valores tendem à totalidade e ao universal. Mas é o destino que hoje nos cabe assumir, a não ser que optemos pelas identidades duras cujo arsenal nos é oferecido pelos nacionalismos e integrismos ou pelos vagos grupos-sujeito moles que o pensamento pós-moderno nos propõe (Idem, p. 41).

Esse vagar do *homem sem aura benjaminiano*, que Bourriaud (2011) propõe, é o papel que cabe ao sujeito contemporâneo assumir: levar sua cultura e enraizá-la onde estiver, sem retomar a ideia de origem, mas no sentido de uma *tradução*, ou seja, compreendê-la dentro de sua própria linguagem, e não pela e na linguagem do outro. Assim, as *práticas portáteis* assumem o papel de carregar consigo aquilo *amovível*. Nas *práticas portáteis* os artistas também trabalham os *sites* onde foram comissionados, mas, além disso, carregam elementos de sua própria cultura criando novas raízes com os lugares.

Em *EL VISITANTE* (2012)⁶², Renata Lucas utiliza-se de uma árvore nativa do Brasil para fazer o trabalho: a Sibipiruna. A Sibipiruna é comumente utilizada na arborização urbana, bem frequente nas cidades do sudeste do Brasil. A artista planta a Sibipiruna próxima aos Carvalhos e a Casa de Juntas, na cidade de Guernica. [Figura 32.].

⁶² *EL VISITANTE*, 2012. Renata Lucas. Plantio de uma Sibipiruna (nome científico: *Caesalpinia peltophoroides*), no Camino Real, Calle de Santa Clara, na cidade de Guernica-Lumo, na Reserva da Biosfera de Urdaibai. Exposição Sentido y sostenibilidad, Guernica, País Basco. Curadoria de Alberto Sánchez Balmisa. De 19 de julho a 23 de setembro de 2012.

Figura 32.



EL VISITANTE, 2012. Renata Lucas.

Plantio de uma Sibipiruna (nome científico: *Caesalpinia peltophoroides*), no Camino Real, Calle de Santa Clara, na cidade de Gernika-Lumo, na Reserva da Biosfera de Urdaibai. Vista da intervenção.

Exposição Sentido y sostenibilidad, Guernica, País Basco.

Curadoria de Alberto Sánchez Balmisa. De 19 de julho a 23 de setembro de 2012.

Créditos da foto: Latitudes | www.lttids.org

Este projeto implica em plantar uma Sibipiruna (nome científico: *Caesalpinia peltophoroides*), uma árvore nativa da terra natal da artista, Brasil. Durante o período da exposição, a árvore será exibida no Camino Real, na cidade de Gernika-Lumo, mais especificamente, o trecho de estrada entre o Parque das Nações Européias (Parque de los Pueblos de Europa) e da Casa da Assembléia (Casa de Juntas)⁶³ (SENTIDO..., 2012).

Uma espécie estrangeira é inserida ao lado do jardim dos carvalhos mais sagrados de Guernica. Como uma visitante, do lado de fora do gradil, sem misturar-se às outras, a árvore foi plantada num lugar simbólico para o povo basco. “Trata-se de um lugar para se lembrar da guerra sangrenta que constitui um episódio na história de Guernica, bem como um ponto geográfico

⁶³ Tradução livre do trecho: *This project involves planting a Sibipiruna (scientific name: Caesalpinia Peltophoroides), a tree native to the artist's birthplace, Brazil. For the duration of the exhibition the tree will be displayed on the Camino Real in the town of Gernika-Lumo, more specifically, the stretch of road between the Park of the European Nations (Parque de los Pueblos de Europa) and the Assembly House (Casa de Juntas).*

de confluência dos conflitos separatistas bascos.”. A introdução de um elemento estrangeiro provoca o diálogo com os carvalhos, espécie símbolo da liberdade para o povo basco. “A árvore estrangeira e solitária é plantada na calçada ao redor do edifício com se fora um visitante a mais, um outro *outro*.”⁶⁴ (CASTRO, 2012a, p. 148). Dessa maneira, o visitante aflora questões locais, porque, talvez, “os traumas históricos que experimentamos sejam apenas o fato de que a história representada (a representação visual ou escrita da história) inclui uma carga fictícia insuportável.”. Nesse sentido, “Renata Lucas leva a um colapso simbólico dos signos e do tempo; uma disjunção física, um cruzamento entre o agora e seu anacronismo.”⁶⁵ (Idem).

Tal colapso simbólico é levado a cabo pelo diálogo articulado pela artista entre as espécies de plantas: o Carvalho, como símbolo sagrado da liberdade, e a Sibipiruna como referência ao Brasil, permite aflorar as questões latentes do País Basco. A intenção da curadoria da exposição foi justamente trabalhar com a questão da não violência, principalmente, das ações não violentas, para se atingir os objetivos e as lutas pelas quais se batalham, por meio da liberdade e da paz. A ministra da Cultura, Blanca Urgell, apresenta a proposta da exposição como um marco:

Nesse cenário de ausência da violência que vivemos no País Basco, *Euskadi 2012* está estimulando atividades culturais como a iniciativa artística chamada “Sentido e Sustentabilidade”, para promover um olhar crítico e esclarecedor sobre a violência, suas causas e consequências, afirmando a capacidade das artes para imaginar novos futuros e contribuir para a regeneração da convivência e do progresso social⁶⁶ (SENTIDO..., 2012).

Assim, *EL VISITANTE* (2012) participa de um evento que se pretende como “um espaço indeterminado e difuso onde *outra arte* pode e deve acontecer; adaptando-se, participando, comprometendo-se ativamente com as dinâmicas sociais, econômicas, políticas, culturais e

⁶⁴ Tradução livre do trecho: *El árbol extranjero y solitario es plantado en la acera que rodea al edificio como si fuera un visitante más, otro otro.*

⁶⁵ Tradução livre do trecho: *Puede que los traumas históricos que experimentamos sólo sean el hecho de que la historia representada (la representación visual o escrita de la historia) incluye una carga ficticia demasiado difícil de soportar. Una vez más, Renata Lucas realiza un desplome simbólico de los signos y el tiempo; una disyunción física, un cruce entre el ahora y su anacronismo.*

⁶⁶ Tradução livre do trecho: *en este escenario de ausencia de la violencia que vivimos en el País Vasco, 2012 Euskadi está impulsando actividades culturales como esta iniciativa artística denominada 'Sentido y sostenibilidad', para impulsar una mirada crítica y clarificadora sobre la violencia, sus orígenes y consecuencias, reivindicando la capacidad de las artes para imaginar nuevos futuros y contribuir así a la regeneración de la convivencia y el progreso social.*

naturais dos diferentes contextos que formam parte do projeto.⁶⁷” (SÁNCHEZ BALMISA, 2012, p. 96). Deste modo, intervir no espaço onde os conflitos sociais, culturais e políticos estão latentes, necessitou de um cuidado da artista para tratá-los como são, sem tentar apagá-los ou minimizá-los, mas para fazer emergir a discussão.

EL VISITANTE (2012) carrega consigo as características pertinentes ao contexto onde se insere. Não há como considerar uma mobilidade deste trabalho. Inclusive, Renata Lucas em 2007, ou seja, anteriormente, produziu *THE VISITOR* (2007)⁶⁸. Embora tenha o mesmo título de o realizado em Guernica, caso sejam traduzidos os títulos, é outro trabalho, realizado no jardim da Tate Modern. Pode-se considerar além do título a semelhança quanto à “materialidade” dos trabalhos, pois, tanto em um quanto em outro a artista fez uso do plantio. Contudo, os propósitos e, principalmente, o próprio lugar/contexto caracterizam cada trabalho como único.

Portanto, em *THE VISITOR* (2007), a artista realiza um plantio desordenado no espaço entre os canteiros regulares do jardim da Tate Modern e o rio. [Figura 33.]. Trata-se de um plantio de espécies diferentes de árvores selvagens, inclusive, além das árvores, ela reproduz o que corresponderia a um “micro” habitat destas plantas, inserindo sobre o solo - ao pé das mudas - folhagens, fungos e gramíneas. Todo esse material “importado” e inserido no jardim da instituição foi retirado de uma região ao norte da Inglaterra. “Migrando pelo gramado este intruso ignora os claros limites do jardim como uma paisagem ‘diluída’.”⁶⁹ (DENA, 2009, p. 114). [Figura 34.].

⁶⁷ Tradução livre do trecho: *un espacio indeterminado y difuso donde otro arte puede y debe suceder; adaptándose, participando, comprometiéndose activamente con las dinámicas sociales, económicas, políticas, culturales y naturales de los diferentes contextos que forman parte del proyecto.*

⁶⁸ *THE VISITOR* (O Visitante), 2007. Renata Lucas. Árvores, mato, terra, fungos. Exposição “The world as a stage”, Tate Modern, Londres, Inglaterra. Curadoria de Jessica Morgan (curadora de Arte Contemporânea, Tate Modern) e de Catherine Wood (curadora de Arte Contemporânea e Performance, Tate Modern). De 24 de outubro de 2007 a 01 de janeiro de 2008.

⁶⁹ Tradução livre do trecho: *Migrating across the lawn this intruder ignore the clear limits of the garden like a ‘pouring’ landscape.*

Figura 33.



Vista do Jardim da Tate Modern, Londres, Inglaterra. (2007)
Crédito da foto: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 104).

Assim, a exposição *“The World as a Stage”* propôs: “de diferentes maneiras, os trabalhos apropriam-se da presença do espectador na galeria e apontam para a atividade cotidiana no mundo como uma forma de teatro; reconsiderando a noção barroca de ‘o mundo como um palco’ no século vinte e um.”⁷⁰ (TATE..., 2007). O trabalho de Renata Lucas fricciona a noção *“the world as a stage”* também representada no jardim da Tate Modern, como se encaminhasse a paisagem “selvagem”, invasora do jardim, para adentrar no museu, contudo, tal paisagem é apenas um visitante.

⁷⁰ Tradução livre do trecho: *In different ways, the works frame the viewer’s presence in the gallery and point to everyday activity in the world as a form of theatre; reconsidering the baroque notion of ‘the world as a stage’ in the twenty-first century.*

Figura 34.



THE VISITOR (O Visitante), 2007. Renata Lucas.

Árvores, mato, terra, fungos. Vista da intervenção no jardim da Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Exposição "The world as a stage", Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Curadoria de Jessica Morgan (curadora de Arte Contemporânea, Tate Modern) e de Catherine Wood (curadora de Arte Contemporânea e Performance, Tate Modern). De 24 de outubro de 2007 a 01 de janeiro de 2008.

Créditos da imagem: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 105).

Nos dois trabalhos, *THE VISITOR* (2007) e *EL VISITANTE* (2012), o material utilizado é o mesmo: árvores de outros lugares trazidas para o local da mostra como *visitantes*, talvez até, como *invasoras*. A visita "inesperada" traz características marcantes para cada *site* onde se instala: em *EL VISITANTE* (2012) o conflito basco e as cicatrizes do bombardeio em Guernica, em *THE VISITOR* (2007) o papel de espetáculo da exposição, a exposição como cenário (ou o *mundo* como palco), a ordem estabelecida, o jardim construído, as regras, etc... Além dos materiais, a proposta de levar plantas para os locais expositivos, os dois trabalhos tem em comum o deslocamento, de algo fora de lugar, da ideia de intervenção, "invasão", de rompimento com aquilo que está *dado*.

Parece, neste momento, fazer sentido retomar a citação de Bourriaud (2009c, p. 13) sobre o fato de as práticas contemporâneas apropriarem-se daquilo *dado*. Os últimos dois trabalhos

descritos friccionam-se com o que é *dado* (oferecido) pelo *site*, por meio da utilização do material pronto. Com toda sua carga simbólica – árvore nativa brasileira e árvores típicas do norte da Inglaterra – o “material dado” gera o discurso da intervenção. Assim como uma *prática portátil* em que o simbólico é inserido em outro território.

Enfim, o *lugar* da obra deixa o local para pertencer ao processo, o remanescente da obra não está vinculado ao caráter objetal, mas permanece no discurso expandido no circuito da arte e no simbólico das pessoas diretamente envolvidas. Estabelece um *lugar*, detém a possibilidade de produzir novos espaços, de se relacionar com o lugar de diversas maneiras, assim, concretiza o *lugar* ao desestabilizar espacialidades. Isto é, a prática artística reconfigura o *site* ao descaracterizá-lo, desestabilizá-lo e “*desfuncionalizá-lo*”.

Esses trabalhos não apenas partem de indagações a respeito do lugar em que estão inseridos, o que poderia identificá-los com a prática do *site-specific*, mas têm uma vontade de confundir-se com o próprio lugar, têm a intenção de sê-lo. Nesse sentido, talvez o ânimo da obra aqui relatada não venha de um intrincamento com o lugar específico, mas de intrincamento específico com qualquer lugar (LUCAS, 2008a, p. 9).

1.3. Negociação e precariedade: o trabalho artístico como processo

Conta a história que, em 12 de outubro de 1931, Guglielmo Marconi em conjunto com a Companhia Radiotelegráfica Brasileira iluminou a inauguração do Cristo Redentor na cidade do Rio de Janeiro, por meio de uma transmissão direta de Roma, Itália.

Os Diários Associados promoveram a iluminação da estátua por Guglielmo Marconi, o inventor da radiotelegrafia sem fio, diretamente da Itália. [...] Nas páginas dos Diários Associados, às vésperas da inauguração, o jornal procurava criar um clima de expectativa. Seguiam detalhes técnicos da operação: "Uma estação telegráfica, em combinação com a Companhia Radiotelegráfica Brasileira, servirá de transmissora do contato com que, pelo comutador do 'Eletra', Marconi iluminará o [...] monumento" [*Diário da Noite*, 06.10.1931] (GRINBERG, 1999, s/p).

Naquele dia, às 19h15, no Rio de Janeiro, a estátua sobre o Corcovado foi iluminada. A intenção tecnológica do fato fez com que a artista Renata Lucas se interessasse pela ideia do deslocamento espaço-temporal gerado pelo evento. Com base nisso, ela propôs o inverso: do Rio de Janeiro ilumina-se a Galeria Peep-Hole em Milão.

THIRD TIME (2011)⁷¹ foi o trabalho desenvolvido para a Galeria Peep-Hole. Renata Lucas interveio no sistema de iluminação da galeria a partir da sobreposição da planta de sua casa no Rio de Janeiro na planta da Peep-Hole em Milão, a artista alterou a localização das luminárias da galeria conforme a disposição das de sua casa. [Figura 35.]. Por um sistema tecnológico sofisticado (domotics) permitiu que, ao acender o interruptor de sua casa no Rio de Janeiro, a luz correspondente também se acenderia, simultaneamente, em Milão.

Os dois espaços serão diretamente conectados, e sempre que a luz é ligada ou desligada no apartamento do Rio de Janeiro, a luz correspondente em Milão fará o mesmo, criando uma ligação espaço-temporal na qual a ausência física

⁷¹ *THIRD TIME* (Terceiro Tempo), 2011. Renata Lucas. Intervenção no sistema de iluminação da Galeria Peep-Hole. O projeto de Renata Lucas foi elaborado com a colaboração técnica de Centrodomotica SRL. Peep-Hole agradece a gentil colaboração de Carlo Pria. Exposição "Renata Lucas – *Third Time*", Galeria Peep-Hole, Milão, Itália. Curadoria de Galeria Peep-Hole. De 30 de novembro de 2011 a 04 de fevereiro de 2012.

da artista é transformada em uma ‘presença’ que altera o espaço expositivo⁷² (PEEP-HOLE, 2011).

Figura 35.



THIRD TIME (Terceiro Tempo), 2011. Renata Lucas.

Intervenção no sistema de iluminação da Galeria Peep-Hole. Sobreposição das plantas baixa da Galeria Peep-Hole e da casa da artista no Rio de Janeiro. O projeto de Renata Lucas foi elaborado com a colaboração técnica de Centrodomotica SRL.

Peep-Hole agradece a gentil colaboração de Carlo Pria.

Exposição “Renata Lucas – *Third Time*”, Galeria Peep-Hole, Milão, Itália.

Curadoria de Galeria Peep-Hole. De 30 de novembro de 2011 a 04 de fevereiro de 2012.

Créditos da imagem: Renata Lucas e Galeria Peep-Hole. (Disponível em: <<http://www.peep-hole.org/index.php?/exhibitions/renata-lucas/>>. Acesso em 02 set. 2012).

Nenhum outro tipo de iluminação era acionado na galeria durante o período da exposição, a iluminação funcionava somente conforme o movimento da artista em sua casa, estabelecendo uma “distância que não é somente física, mas também temporal (nesta época do ano há fuso horário de três horas).”⁷³ (idem). [Figura 36].

⁷² Tradução livre do trecho: *the two spaces will be directly connected, and whenever a light is turned on or off in the Rio de Janeiro flat, the corresponding one in Milan will do the same, creating a spatio-temporal link in which the artist's physical absence is transformed into a "presence" that alters the exhibition space.*

⁷³ Tradução livre do trecho: *distance that is not only physical but also temporal (at this time of year there is a three-hour time difference).*

Figura 36.



THIRD TIME (Terceiro Tempo), 2011. Renata Lucas.

Intervenção no sistema de iluminação da Galeria Peep-Hole. Vista da intervenção. Dimensões variáveis.

O projeto de Renata Lucas foi elaborado com a colaboração técnica de Centrodomotica SRL.

Peep-Hole agradece a gentil colaboração de Carlo Pria.

Exposição "Renata Lucas – *Third Time*", Galeria Peep-Hole, Milão, Itália.

Curadoria de Galeria Peep-Hole. De 30 de novembro de 2011 a 04 de fevereiro de 2012.

Créditos da imagem: Galeria Peep-Hole. (Disponível em: <<http://www.peep-hole.org/index.php?/exhibitions/renata-lucas/>>. Acesso em 02 set. 2012).

A instalação é completada por um velho rádio colocado em uma estante no escritório. O rádio tem a particularidade de captar as estações de rádio italianas sobre a modulação de frequência (FM) e uma única emissora brasileira na onda curta (OC) apenas em determinadas horas. Quase como uma trilha sonora que pontua a hora do dia, o rádio é, de fato, historicamente, um "contador de tempo" e até hoje muitas estações de rádio anunciam o horário a cada hora. Também neste elemento, o simples ato de apertar um botão produz uma suspensão e uma transformação ideal e real tanto no espaço como no tempo.⁷⁴ (PEEP-HOLE, 2011). [Figura 37].

⁷⁴ Tradução livre do trecho: *The installation is completed by an old radio placed on a bookshelf in the office. The radio has the particularity of capturing the Italian radio stations on the frequency modulation (FM) and a single Brazilian broadcaster in the short wave (SW) just at certain hours. Almost like a soundtrack that punctuates the time of the day, radio is in fact historically a "time counter" and even today many radio stations announce the passing of each hour. Also in this element, the simple act of pushing a button produces a suspension and a shift both in ideal and real space and time.*

Figura 37.



THIRD TIME (Terceiro Tempo), 2011. Renata Lucas.

Aparelho de rádio que captura a frequência modular (FM) e as ondas curtas (OC). Vista da intervenção. Dimensões variáveis.

O projeto de Renata Lucas foi elaborado com a colaboração técnica de Centrodomotica SRL. Peep-Hole agradece a gentil colaboração de Carlo Pria.

Exposição “Renata Lucas – *Third Time*”, Galeria Peep-Hole, Milão, Itália.

Curadoria de Galeria Peep-Hole. De 30 de novembro de 2011 a 04 de fevereiro de 2012.

Créditos da imagem: Galeria Peep-Hole. (Disponível em: <<http://www.peep-hole.org/index.php?exhibitions/renata-lucas/>>. Acesso em 02 set. 2012).

A primeira exposição individual da artista em solo italiano é marcada pela presença do tempo: o fuso horário, a inversão das estações (inverno na Itália e verão no Brasil) e a memória da ação de Marconi há 80 anos. A relação estabelecida por *THIRD TIME* (2011) com o solo italiano e brasileiro não remete à identidade ou à nacionalidade, mas produz enraizamentos pontuais, o que pode ser entendido, conforme proposto por Bourriaud (2011), como *radicante*⁷⁵. “O que conta agora de fato é a aclimatação a contextos diversos e os produtos (ideias, formas) gerados por essas aculturações temporárias.” (Idem, p. 51).

A arte contemporânea oferece novos modelos a esse indivíduo em eterno enraizamento, pois ela constitui um laboratório de identidades: assim os artistas de hoje expressam menos a tradição de que originam do que a

⁷⁵ Cf. Nota 55, página 93.

trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam efetuando atos de *tradução* (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

O “artista contemporâneo procede por seleção, acréscimos e multiplicações: ele não busca um estado ideal do Eu, da arte ou da sociedade, e sim organiza os signos a fim de multiplicar uma identidade por outra”, portanto, o artista *traduz* o contexto pelo qual atravessa. Neste contexto estão as questões contemporâneas da globalização, da homogeneização e da representação. “O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se *traduz* nos termos do espaço em que se move.” (Idem).

A movimentação e a circulação não passam despercebidas, ao movimentar-se o artista deixa suas marcas, suas referências miscigenam-se ao espaço no qual entra em contato. No caso do trabalho HORA DO BRASIL (2010)⁷⁶, Renata Lucas marca o tempo brasileiro na Rua Maria Skolgata na cidade de Estocolmo, na Suécia. Em frente ao edifício do IASPIS (Swedish Arts Grants Committee's International Program), onde foi convidada para fazer uma intervenção no espaço público, a artista, em colaboração com o departamento de iluminação da cidade de Estocolmo, alterou o temporizador das lâmpadas de rua. Tal alteração fez as lâmpadas acenderem-se e apagarem-se simultaneamente às luzes da rua no Brasil. [Figura 38.].

Neste trabalho, o fuso horário também é enfatizado de maneira semelhante como em *THIRD TIME* (2011). Em setembro na Suécia é início de outono, os dias são mais curtos, entretanto, na rua onde o trabalho interveio, a iluminação somente se acende quando no Brasil isso acontece, ou seja, a rua fica escura até quase o início da madrugada na Suécia.

⁷⁶ Hora do Brasil (*Brazilian Time*), 2010. Projeto em espaço público. Alteração do tempo da iluminação de rua na Maria Skolgata Street, em frente ao edifício do IASPIS (Swedish Arts Grants Committee's International Program). Exposição “Open House”, 24 e 25 de setembro de 2010. Estocolmo, Suécia.

Figura 38.



HORA DO BRASIL (*Brazilian Time*), 2010. Renata Lucas.
Intervenção no sistema de iluminação da Rua Maria Skolgata, Estocolmo, Suécia. Vista da intervenção.
Projeto de Residência artística "Do-it-Yourself", IASPIS, Estocolmo, Suécia.
Exposição "Open House", IASPIS (The Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual Artists), Estocolmo, Suécia.
Produtor convidado: Mats Stjernstedt (curador e diretor artístico do Index, Estocolmo, Suécia). Dias 24 e 25 de setembro de 2010.
Créditos da foto: Renata Lucas. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 110).

Esse vestígio revela a presença "ausente" da artista e, mais até, do contexto brasileiro, do país, do clima dos trópicos, cria uma fricção espaço-temporal a ser entendida, conforme Bourriaud (2011, p. 50), de enraizamento pontual e temporal:

Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações.

Por "sujeito como um objeto de negociações" entende-se aquele que se adapta sem descaracterizar-se, pertence sem desfigurar-se e, por isso, necessita negociar para manter-se. A negociação inclui-se como parte intrínseca da ação, isto é, em cada local e em cada ação é

necessário negociar para existir, para estabelecer-se enquanto tal. Assim acontece também nas práticas artísticas de Renata Lucas em que a negociação é parte constituinte da obra. Pode-se inclusive considerar a negociação como ponto de partida do processo de trabalho, que se estende ao longo de seu percurso.

Assim, o artista contemporâneo tem que lidar com situações não restritas ao circuito artístico, mas que pertencem a todo o processo de seu trabalho. Não há uma linearidade que determine um caminho unidirecional, o percurso é vivido. “A arte atual mostra-nos como podemos reorganizar a matéria viva através dos dispositivos de representação e produção correspondentes à emergência de uma nova subjetividade, que exige modos próprios de representação.” (BOURRIAUD, 2011, p. 122).

O *radicante* caracteriza-se por um sujeito que determina um percurso, o qual assume o nomadismo enquanto prática de modo a ocupar estruturas preexistentes. Não se trata mais de se pensar em um projeto em construção (ou destruição), apenas se ocupa daquilo já pronto. “A força desse estilo de pensamento emergente reside nos protocolos de *colocação em marcha*: trata-se de elaborar um pensamento nômade, que se organiza em circuitos e por experimentação, e não em termos de instalação permanente, de perenização, de edificado.” (Idem, p. 51). A dinâmica desse pensamento implica em uma ação intermitente, a qual oscila entre o enraizar-se em novos territórios e o pôr-se em marcha.

O pensamento radicante não é uma apologia da amnésia voluntária, e sim uma apologia ao relativismo, da desadesão [sic] e da *partida*; os verdadeiros adversários não são nem a tradição nem as culturas locais, e sim o encerramento em esquemas culturais *ready-made* - quando os hábitos se tornam formas - e o enraizamento quando este se transforma em retórica identitária. [...] Em termos estéticos, o radicante implica uma opção pelo nomadismo, cuja característica primeira seria a habitação de estruturas existentes: aceitar tornar-se locatário das formas presentes, mesmo que para modificá-las com maior ou menor intensidade. Isso pode significar também o traçado de uma errância calculada, através da qual um artista nega qualquer pertencimento a um espaço-tempo fixo e qualquer atribuição a uma família estética identificável e irrevogável (Ibidem, p. 54-55).

É o pôr-se em marcha, na organização de um êxodo, porque segundo o autor, o *radicante* pode aclimatar-se em cada novo território, “não existe origem única, existem enraizamentos

sucessivos, simultâneos ou cruzados. O artista radical pretendia voltar a um lugar original; o radicante se põe a caminho, e isso sem dispor de nenhum lugar para *voltar*.” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). Há uma escolha em cada contato com o solo, na qual é “possível levar consigo fragmentos de identidade, com a condição de transplantá-los em outros solos e aceitar sua permanente metamorfose – uma espécie de metempsicose voluntária, preferindo, a qualquer encarnação, o jogo dos sucessivos instrumentais e dos abrigos precários.” (Idem, p. 50-51).

Com isso, o autor não pretende determinar um pensamento para qualificar o *radicante*, ao contrário, nega qualquer pensamento disciplinar, acredita em seu movimento espontâneo por territórios heterogêneos. Nesse sentido, “[o] sujeito radicante apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita.” (BOURRIAUD, 2011, p. 54).

A imagem do sujeito *radicante* como uma construção, como um processo contaminado pela necessidade de negociação infinita, faz eco nas práticas de Renata Lucas, por ser a negociação parte constituinte de seus trabalhos. Alguns deles exigem mais negociações internas e institucionais com a própria galeria, ou instituição cultural, e com o curador; outros exigem negociações com vizinhos, empresas, e estabelecimentos nas redondezas onde o trabalho intervirá; outros ainda exigem negociações com departamentos de trânsito, subprefeituras, prefeituras, órgãos responsáveis por patrimônio, etc... Enfim, a intensidade da negociação corresponde à abrangência do projeto.

No caso de CRUZAMENTO (2003)⁷⁷, para que o trabalho pudesse ser instalado no cruzamento da Rua Dois de Dezembro com a Avenida Praia do Flamengo, a artista necessitou negociar, para obter autorização e o consentimento dos órgãos governamentais junto aos departamentos reguladores de trânsito. Antes disso, o processo de negociação da artista iniciou com a própria curadora, Jacqueline Belotti, que a convidou para participar da exposição no Castelinho do Flamengo. Nas palavras da curadora:

A Renata apresentou seu projeto de ocupação externa e de imediato aprovei - desde que as autorizações junto às instâncias que regulam o uso da via pública

⁷⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 88.

fossem obtidas. Nesse ponto, pude colaborar agendando os encontros nesses órgãos oficiais ligados à Prefeitura do Rio, a qual também o Castelinho é vinculado. Em todas essas ocasiões eu estive presente e introduzi a Renata como artista selecionada e patrocinada para realizar sua obra. Mas o que foi decisivo para que ela conseguisse convencer a todos e ainda conseguir apoio, a meu ver foi o modo e a clareza da exposição das suas ideias, um certo carisma e simpatia próprios, e a flexibilidade para aceitar algumas poucas limitações impostas (BELOTTI, 2013).

Já em CRUZAMENTO (2004), na cidade de São Paulo, a negociação não obteve o mesmo êxito, submetendo o trabalho a ser desmontado logo em seguida à abertura da exposição. Porém, na cidade do Rio de Janeiro, o trabalho também foi retirado antes do término da exposição, pois a artista não chegou propriamente a negociar com os moradores próximos ao cruzamento. E este fato, acarretou na retirada antecipada do trabalho, o qual ficou exposto durante dezoito dias, e o motivo da solicitação para retirada do trabalho foi o mesmo do de São Paulo: pelo ruído dos carros ao passarem sobre as chapas de madeira compensada.

Em São Paulo, o fato das autorizações não serem obtidas imprimiram no trabalho novos discursos caracterizados especificamente pelo local. Assim, a negociação torna-se parte intrínseca do trabalho, não meramente para sua execução, mas principalmente para a discussão e disseminação, de suas possíveis leituras inextricavelmente vinculadas ao espaço.

No caso de MATEMÁTICA RÁPIDA (2006)⁷⁸, a negociação apresenta-se na formulação do próprio título do trabalho, pois ele “foi fruto de um exercício de somas e subtrações rápidas que eu operava desde o início de meus projetos para a Bienal.” (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p.67). A artista chegou a apresentar cinco projetos do trabalho MATEMÁTICA RÁPIDA (2006), antes de executá-lo. É pertinente realçar como a própria artista inclui todos os projetos no processo de constituição e mesmo de existência do trabalho:

Tenho certa dificuldade com projeto não realizado, porque considero tanto o processo de implantação como o contato público como dados constitutivos do trabalho, que modificam substancialmente aquela ideia original. O embate com o mundo muitas vezes pode restringir, ao implicar ajustes, modificações,

⁷⁸ MATEMÁTICA RÁPIDA (*Quick mathematics*), 2006. Renata Lucas. Intervenção urbana com calçada de concreto, postes de luz, canteiros de plantas, árvores jovens. Aproximadamente 150m de extensão. Exposição: 27ª Bienal de São Paulo “Como Viver Junto”, São Paulo, Brasil. Curadoria de Lisette Lagnado. De 07 de outubro a 17 de dezembro de 2006.

cancelamento, mudanças de direção, mas também dá substância ao trabalho (LUCAS, 2008a, p. 56).

A substância do trabalho advém de todo o processo de negociação configurado desde o convite para participar da exposição até o envolvimento do espectador com o trabalho. Assim, serão sumariamente descritas as cinco propostas que a artista fez para a exposição da 27ª Bienal de São Paulo.

A primeira proposta da artista consistiu na duplicação da iluminação interna do Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera. Uma réplica da iluminação que instigaria a completar, por meio da imaginação, o corpo do edifício. [Figura 39.].

Figura 39.



Estudo para “Bienal em Fuga”. (2006). Renata Lucas.
Projeto de iluminação instalada no parque Ibirapuera, São Paulo.
Crédito da imagem: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 58).

Essa proposta não foi possibilitada por questões orçamentárias. “Mesmo aproveitando equipamentos já existentes, como as lâmpadas fluorescentes inutilizadas durante a mostra, os custos ainda assim seriam altos demais.” (LUCAS, 2008a, p. 58-59). Principalmente, se considerar-se a quantidade de recursos necessários para viabilizar uma mostra do porte da Bienal de São Paulo. Para ser implementado, isso “requereria o dobro de esforços para ser

realizado, os recursos pesados que já envolviam a realização de um evento como aquele somados aos deste fantasma luminoso lançado através das árvores, alimentando das mesmas fontes de seu correspondente ‘concreto’.” (Idem, p. 59).

O segundo projeto propunha um recorte na parede de vidro do Pavilhão da Bienal, como um círculo que girasse alguns graus todos os elementos da parede. Também seria feita, como num rebatimento, a mesma rotação no chão do estacionamento, formando um ângulo a 90° da parede de vidro, a partir da movimentação de todos os elementos nele existentes (pintura no asfalto, canteiro de grama e marcadores de sinalização horizontal). “Este projeto não foi realizado porque a Bienal é um prédio tombado e nenhuma intervenção na arquitetura pode ser autorizada.” (Ibidem, p. 61). [Figura 40].

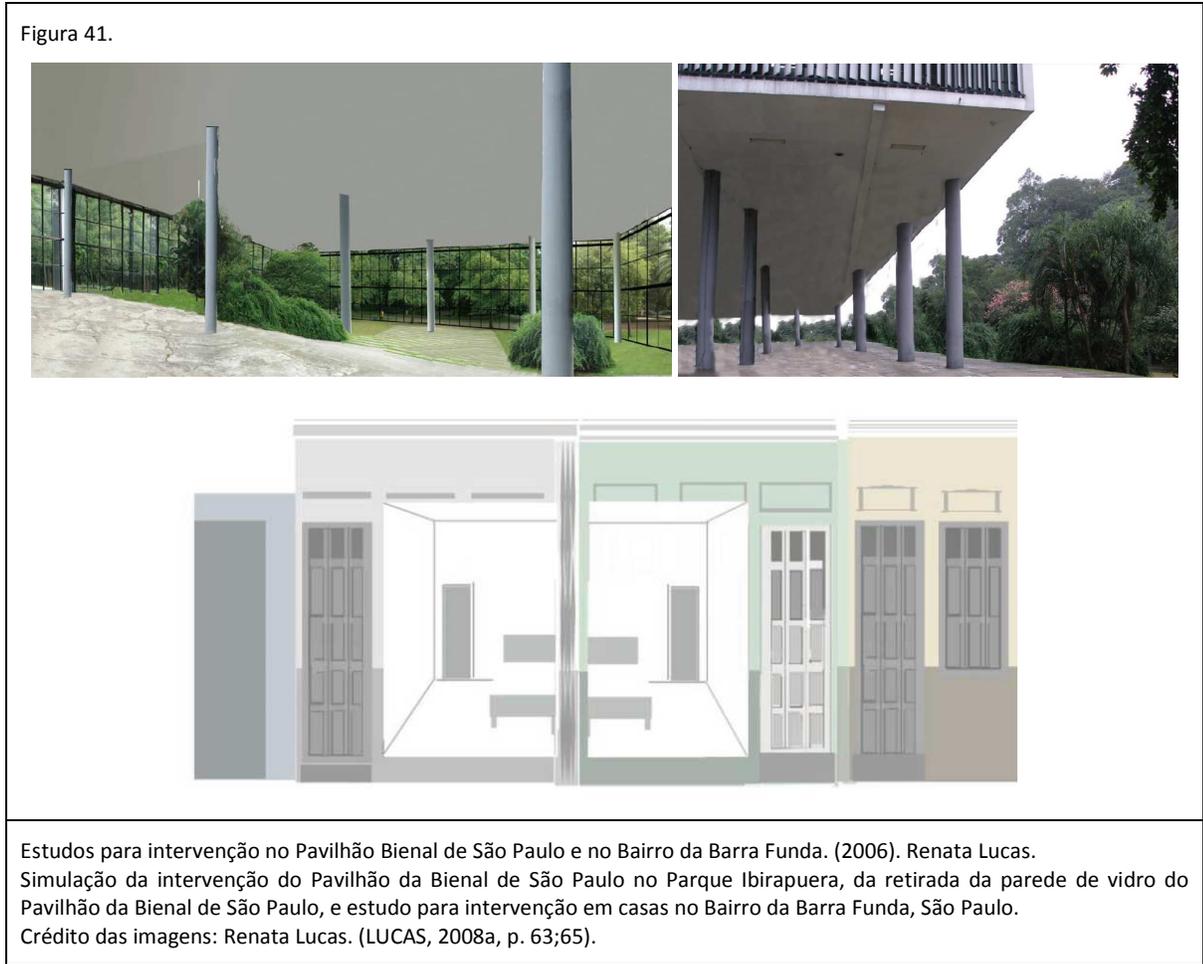
Figura 40.



Estudos para “Circulador”. (2006). Renata Lucas.
Simulação da intervenção na fachada do Pavilhão da Bienal de São Paulo e no solo do estacionamento, São Paulo.
Crédito das imagens: Renata Lucas. (LUCAS, 2008, p. 60-61).

No terceiro projeto, a artista propõe uma intervenção simultânea tanto no Pavilhão da Bienal/Parque Ibirapuera como na cidade, no bairro da Barra Funda. A artista pretendia alterar os contornos do Pavilhão da Bienal retirando as paredes de vidro de parte de seu perímetro e ampliando seus limites no Parque Ibirapuera utilizando-se de tais paredes. Na Barra Funda, a intenção da artista era selecionar duas casas geminadas e retirar a parede externa (com vista

para rua) de modo a permitir a visão do interior. As casas seriam como que espelhadas em sua disposição (móveis, portas, etc.), para parecerem iguais, e serem visualmente como um único cômodo. [Figura 41.].



No entanto, ao considerar essa equivalência de operações no mundo da arte (Pavilhão da Bienal) e no mundo comum (uma casa no meio da cidade), pensava em produzir “cessões de espaços” acontecendo simultaneamente em partes apartadas da cidade, sem julgamentos de escala e valor. Uma vez que não houve a possibilidade de cessão de espaço por parte da Bienal, o projeto perdeu sua contrapartida e sua razão de ser. Pensado para jogar com uma espécie de limbo entre interior e exterior, privacidade e publicidade, público grande e público mínimo, particularidade e generalidade, vistas de dentro e vistas de fora, este projeto se mal-realizado poderia corresponder a uma mera ilustração da ideia do “como viver junto”, tema da 27ª Bienal de São Paulo, e foi deixado de lado (LUCAS, 2008a, p. 67).

Para a quarta proposta, a artista pretendia avançar os caixilhos da parede de vidro do segundo andar do Pavilhão da Bienal em direção a uma árvore no exterior, de maneira que, a copa da árvore penetraria no edifício, assim como ele, a partir das estruturas de ferro dos caixilhos, abarcaria o espaço da árvore. A proposta não foi aprovada porque, ao apresentá-la à curadoria, a artista soube da existência de “uma outra proposta coincidente, de um grupo de artistas que pretendia fazer uma ponte suspensa que conectaria o edifício com essa mesma árvore, no mesmo local que eu [ela] havia planejado intervir.” (Idem, p. 74). [Figura 42].

Figura 42.



Estudo para alteração da parede de vidro do Pavilhão da Bienal de São Paulo. (2006). Renata Lucas.
Simulação de corte da parede e ampliação para inclusão da árvore no Pavilhão da Bienal de São Paulo, São Paulo.
Crédito da imagem: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 68).

Como quinto e último projeto não aprovado, a artista propôs sobrepor estruturas da malha da cidade no Parque Ibirapuera, “um fragmento de malha urbana atravessa o parque Ibirapuera, próximo à Bienal, com elementos básicos de urbanização: calçada, postes de luz, mudas de árvores, rebaixamento de guia.” (LUCAS, 2008a, p. 76). Trata-se de uma camada de “cidade” sobre o solo do parque. Ruas e cruzamentos seriam delimitados por meio de guias, sendo assinalados por meio do alinhamento dos postes de iluminação, que teriam uma luz de cor diferente. [Figura 43]. Entretanto, mais uma vez a artista deparou-se com o fato do “parque

inteiro é[ser] tombado, e não só o Pavilhão da Bienal, e que a possibilidade de construir o trabalho ali também estava descartada.” (Idem, p. 77).

Figura 43.



Estudo para atravessamento de malha urbana no Parque Ibirapuera. (2006). Renata Lucas.
Crédito da imagem: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 77).

Assim, o trabalho realizado para a 27ª Bienal de São Paulo, em todo o seu processo – desde a primeira proposta feita pela artista até a colocação de postes na calçada da Rua Brigadeiro Galvão na Barra Funda - foi de negociação: desde a relação com a curadoria; passando pelas propostas feitas aos órgãos de patrimônio para alterações/intervenções no Pavilhão da Bienal de São Paulo; assim como, para os projetos a serem executados no Parque Ibirapuera; até as negociações necessárias, com os órgãos municipais e com a companhia de energia elétrica, para implantação do trabalho no bairro da Barra Funda.

Segundo Renata Lucas, a “negociação no campo institucional pode ser muito complicada, porque em geral não lidamos apenas com curadores interessados em realizar um projeto”, há outros aspectos que interferem no processo, desde o fato das “instituições estão [estarem] subordinadas a programas específicos, questões orçamentárias, normas de segurança restritivas e proteção patrimonial que podem inviabilizar um projeto.”. Até mesmo, o caso das propostas

realizadas para MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) em que o “prédio é tombado, o que é positivo, exceto pelo engessamento que provoca no seu funcionamento, não admitindo nem mesmo alterações superficiais e reversíveis de qualquer natureza, como a incorporação, por exemplo, das comentadas escadas de incêndio.” (Entrevista de Renata Lucas. *In*: OLIVA, 2008, p. 112-113).

Eu apresentei cinco projetos distintos e não consegui realizar uma intervenção no edifício da Bienal, mas consegui fazer algo sem maiores dificuldades na calçada de uma rua da Barra Funda, em São Paulo. Após meses de tentativas frustradas na Bienal e [no] Parque do Ibirapuera, em dezoito dias eu consegui não só a aprovação da vizinhança local, como da Prefeitura, para realizar o projeto, e ainda da Eletropaulo, que inclusive nos apoiou cedendo postes, cabos e lâmpadas, assim como mão-de-obra para a instalação, tornando o projeto viável dentro de um orçamento limitado. Isso mostra como o mundo da arte pode ser mais complicado do que o mundo normal. Mesmo com toda a burocracia implicada numa instalação em área pública, exigindo autorizações em muitas instâncias, o projeto pôde ser implantado num período exíguo de tempo (Idem).

Portanto, o que se configurou como MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) foi uma intervenção no lado esquerdo de quem segue o sentido da rua, no lado ímpar da Rua Brigadeiro Galvão, entre as Ruas Lavradio e Lopes Chaves, no Bairro da Barra Funda, na cidade de São Paulo. O trabalho consiste em uma duplicação do mobiliário urbano da calçada neste trecho da rua. [Figura 44.].

O trabalho sobrepunha duas imagens similares ocupando o mesmo lugar no espaço. O resultado era uma calçada sobreposta a outra, algo inclinada, atravessando um quarteirão inteiro. Tratava-se de um trecho com novos pavimentos, canteiros, mudas de árvores e poste de iluminação cujas lâmpadas tinham uma ligeira alteração de cor em relação às existentes, proporcionando efeito duplo naquele bloco, com uma tonalidade mais amarela. Era como se dois quarteirões se coincidissem naquele ponto da cidade. Era como “dobrar a esquina” (LUCAS, 2008a, p. 78).

Figura 44.



MATEMÁTICA RÁPIDA (*Quick mathematics*), 2006. Renata Lucas.
Intervenção urbana com calçada de concreto, postes de luz, canteiros de plantas, árvores jovens.
Vista da intervenção na esquina da Rua Brigadeiro Galvão, Barra Funda, para a 27ª Bienal de São Paulo, Brasil.
Aproximadamente 150m de extensão.
Exposição: 27ª Bienal de São Paulo “Como Viver Junto”, São Paulo, Brasil.
Curadoria de Lisette Lagnado. De 07 de outubro a 17 de dezembro de 2006.
Créditos da Foto: Edouard Fraipoint. (KIM *et al.*, 2007, p. 149).

A ideia da artista do “dobrar a esquina” remete a uma ida e volta sobre a mesma calçada, mas a vivenciando de outra maneira. A sobreposição das imagens em duplicidade possibilita reflexões acerca das camadas da cidade, dos elementos duplicados da rua: como a calçada, os postes, as árvores. Mescla o novo com o de antes, permanecendo a incerteza sobre o já visto, como em uma a sensação de “*dèjà vu*”. “O resultado, ao longo do trecho de 150m daquela rua, era uma paisagem por vezes de acúmulos, como um bosque de postes, e outras vezes de desolação, como uma muda de árvore no meio do passeio.” (Idem). [Figura 45].

Figura 45.



MATEMÁTICA RÁPIDA (*Quick mathematics*), 2006. Renata Lucas.

Intervenção urbana com calçada de concreto, postes de luz, canteiros de plantas, árvores jovens.

Vista da intervenção na Rua Brigadeiro Galvão, Barra Funda, para a 27ª Bienal de São Paulo, Brasil. Aproximadamente 150m de extensão.

Exposição: 27ª Bienal de São Paulo “Como Viver Junto”, São Paulo, Brasil.

Curadoria de Lisette Lagnado. De 07 de outubro a 17 de dezembro de 2006.

Créditos da Foto: Daniel Steegmann. (KIM *et al.*, 2007, p. 150).

De escala e tamanho ligeiramente distorcidos, a intervenção criava uma nova camada que materializava duas temporalidades numa só. Sua ocupação da zona que separava residências e lojas da rua tornou-se uma espécie de esquina, um ponto de encontro espacial de duas construções diferentes de espaço e de tempo (o futuro desenvolvimento da vizinhança) (KIM, 2007, p. 29).

Assim, utilizando-se de cálculos básicos de matemática, Renata Lucas propõe MATEMÁTICA RÁPIDA (2006). A artista calculou o mobiliário urbano que inseriu na calçada da Rua Brigadeiro Galvão na Barra Funda da seguinte maneira: $1 + 1$. A artista deu o título MATEMÁTICA RÁPIDA, porque foi desta maneira como ela condensou seu processo de trabalho para o projeto: a partir

de contas simples e diretas, como $1 + 1$, ela faz uma série de cálculos rápidos para executar o trabalho. “Sua instalação intitulava-se matemática ‘rápida’ (ao invés de ‘lenta’) porque era uma intervenção rápida, uma obra efêmera que só existiu por um tempo relativamente breve.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 49). Assim, no próprio título a velocidade é inserida, corresponde tanto à rapidez em relação à execução do trabalho (no prazo de três semanas), como o tempo determinado do evento da 27ª Bienal de São Paulo.

Perdas e ganhos de espaços. Adições e subtrações, divisões, multiplicações. Negações, negações, negações, negações, negações. Este trabalho, mais do que qualquer outro, se configurou como processo (LUCAS, 2008a, p. 56).

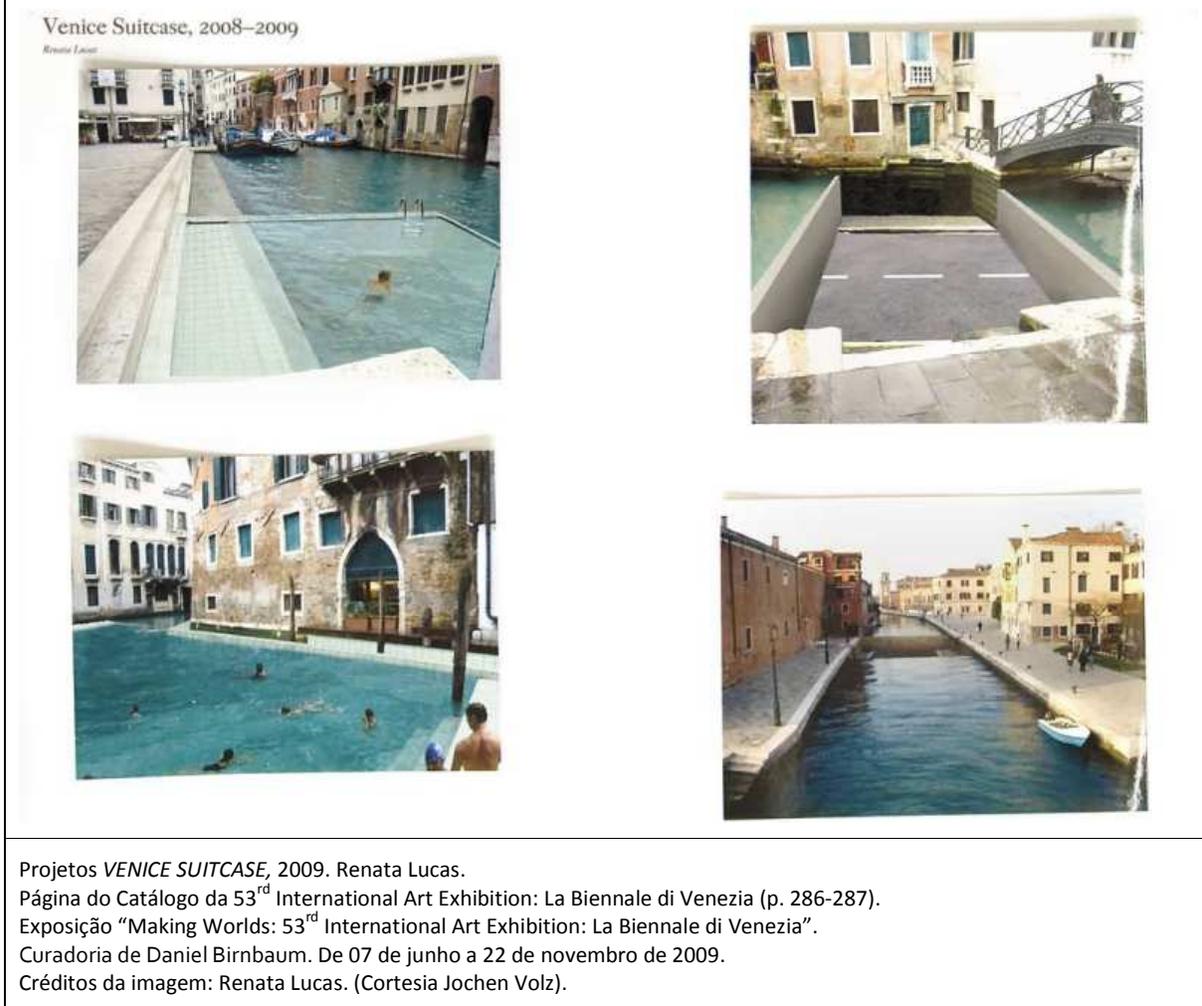
Para a 53ª Bienal de Veneza, Renata Lucas também passou por um processo de intensa negociação para a execução do trabalho *VENICE SUITCASE* (2009)⁷⁹, tanto que, até a data de fechamento das imagens para o catálogo do evento, Renata Lucas ainda não havia obtido as autorizações para poder fazer o trabalho. Assim, de maneira análoga ao *MATEMÁTICA RÁPIDA* (2006), *VENICE SUITCASE* (2009) é também uma reunião de projetos e ideias não executados, que, de um jeito ou de outro, acabam dando substância ao trabalho realizado. Assim, *VENICE SUITCASE* (2009) foi

um trabalho de uma negociação de sete ou oito meses. A Renata Lucas esforçou-se para desenvolver vários projetos. Estávamos todos envolvidos - ela, eu e a bienal inteira - em negociar o que fosse possível para executar a proposta dela. Mas, para Renata Lucas, a negociação é uma parte constitutiva do trabalho, em todo o processo até o final. O trabalho da artista ganhou duas páginas duplas extras no catálogo, a mais que todos os outros artistas, porque no momento em que o catálogo foi para a impressão, ainda não havia sido autorizada a construção da estrada [no *Giardini*]. Na última hora, propus a ela uma montagem de todas as propostas que ela tinha feito: uma piscina no *Canale*, colocar uma estrada debaixo de um canal, uma bicicleta boiando, uma praça rotativa, até rodar a fachada do palácio de exposição, um carrossel...⁸⁰ [Figuras 46 e 47].

⁷⁹ Trabalho descrito anteriormente, p. 46.

⁸⁰ Transcrição da entrevista de Jochen Volz à autora, em 25/03/2013. Informação verbal.

Figura 46.



A dificuldade da artista, em ter uma proposta aceita para execução, ocorria justamente pelo caráter intervencionista de sua prática. Em Veneza, a tensão da intervenção no espaço tornou-se mais enfática por ser uma cidade-patrimônio, totalmente tombada. Nas palavras de Volz:

Em todo momento, defrontava-se com o fato de que Veneza é tombada, portanto, quase impossível tocar/alterar uma fachada ou um canal. [...] E isso está além de uma vontade política, tratam-se das regras de conservação aplicadas a um patrimônio da humanidade como Veneza. [...] A oportunidade de inserir as propostas no catálogo e conseguir implantar o trabalho foi o grande sucesso disso tudo, então *VENICE SUITCASE* é o trabalho e a série de outros trabalhos que nunca foram feitos⁸¹.

⁸¹ Transcrição da entrevista de Jochen Volz à autora, em 25/03/2013. Informação verbal.

Figura 47.



Projetos *VENICE SUITCASE*, 2009. Renata Lucas.

Página do Catálogo da 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia (p. 288-289).

Exposição "Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia".

Curadoria de Daniel Birnbaum. De 07 de junho a 22 de novembro de 2009.

Créditos da imagem: Renata Lucas. (Cortesia Jochen Volz).

Assim, o próprio trabalho é constituído pelo conjunto das negociações, em *VENICE SUITCASE* (2009) as propostas anteriores são parte do trabalho, e não somente as camadas de asfalto no *Giardini* e no *Arsenale*. Neste sentido, *VENICE SUITCASE* (2009) e *MATEMÁTICA RÁPIDA* (2006) assemelham-se: as negociações com as instituições culturais, as propostas a serem encaminhadas aos órgãos de patrimônio, as restrições orçamentárias e, ao final, o trabalho ser um conjunto de tudo aquilo que foi proposto. O trabalho é o processo de negociação, e não somente a camada de asfalto no *Giardini* ou a duplicação da calçada na Rua Brigadeiro Galvão.

Ambos os trabalhos produzidos para as bienais⁸² carregam em seus próprios títulos todas as propostas não executadas. Se comparar a camada de calçada na Barra Funda com a camada de asfalto no *Giardini*, ambas as camadas são o apagamento e a revelação. Apagamento ao se camuflar com o ambiente: a estrada de asfalto passou despercebida por algumas pessoas que pisaram nela, assim como a calçada sobreposta na cidade de São Paulo neutralizou-se em meio ao caos⁸³ das calçadas urbanas. Revelação quando se elucida ser impossível ter asfalto em Veneza. Embora, o elemento ali inserido seja tão presente no cotidiano das pessoas. Entretanto, é completamente contraditória a ideia do asfalto em Veneza, uma cidade medieval que se utiliza dos canais como vias de locomoção e transporte. De maneira análoga em MATEMÁTICA RÁPIDA (2006), a revelação decorre da demarcação do local pelos excessos: pelos tons amarelados diferentes na iluminação dos postes duplicados, pelo emaranhado da fiação elétrica, pelos novos canteiros de plantas. Enfim, pelos elementos que causam uma fricção no espaço. Identificam-se também no trabalho CRUZAMENTO (2003) apagamento e revelação, pois enquanto encobre o cruzamento da Avenida Praia do Flamengo com a Rua Dois de Dezembro, esconde-se o chão, a pista. Revela-se exatamente este espaço, emergem aspectos simbólicos da esquina e do próprio cruzamento.

As negociações foram inerentes para o resultado final de GENTILEZA (2005), configurado, conforme descrito anteriormente, como uma troca de experiência entre vizinhos. Sendo a negociação ocorrida entre a Galeria A Gentil Carioca e o estúdio de produção musical vizinho, na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, a ideia inicial da artista era realizar um trabalho para atravessar o quarteirão de uma rua à outra.

Como as fachadas do bairro do SAARA foram mantidas e seus interiores reconfigurados, todo o quarteirão onde se localiza a A Gentil Carioca é multifacetado, os imóveis diversificam-se em vários usos e funções. A intenção da artista era abrir uma porta ao fundo da galeria e fazer um caminho, abrindo portas e passagens até chegar ao outro lado do quarteirão.

⁸² O primeiro para a 27ª Bienal de São Paulo (MATEMÁTICA RÁPIDA – 2006) e o segundo para a 53ª Bienal de Veneza (VENICE SUITCASE – 2009).

⁸³ Refere-se ao mau estado de manutenção ou a não manutenção do calçamento.

Este projeto, enquanto ideia, participou da exposição "Entre Desejos e Utopias", sob a curadoria de Felipe Scovino, realizada em maio/junho de 2010, na Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. A proposta curatorial era reunir projetos não concretizados de 13 artistas. Os projetos "estão arquivados e nunca foram executados seja pela sua impossibilidade técnica ou financeira, ou pelo fato de terem sido recusados em Salões ou ainda por existirem unicamente como projeto utópico." (SCOVINO, 2010).

Para essa exposição, o projeto não concretizado de Renata Lucas consistiu de uma porta com os seguintes dizeres gravados nela: "A partir desta porta, instalar uma sequência de portas, nesta direção, uma após a outra, atravessando todos os cômodos até chegar ao outro lado do quarteirão.". Assim, a porta para a exposição "Entre Desejos e Utopias" foi instalada no local onde o projeto não-executado iniciar-se-ia. [Figura 48].

Figura 48.



"A partir desta porta, instalar uma sequência de portas, nesta direção, uma após a outra, atravessando todos os cômodos até chegar ao outro lado do quarteirão", 2010. Renata Lucas.
Porta com texto. Vista da instalação. Exposição "Entre Desejos e Utopias", Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.
Curadoria de Felipe Scovino. De 18 de maio a 19 junho de 2010.
Créditos da imagem: Renata Lucas / A Gentil Carioca.

A intenção da artista de abrir a passagem através dos imóveis, quase como um túnel, remete a duas imagens que se relacionam entre si: o trabalho de Gordon Matta-Clark e a palestra

“Destruição ‘inteligente’” de Eyal Weizman durante o Seminário ARQUITETURA⁸⁴ na 27ª Bienal de São Paulo.

Weizman (2008) apresentou o modo como o batalhão das Forças de Defesa Israelita (FDI) se desloca por meio da abertura de buracos nas paredes das casas, com o intuito de criar novos caminhos na malha urbana, em Nablus, em abril de 2002. Essa forma de “deslocamento” é uma tática de ação do exército denominada de “infestação”. Essa tática produz uma inversão espacial, pois “procurou definir o interior como exterior, e os interiores domésticos como uma via pública. Em vez de submeter-se à autoridade das fronteiras espaciais convencionais e da lógica, o movimento tornou-se algo constitutivo do espaço.” (WEIZMAN, 2008, p. 122).

Essa maneira de deslocamento, “*walking through walls*”, operacionalizado como estratégia militar “implicou uma concepção da cidade não apenas como o local, mas o próprio *meio* da operação de guerra - um meio flexível, quase líquido, para sempre incerto e em fluxo constante.” (Idem). Weizman procurou compreender como o espaço urbano é concebido e analisado para uma operação de guerra urbana, o autor encontrou teorias pós-modernas influentes nas táticas operacionais militares. Autores como Deleuze, Guattari e Debord são estudados pelos oficiais do exército israelense, inclusive, os livros do arquiteto Tschumi são referências. Com isso, “a guerra urbana é a forma máxima pós-moderna de guerra. A crença num plano de batalha logicamente estruturado e rígido se perde diante da complexidade e da ambiguidade da realidade urbana.” (Idem, p. 128).

Os militares foram estudar tais teóricos com a intenção de compreender a realidade urbana contemporânea e, assim, conseguirem aprimorar suas táticas de guerra. “Para Bataille, Tschumi e os situacionistas, o poder repressivo da cidade é subvertido pelas novas estratégias de se deslocar por ela e de atravessá-la.” (WEIZMAN, 2008, p. 130). O deslocar-se na malha urbana foi apropriado de tal maneira pela Força de Defesa Israelita que as ideias e propostas de subversão do final da década de 1960, as quais foram “concebidas para transgredir a ‘ordem burguesa’ estabelecida da cidade – com o elemento arquitetônico da parede projetado como algo sólido e

⁸⁴ Seminário ARQUITETURA sob a curadoria de Adriano Pedrosa e com a participação de: Jessica Morgan, Eyal Weizman, Beatriz Colomina, Ana Maria Tavares, Guilherme Wisnik e Marjetica Potrč, na Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

fixo, uma corporificação da repressão social e política” (Ibidem). Este modo serviu como fundamento para planejar um ataque à cidade “inimiga”. Mesmo não havendo dúvidas da importância da educação como “a arma mais poderosa *contra* o imperialismo [ela] está sendo apropriada como uma poderosa arma *do* imperialismo.” (Idem).

Como ‘arma inteligente’, a teoria tem uma função prática e discursiva na redefinição da guerra urbana. A função tática ou prática, a abrangência com que a teoria de Deleuze influencia as táticas e manobras militares suscitam interrogações sobre a relação entre a teoria e a prática. É óbvio que a teoria tem o poder de estimular novas sensibilidades, mas ela também pode explicar, desenvolver ou até mesmo justificar ideias que surgiram independentemente, em campos disparatados do conhecimento e com bases éticas muito diferentes (WEIZMAN, 2008, p. 131).

Por fim, não se pretende aprofundar nas questões contemporâneas do espaço urbano que Weizman (2008) discute, principalmente, não se intenciona adentrar na maneira como tal espaço é compreendido e apropriado pelas Forças de Defesa Israelita. Apenas, a imagem de tornar-se invisível pela cidade, de tornar público espaços privados, ou até, de criar vias públicas no interior privado, de desestabilizar a dicotomia entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, remete à leitura do projeto de Renata Lucas de atravessar o quarteirão partindo da abertura de uma porta na Galeria A Gentil Carioca.

Esse projeto da artista pode ser considerado completamente descabido se se levar em conta o quão invasivo é a intromissão no domínio privado dos cômodos que se seguem ao longo do quarteirão. Obviamente, a artista só o faria se obtivesse autorização para tal, completamente diferente da ocorrência na Palestina, em situação constante de guerra, onde as pessoas “vivenciam a mais profunda forma de trauma e humilhação” (WEIZMAN, 2008, p. 125), ao terem as paredes de suas casas esburacadas por granadas e invadidas por militares “de passagem”. Entretanto, o borrar dos limites entre o domínio público e o privado também pode ser invasivo demais.

Atenta-se para o fato de a própria estrutura urbana do bairro do SAARA com suas multifacetações - com uma “promiscuidade espacial”, de uma fachada única, mas com interior subdividido -, cria um labirinto de paredes, de espaços limitadores, que se tornam limitantes, contentores, e, justamente, a passagem para atravessar o quarteirão, projetada pela artista,

daria vazão ao fluxo, a toda contenção. Tal passagem surgiria como um respiro a toda a movimentação existente na região.

Entretanto, o projeto não pode ser concretizado. A negociação com os diferentes proprietários, os receios de cada um, os medos de um novo fluxo, da circulação, da invasão, da bisbilhotice. Enfim, tudo no conjunto inviabilizou o projeto. E, por fim, foi a partir da negociação da artista com o vizinho da galeria, o estúdio de produção musical, que possibilitou a execução de GENTILEZA (2005)⁸⁵. Retoma-se, inclusive, o quanto o título do trabalho carrega em si a conotação da negociação, da troca ilícita não tão grave assim... Gentileza torna-se uma “negociaçãozinha”, uma “troca de favores” entre vizinhos.

Muito além de uma “troca de favores” entre vizinhos, ATLAS (2006)⁸⁶ modificou o mapa do entorno da Galeria Milan Antonio, alterou os limites entre propriedades vizinhas. As ideias de propriedade, de separações de territórios e de geografias que alteram as fronteiras, entre o que é de uso público e o de uso privado, foram embaralhadas. Neste trabalho, realizado na Galeria Milan Antonio, em São Paulo, em 2006, a artista modificou os limites das propriedades vizinhas, “apagando”, de certa maneira, os espaços de uso público e expondo os espaços internos “privados” da galeria. Como relata Renata Lucas sobre sua escolha:

Se em *Gentileza* havia permeabilidade entre espaços contíguos, ainda que com interioridades distintas, Atlas fez a galeria paulistana desaparecer com o simples movimento dos seus contornos. Todo o espaço da galeria foi alterado, redefinindo limites territoriais. Promoveu-se a redistribuição dos domínios entre as partes implicadas, movimento que dissolveu as fronteiras que os definiam e apagou os elementos estilísticos que caracterizavam a galeria como tal (LUCAS, 2008a, p. 48).

A intenção da artista foi influenciada pelo processo pelo qual passou, e ainda passa, o bairro da Vila Madalena, assim como muitos outros bairros. Trata-se da alta rotatividade de usos dos espaços, de modo que não existe mais um estado de permanência, mas o espaço se consome no próprio consumo da cidade.

⁸⁵ Trabalho descrito anteriormente, p. 76.

⁸⁶ ATLAS, 2006. Renata Lucas. Reforma arquitetônica entre a Galeria Milan Antonio e vizinhos. Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. Exposição “Atlas”, Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. De 18 de março a 13 de abril de 2006.

É pertinente relacionar a imagem produzida para o consumo com a reflexão da artista ao considerar: “em São Paulo a sensação da volatilidade da paisagem ocorre mais por uma aceleração produtiva que parece engolir a cidade”, e essa sensação é reforçada por uma espécie de anonimato, pois “não se sabe muito bem quem constrói, quem destrói, quem substitui uma coisa pela outra. A cidade vira um ente vivo em permanente crescimento, e um crescimento acelerado, no qual ela se autoconsome [sic].” (LUCAS, 2008a, p. 44).

Assim, a partir do contexto do bairro da Vila Madalena, a artista negociou junto à Galeria Milan Antonio e à residência vizinha a alteração de limites ampliando o terreno da casa vizinha para adentrar no terreno da galeria. [Figura 49].

Figura 49.



Créditos da imagem: Vista da Galeria Milan Antonio e parte da casa vizinha – imagem coletada no GoogleMaps em 06/2011 (Google - Dados Cartográficos 2011 Maplink).

Segundo Renata Lucas:

A galeria Milan Antonio funciona num galpão na Vila Madalena adaptado para a função atual, pintado de branco, com parede de vidro na entrada, o que compõe mais ou menos o padrão universal das galerias nos tempos de hoje. Atravessando um longo corredor de acesso aos escritórios, chega-se a um jardim com deck de madeira e uma jabuticabeira. Do lado esquerdo, há um muro alto que separa a galeria da casa vizinha. Sobre esse muro se vêem as pontas das copas de umas árvores que demonstram a existência de um jardim do outro lado, no quintal da casa vizinha. Estas árvores parecem estar

querendo forçar o muro do quintal da galeria, e este foi meu ponto de partida para o projeto que vem adiante (LUCAS, 2008a, p. 45).

Trata-se de uma alteração geográfica na qual “Atlas fez a galeria paulistana desaparecer com o simples movimento dos seus contornos. Todo o espaço da galeria foi alterado, redefinindo limites territoriais.” (LUCAS, 2008a, p. 48). Em acordo com a proprietária da residência ao lado, o quintal “foi estendido para a galeria através da remoção da parede que separava as duas propriedades. [...] A grade verde da casa foi duplicada e estendida galeria adentro para redesenhar a linha de propriedade que define a propriedade vizinha.” (A GENTIL..., 2010, p. 43).

Ao alterar as configurações dos limites com a vizinhança, Renata Lucas reconfigurou o próprio uso e sentido da galeria, com isso, a artista demonstra sua intenção de explicitar o modo como a cidade se faz e refaz. A “cidade levanta camadas e mais camadas de superfície ao longo de períodos muito curtos de tempo” (LUCAS, 2008a, p. 44), são camadas que se sobrepõem, rapidamente as construções alteram suas funções, passam por reformas e têm seus usos apropriados para outras finalidades. Assim,

Após estudar a vizinhança da Milan Antonio, acabei selecionando três pontos para realizar meu trabalho. De um lado, a galeria; de outro lado, a casa que divide muro com a galeria; e à frente, a oficina mecânica que fica do outro lado da rua. Meu projeto provocou uma redistribuição temporária de espaços entre esses três lugares (Idem, p. 46).

Chamou a atenção da artista a copa das árvores da casa vizinha que ultrapassava o muro sem se importar com os limites por ele impostos. Assim, Renata Lucas visualizou a possibilidade de estender o quintal da casa vizinha sobre a área da galeria (LUCAS, 2008a). Para tanto, o gradil verde da casa vizinha foi ampliado, entrando pela frente do terreno e seguindo adentro cortando toda a sua extensão até alcançar a parede do fundo. O gradil, inclusive, dividiu um banco existente rente ao muro do fundo da galeria. Como existe um desnível entre os terrenos, o muro foi rebaixado no mesmo nível do chão da casa e feita uma escada para dar acesso ao terreno da galeria, então, incorporado à casa. [Figura 50].

Figura 50.



ATLAS, 2006. Renata Lucas.

Reforma arquitetônica entre a Galeria Milan Antonio e vizinhos. Vista do fundo da Galeria Milan Antonio com a intervenção ATLAS (2006) – o muro da casa vizinho foi rebaixado à altura do solo.

Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. Exposição “Atlas”, Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. De 18 de março a 13 de abril de 2006.

Créditos da Foto: Renata Lucas. (LUCAS, 2008a, p. 51).

ATLAS (2006) intervém também no espaço expositivo, espaço estilisticamente característico de sua função. “Ela removeu as elegantes portas minimalistas da Galeria Milan Antonio e tornou irrelevante o rarefeito espaço cultural ‘high art’ ao ceder terreno aos vizinhos.” (KIM, 2007, p. 29). A artista alterou a fachada de modo a deixá-la semelhante a da oficina mecânica que ficava em frente, oferecendo à oficina a possibilidade de uso do espaço modificado da galeria como um estacionamento para os carros.

Entre a grade expandida da casa vizinha e o estacionamento da oficina mecânica restou um corredor, como um passeio público, para dar acesso ao fundo da galeria onde ainda se exercia

suas funções. Assim, este espaço, antes interno, com a intervenção passa a ser o acesso (público) ao espaço de uso privado da galeria. [Figura 51.].

Figura 51.



ATLAS, 2006. Renata Lucas.

Reforma arquitetônica entre a Galeria Milan Antonio e vizinhos. Vista do gradil que adentra na Galeria Milan Antonio com a intervenção ATLAS (2006) - vista para o corredor que dá acesso ao interior da galeria.

Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil.

Exposição "Atlas", Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. De 18 de março a 13 de abril de 2006.

Créditos da foto: Wagner Morales (KIM *et al.*, 2007, p. 142).

A galeria ficou praticamente sem área interna, dividida entre os vizinhos, e teve seu interior e exterior confundidos, como que virada às avessas, como se vira uma sacola. Com as novas características de fachada, confundindo-a com fachadas vizinhas, a galeria se diluiu no seu entorno, esvaziou-se. Restou um

pequeno escritório no fundo do imóvel, onde funcionava a secretaria, assim como o segundo andar, onde ficavam os diretores (LUCAS, 2008a, p. 53).

Apagar o espaço da galeria, deslocá-la, confiná-la, para oferecer à casa vizinha a ampliação de seu terreno e à oficina mecânica a possibilidade de uso de espaço para suas atividades, ATLAS (2006) redefiniu usos e funções. [Figura 52.]. Ao diluir as fronteiras entre vizinhos, a artista expõe o quanto à função do espaço separa e impõe limites às propriedades. “Em outras palavras, Lucas não está interessada na arte a respeito da arte ou na arte a respeito da instituição artística; ela está interessada no contexto social e político mais amplo.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 39).

Figura 52.



ATLAS, 2006. Renata Lucas.

Reforma arquitetônica entre a Galeria Milan Antonio e vizinhos. Vista da frente da Galeria Milan Antonio com a intervenção ATLAS (2006) - do lado esquerdo o gradil verde da casa vizinha que é ampliado no terreno da galeria e a fachada semelhante a da oficina mecânica, localizada de frente com a galeria, uso do espaço da galeria para estacionar os carros de clientes da oficina.

Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil.

Exposição “Atlas”, Galeria Milan Antonio, São Paulo, Brasil. De 18 de março a 13 de abril de 2006.

Créditos da foto: Wagner Morales. (KIM, *et al.*, 2007, p. 138-139).

Investigando a vulnerabilidade do espaço dado, *Atlas* jogou com as convenções instituídas nos limites tácitos que dividem o público do privado, o interior do exterior, definem a propriedade, estruturam as relações sociais e desenham inexoravelmente a forma de nossas vidas. [...] em *Atlas*, pelo fato da galeria perder seu espaço privado, eles ficaram no terreno do público. O espaço privado da galeria foi absorvido pelo exterior. Assim, a galeria pairava num limbo desconfortável. Sua identidade parecia ter sido ameaçada, ou mesmo

apagada. Até o ponto em que alguns visitantes habituais não a encontraram. A galeria parecia ter desaparecido do mapa. (LUCAS, 2008a, p. 54).

Em outra região, relativamente, próxima, à Galeria Milan Antonio, Renata Lucas desenvolve outro trabalho a partir de questões semelhantes às latejantes em ATLAS (2006). Em formato totalmente diferente, o trabalho BARULHO DE FUNDO (2005) é realizado no Instituto Tomie Ohtake. Antes de adentrar na apresentação do trabalho mostra-se importante relatar que este trabalho é parte do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça – para as Artes Plásticas 2005-2006⁸⁷, sendo Renata Lucas uma das artistas selecionadas. É parte do prêmio uma mostra itinerante em seis capitais do país e no Distrito Federal.

Para tanto, a artista apresentou os seguintes trabalhos: seis obras da série Quadro^{Quadro} (2005)⁸⁸; a série “Sala de aula” (2006)⁸⁹; e elaborou especialmente o trabalho BARULHO DE FUNDO (2005)⁹⁰. A série Quadro^{Quadro} (2005) é composta de seis trabalhos realizados para parede. Em uma relação de *mimese* com o espaço, o “quadro” acompanha a superfície das paredes: segue as quinas interiores como exteriores. O título também corresponde à literalidade do trabalho: uma justaposição de quadros, quadrados, alguns com espelhos, outros com superfícies opacas em madeira sem pintar, outros que acompanham a parede e dobram junto a ela, na quina. Tal conjunto aborda questões da materialidade e da superfície, como a opacidade, o reflexo e a sobreposição, além de evocar a relação com os limites e os espaços, são superfícies que se sobrepõe. Camadas uma sobre as outras, estáticas, fixas e imóveis, mas parecem se encaixarem e desencaixarem, deslizando uma sobre a outra. [Figura 53.]

⁸⁷ O Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 2005-2006, consistiu em uma mostra que “passou por Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belém e Recife, onde foram apresentados os trabalhos dos artistas Lucia Koch, Marilá Dardot, Paula Trope, Renata Lucas e Thiago da Rocha Pitta” (SERVIÇO..., 2006, p. 13).

⁸⁸ Série QUADRO^{QUADRO}, 2005. Renata Lucas. Seis quadros com sobreposição. Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006. Série produzida para a exposição na Sede CNI/SESI, Edifício Roberto Simonsen, em Brasília, DF, entre novembro e dezembro de 2005, Brasil.

⁸⁹ Série SALA DE AULA, 2005. Renata Lucas. Duas séries com cinco fotografias. Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006. A série “Sala de Aula” foi exposta no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 14 fevereiro a 19 de março de 2006; na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, de 17 de abril a 21 de maio de 2006; no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém, PA, de junho a julho de 2006 e no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, PE, de julho a setembro de 2006.

⁹⁰ BARULHO DE FUNDO (*Background noise*), 2005. Renata Lucas. Videoinstalação com cinco monitores, câmeras de segurança e DVD players. (Vídeo produzido em colaboração com Daniel Steegmann e Dionís Escorsa). Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006. Exposição “Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas” Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. Curadoria de Lorenzo Mammi. De 13 de dezembro de 2005 a 22 de janeiro de 2006.

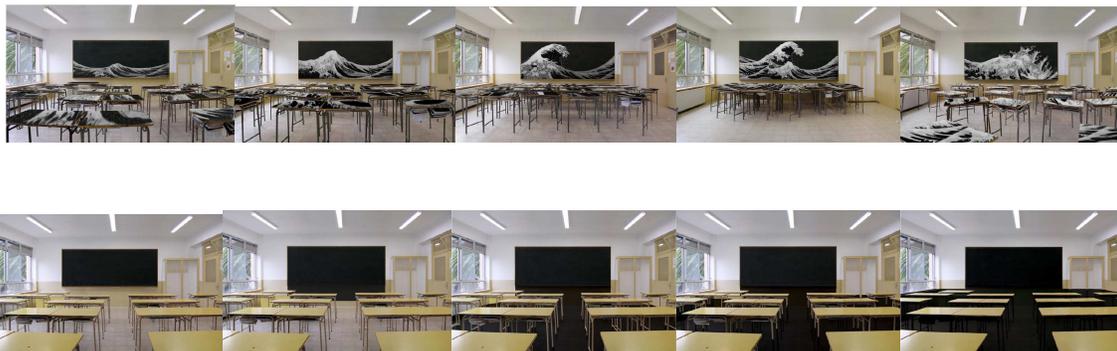
Figura 53.



Série QUADRO^{QUADRO}, 2005. Renata Lucas. Seis quadros com sobreposição. Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006. Série produzida para a exposição na Sede CNI/SESI, Edifício Roberto Simonsen, em Brasília, DF, entre novembro e dezembro de 2005, Brasil.
Imagens: SERVIÇO..., 2006, p. 74-75.

A série “Sala de Aula” (2006) consiste em duas séries com cinco fotografias cada. As imagens são captadas do fundo de uma sala de aula: uma das série traz a imagem de uma onda de mar desenhada na lousa que se espalha nas carteiras. E conforme o movimento, oscilação das ondas, a disposição das carteiras na sala acompanha este movimento: a onda desenhada crescendo em seu formato ao unir-se para se elevar e, em seguida, se espalhando. A outra série, também, com a imagem capturada ao fundo da sala de aula, tem à frente o quadro negro que se expande, sai de seus limites e invade o chão por debaixo das carteiras como que contaminando todo o ambiente. [Figura 54.].

Figura 54.



Série SALA DE AULA, 2005. Renata Lucas.

SALA DE AULA I, 31 x 51,5 cm cada fotografia, cinco fotografias (imagens acima).

SALA DE AULA II, 31 x 49,5 cm cada fotografia, cinco fotografias (imagens abaixo).

Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006.

A série “Sala de Aula” foi exposta no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 14 fevereiro a 19 de março de 2006; na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, de 17 de abril a 21 de maio de 2006; no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém, PA, de junho a julho de 2006 e no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, PE, de julho a setembro de 2006.

Imagens: (Dossier Renata Lucas, 2006).

BARULHO DE FUNDO (2005) foi realizado para a exposição no Instituto Tomie Ohtake e “foi reeditado para a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, desta vez tomando o edifício e Niemeyer como protagonista” (A GENTIL..., 2010, p. 40). Quando a artista foi convidada para expor no Instituto Tomie Ohtake, em 2005, o edifício “originalmente concebido para abrigar escritórios, um centro de convenções, teatro e o próprio Centro Cultural” (idem), dos trinta andares, somente dois estavam ocupados,

deixando o resto do prédio desocupado, numa existência de “navio fantasma”. BARULHO DE FUNDO é uma instalação de vídeo que consiste de cinco pequenos monitores de televisão mostrando o que parece ser filmagem da vigilância dos andares vazios [...]. Esse tipo de filmagem tosca em branco e preto a partir de vários pontos diferentes é familiar; entretanto, além das paredes inacabadas e do encanamento exposto que esperamos ver, animais selvagens parecem estar habitando o espaço como se fosse uma floresta ou alguma paisagem pré-histórica (KIM, 2007, p.27).

O edifício onde está instalado o Instituto Tomie Ohtake despertava o interesse da artista devido sua dimensão desproporcional às demais construções vizinhas. “O prédio acaba servindo como ponto de orientação, um marco geográfico numa região predominantemente plana.” (LUCAS, 2008a, p. 84). Além disso, a artista inquietava-se ao perceber que poucos andares estavam

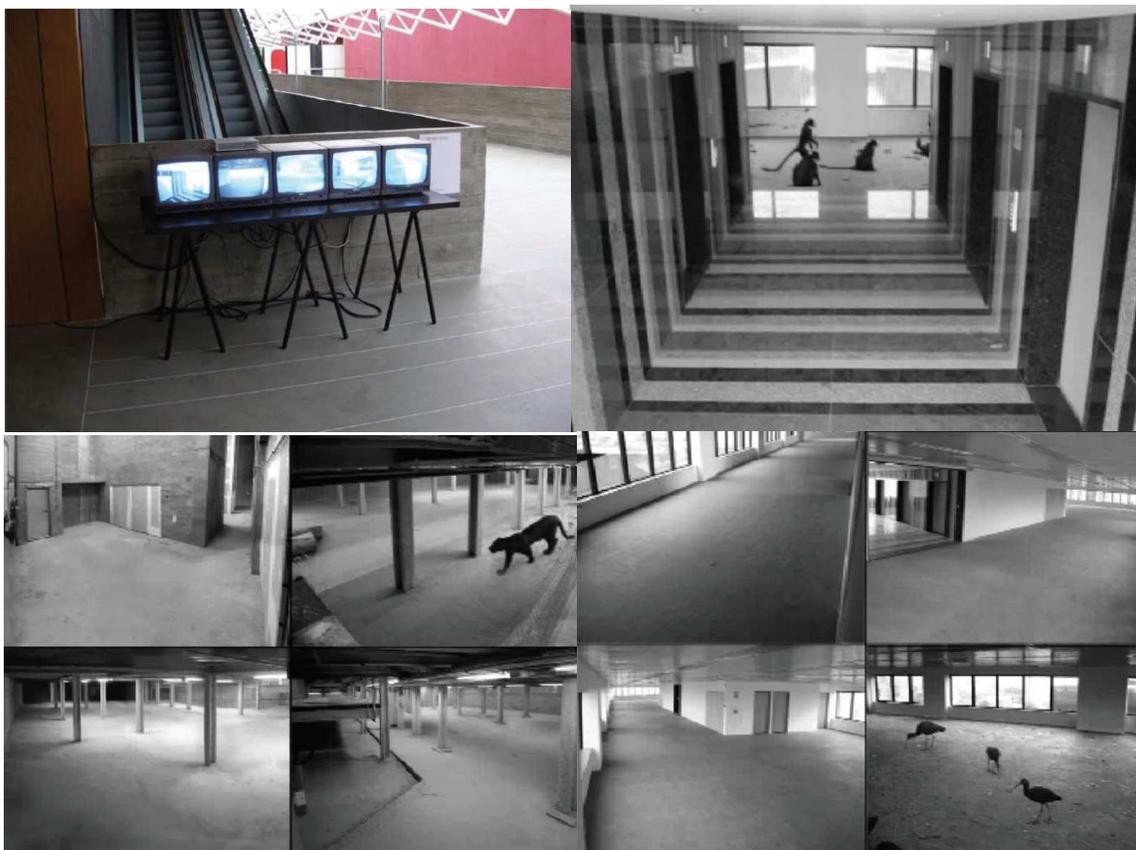
ocupados. Ao propor executar um trabalho nesse local, a artista pode comprovar que realmente só havia dois andares, dentre os trinta existentes, que estavam ocupados. “Há especulações de que a liberação da construção de edifício tão discrepante só contou com a autorização da prefeitura por força de sua associação com um centro cultural.” (Idem). Um edifício alto entretanto sem uso, pois até 2005 quando da realização do trabalho o Instituto Tomie Ohtake funcionava há cinco anos no local.

Tal conjunto de informações me fez pensar um projeto para esta situação: uma torre pós-moderna de revestimento especular. Um empreendimento dividido entre privado e público, quase que completamente encerrado em si mesmo. Inacessível. Escandalosamente visível. Escandalosamente vazio (Ibidem, p. 85).

Tão vazio que a artista resolveu preenche-lo com seres vivos. Escolheu os animais no zoológico, em seus recintos, filmou-os em atitudes naturais: caminhando, comendo, dormindo, brincando, se limpando... E por meio de uma edição de imagem⁹¹, inseriu-os nos andares vazios. Os filmes são apresentados por meio dos monitores de vigilância, há um monitor que mostra as imagens simultâneas do espaço expositivo, assim, provoca uma confusão entre o tempo real e o tempo editado. [Figura 55.].

⁹¹ A edição foi realizada com a colaboração de Daniel Steegmann e Dionís Escorsa.

Figura 55.



BARULHO DE FUNDO (*Background noise*), 2005. Renata Lucas.
Videoinstalação com cinco monitores, câmeras de segurança e DVD players. (Vídeo produzido em colaboração com Daniel Steegmann e Dionís Escorsa). Vista da instalação e Still de vídeo.
Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2005-2006.
Exposição "Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas" Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil.
Curadoria de Lorenzo Mammi. De 13 de dezembro de 2005 a 22 de janeiro de 2006.
Créditos da foto: Renata Lucas. (KIM *et al.*, 2007, p. 134) e Still de vídeo de Renata Lucas, em colaboração com Daniel Steegmann e Dionís Escorsa. (LUCAS, 2008a, p. 85-87).

Na versão realizada para a 27ª Bienal de São Paulo⁹², a artista tomou imagens do Pavilhão da Bienal vazio e editou com as imagens dos animais selvagens. [Figura 56.]

O trabalho se apresentava numa espécie de hiato temporal, entre espaço operante e espaço inoperante, funcionalidade e obsolescência dentro da própria Bienal, o que acabou reforçado pela instalação do trabalho numa salinha que não estava nem dentro nem fora da mostra, mas num ponto intermediário entre a área de serviço e a área de exposição que acentuava essa

⁹² Para a 27ª Bienal de São Paulo, foi solicitado à artista que fizesse um trabalho especialmente para a mostra (MATEMÁTICA RÁPIDA) e apresentasse um trabalho anterior (BARULHO DE FUNDO).

ambiguidade. Embora apresentasse uma espécie de radiografia do local, revelando imagens de todas as áreas públicas e privadas do edifício – inclusive as mais recônditas, inacessíveis, como arquivos e reservas técnicas - o trabalho se encontrava numa situação periférica à mostra, num limite bastante tênue entre presença e ausência (LUCAS, 2008a, p. 88 e Entrevista de Renata Lucas. In: PEDROSA, 2007, p. 69).

Figura 56.



BARULHO DE FUNDO (*Background noise*), 2005-2006. Renata Lucas.

Videoinstalação composta de cinco DVD players, cinco monitores de TV e quatro câmeras de vigilância.

Cinco filmes com durações variáveis (11:01, 07:13, 08:46, 08:20 e 11:01) exibidos simultaneamente, *in loop*. Produzido em colaboração com Daniel Steegmann e Dionís Escorsa (<http://dionisescorsa.net/pag/barulho/barulhovideo.html>).

Vista da instalação no Pavilhão Bienal, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil e Still do vídeo.

27ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Exposição: 27ª Bienal de São Paulo "Como Viver Junto", São Paulo, Brasil.

Curadoria de Lisette Lagnado. De 07 de outubro a 17 de dezembro de 2006.

Créditos da foto: Renata Lucas e Still de vídeo Renata Lucas, em colaboração com Daniel Steegmann e Dionísio Escorsa. (LUCAS, 2008a, p. 89).

Abre-se a possibilidade de um parêntese para discutir o trabalho contemporâneo como um processo, uma vez que a obra de arte não é mais entendida contemporaneamente como um

produto dado como pronto. Entender a “obra como processo” não se limita a compreendê-la dentro do “processo de desenvolvimento do trabalho”. Para diferenciar isso, é preciso considerar que o “processo de desenvolvimento do trabalho” deixa registros ou marcas no produto final (obra), já a “obra como processo” liberta-a do produto final, caracterizando-a e inserindo-a no próprio fazer.

Conforme a análise de Alberto Tassinari (2001, p. 136): “É apenas a partir da fase de formação da arte moderna que o fazer da obra ganha relevância no pensamento estético, no que se refere à questão da artisticidade das obras”. Com isso, a obra deixa aparente seu processo, entretanto, não é no produto acabado que as marcas do fazer permanecem: “[a]s modernas teorias do fazer artístico fundamentam a artisticidade das obras no fazer, não nas obras.” Além disso, mostra-se relevante considerar que “o espaço da obra também é sinal do fazer da obra.” (Idem, p. 137). Portanto, o espaço da obra torna-se um “espaço em obra”, e nele “tudo pode ser visto como sinal do fazer da obra. Entre o fazer e a obra não há mais, desse modo, nada de oculto, desde que o caminho considerado seja da obra em relação ao seu fazer.” (Ibidem, p. 138).

Num espaço em obra, o espaço da obra também imita o fazer da obra. Isso garante ao esquema espacial genérico da arte contemporânea um caráter radicalmente secular que, salvo engano, não se encontra em obras que não são nem contemporâneas nem modernas, pois, como imitação do fazer, tudo na obra pode – sobretudo o espaço da obra – ser visto independente de qualquer outra instância de imitação, natural, mágica, religiosa, cerimonial, ritualística.⁹³ O solo do qual emerge o espaço da obra é o terreno de um mundo em comum radicalmente secular. Nada impede, é verdade, que um espaço em obra sugira e tematize o que não seja secular – mas apenas a partir de uma imitação do fazer que não transcende a si mesma que isso pode ocorrer (TASSINARI, 2001, p. 131).

Assim, é possível compreender a imitação enquanto uma literalidade do fazer. Segundo Guilherme Wisnik (2012), Tassinari refuta “a vinculação necessária, proposta por Clement Greenberg, entre expressão e meio plástico, ou entre forma e técnica – a chamada mídia

⁹³ [Nota de Tassinari] “O que encontra eco na idéia de Habermas de ‘uma unidade do mundo que já não pode ser mais assegurada pela hipóstase de princípios patrocinadores de unidade (Deus, ser ou natureza), mas que só poder ser sustentada por meio de unidade da razão’, e que implica que ‘as modernas interpretações do mundo perderam sua condição enquanto imagens do mundo’ (Habermas, 1981, pp. 19-20).”

específica, que remonta à tradição filosófica kantiana” (WISNIK, 2012, p. 51) e também concentra a análise “na questão metalinguística da arte moderna, essencialmente formal, tributária do formalismo”. Por isso, ainda conforme Wisnik (2012, p. 52), as ideias de Tassinari aproximam-se das ideias de Leo Steinberg que “deslocou o exame estético da coerência formal interna de um quadro ou escultura, isto é, da sua mídia específica, para a relação que os trabalhos estabelecem com o espectador.”.

O fazer da obra de um espaço em obra, o hiato só permanece se ainda se considera o fazer da obra, porém, é sempre um imitado. Se se deseja remontar os passos que originaram a obra, o que sempre se encontrará será uma imitação do fazer da obra, não o fazer da obra, pois a obra, *em qualquer um de seus estágios*, é sempre um conjunto de sinais de seu fazer. É a imitação, assim, que responde pela artisticidade de uma obra de um espaço em obra (TASSINARI, 2001, p. 138).

A imitação como um procedimento deixa “rastros de um ‘fazer’ que instaura um inacabamento construtivo no interior da obra.” (WISNIK, 2008, p. 163). Para exemplificar essa ideia, Wisnik (2008) compara Matta-Clark e Koolhaas⁹⁴ e considera a relação entre arte contemporânea e arquitetura pautada mais em uma tentativa de interação do que em um confronto. “Distensão que, a meu ver, se deve à transferência do princípio crítico presente na obra de artistas como Matta-Clark para o interior da própria arquitetura, na forma de uma explosão de seu suporte, acarretando, ao final, uma neutralização desse princípio.” (WISNIK, 2008, p. 163). Embora, o autor refira-se à possibilidade de uma neutralização do princípio crítico da arte ao transferir tal criticidade para o interior da arquitetura, ele mesmo relata como os trabalhos artísticos podem posicionar-se críticos à arquitetura ainda inseridos nela, principalmente, porque a tomam como uma metáfora do *status quo* social. (Idem, p. 157).

A partir dessa análise, pode-se considerar o trabalho COMUM DE DOIS (2002)⁹⁵ como uma crítica que se instaura na arquitetura do Maria Antonia, ao posicionar-se em relação aos fatos históricos presenciados pelo edifício. Mais até, é um trabalho que constrói uma arquitetura por

⁹⁴ Wisnik (2008) pretendeu relacionar arte e arquitetura contemporâneas, a partir da análise do trabalho de Gordon Matta-Clark e da Biblioteca Nacional da França projetada por Rem Koolhaas, aproximando o interior da Biblioteca “escavado” por espaços vazios - deixando como volumes sólidos o próprio acervo -, assim como Matta-Clark secciona edifícios criando ocos na massa volumétrica da construção.

⁹⁵ Trabalho descrito anteriormente, p. 65.

entre a arquitetura do edifício, criando um espelhamento das estruturas preexistentes. Novamente, apagando e, ao esconder, revelando.

Em MAU GÊNIO (2002)⁹⁶ talvez isso se apresente mais veemente, pois o novo mezanino de materiais temporários deixa aparente, ou melhor, expõe o registro do processo, mas não é dado como pronto, mas como espaço em obra. À arte é permitida, ou talvez até, seja a sua “função” justamente revelar o caráter ideológico da arquitetura. Wisnik (2012) exemplifica o caráter revelador da arte, baseando-se no trabalho de Matta-Clark que se insere no seio da arquitetura: seja colocando-a abaixo, ou, seja corroendo-a em seu interior, a arte revela – confronta - o papel ideológico da arquitetura.

A obra de Renata Lucas é frequentemente aproximada da de Matta-Clark por esse mesmo tipo de atuação em relação à arquitetura. Principalmente, os trabalhos GENTILEZA (2005)⁹⁷ e ATLAS (2006)⁹⁸ são comumente tomados a partir da referência de Matta-Clark, talvez GENTILEZA (2005) mais literalmente pelo fato das aberturas nas paredes. Embora tal literalidade ocorra apenas pela ação, pois os propósitos dos artistas são tão diferentes como os contextos em que atuam⁹⁹. Em ATLAS (2006), o posicionamento crítico à arquitetura revela todo um processo de alteração dos espaços na cidade. Assim, Renata Lucas fricciona com a ideologia imposta pela arquitetura, utilizando-se dos mesmos materiais. Insere na própria arquitetura outra arquitetura. Trabalha com os mesmos elementos. Nesse sentido pretende-se relacionar as práticas da artista pelo viés da proposta de obra como processo de um espaço em obra.

Com isso, fecha-se o parêntese sobre a obra enquanto processo para se discutir sobre a precariedade do contexto atual. Principalmente, porque tal precariedade, de uma maneira ou de outra, é presenciada também na arte e na arquitetura. Para Bourriaud (2011), atualmente se vive em uma era precária, fruto das modificações decorrentes dos últimos 50 anos. É como se a precariedade fosse o resultado (produto) da sociedade que tanto produz os “descartáveis”. A

⁹⁶ Trabalho descrito anteriormente, p. 73.

⁹⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 76.

⁹⁸ Trabalho descrito anteriormente, p. 137.

⁹⁹ Não há como negar a aproximação entre o trabalho da artista e o de Matta-Clark, nem se pretende isso. Inclusive, a própria artista o tem como um artista de relevância para sua formação. Apenas busca-se diferenciá-los devido aos contextos e épocas em que se inserem. Mesmo porque a prática de Renata Lucas abrange outras questões pertinentes no momento atual.

volatilidade e a efemeridade tomou conta não somente das coisas, mas das relações: “o fato é que a vida dos objetos se revela cada vez mais breve, sua rotação comercial é constantemente acelerada, e sua obsolescência, cuidadosamente planejada. A própria vida social mostra-se mais frágil do que nunca, e os laços que a compõem são esfaceláveis.” (BOURRIAUD, 2011, p. 79).

A efemeridade das coisas está no cotidiano das pessoas. Embora, nada parece ser feito para durar e tudo parece se desmanchar ao longo do tempo, ao que tudo indica somente a ordem política, a qual comanda o caos, permanece: “tudo muda o tempo todo, mas no âmbito de um padrão planetário imutável e intocável, a que nenhum projeto alternativo parece se opor de forma crível”, por isso, remete a “um ambiente imediato permanentemente reatualizado e reformatado, onde o momentâneo sobrepuja o longo prazo e o direito de acesso à propriedade, à estabilidade das coisas, dos signos e dos estados se torna exceção.” (BOURRIAUD, 2011, p. 79).

A ordem da economia é gerar lucros, e reinventar novidades – novos produtos, novas tendências, novas modas, novos estilos - para consumo: nada é mais indesejável do que o duradouro. A permanência é um estado considerado obsoleto, o fluir, o circular e, principalmente, o consumir é o que se impõe sobre os sujeitos. Nesse tipo de economia a única coisa que se pretende perdurar: é a logomarca. Nem mesmo a moda tem o tempo de duração suficiente para se tornar *fora de moda*, vários estilos se sobrepõem simultaneamente, sob a o ritmo das *tendências*. É como se todas as formas coexistissem pacificamente, não há mais uma distinção clara entre “o sólido e o precário” (BOURRIAUD, 2011, p. 82). Em

um universo radicante os princípios se mesclam e se multiplicam por combinatórias: não há mais subtração, e sim incessantes multiplicações. Essa profusão, essa falta de hierarquias claras, combina com essa precariedade que não pode mais se limitar à utilização de materiais frágeis ou a curtas durações, pois que agora impregna o conjunto da produção artística com seus matizes incertos, constituindo um substrato para o pensamento, desempenhando um papel de fundo ideológico sobre o qual desfilam as formas. Em suma, a precariedade hoje impregna a totalidade da estética contemporânea (Idem, p. 82-83).

Bourriaud (2011) cita Hannah Arendt e Zigmunt Bauman para refletir sobre o papel da arte contemporânea e sua relação com a precariedade, tanto para Arendt quanto para Bauman, a

permanência, a durabilidade e, principalmente, a resistência ao processo de consumo são características da arte para existir e resistir à funcionalidade capitalista, isto é, para não ser consumida somente para satisfazer alguma necessidade ou funcionalidade no sistema capitalista.

A precariedade configura-se paradoxalmente, pois, ao mesmo tempo, é fruto deste sistema e é a possibilidade de escape dele. “Pois o que hoje se vê, quando se observa a produção artística, é que novos tipos de contratos parecem estar se constituindo entre cultura e precariedade, entre duração física da obra de arte e sua duração como informação.” (BOURRIAUD, 2011, p. 85).

As estruturas culturais ou sociais nas quais vivemos são nada mais, para a arte, do que elementos para serem usados, objetos que devem ser examinados e abordados formalmente. O que, ao meu entender, é conteúdo essencial para o programa político da arte contemporânea: manter o mundo em um estado precário ou, em outras palavras, permanentemente afirmando o transitório, a natureza circunstancial das instituições e as regras que governam os comportamentos individuais e coletivos. A principal função dos instrumentos de comunicação do capitalismo é repetir a mensagem, que é: vivemos em um contexto finito, imutável e político definitivo, somente a decoração deve mudar em alta velocidade. Arte questiona esta mensagem, e a inverte¹⁰⁰ (BOURRIAUD, 2009b).

A precariedade não está na matéria, no material da arte. O trabalho artístico pode ou não utilizar-se de um material precário. A precariedade está no gesto do artista em assumir as características precárias do contexto, não se trata de uma representação do entorno. Mas de uma colagem de signos os quais remontam à ideia da precariedade do sistema à medida que estão envolvidos no discurso crítico do artista.

Para fazer BARRAVENTO (2001)¹⁰¹, Renata Lucas utilizou-se de placas de madeira compensada unidas por dobradiças para reproduzir, nas mesmas dimensões, as paredes da Galeria 10,20 X

¹⁰⁰ Tradução livre do trecho: *The cultural or social structures in which we live are nothing more for art than elements to be used, objects that must be examined and formally addressed. That, to my mind, is the essential content of the political program of contemporary art: maintaining the world in a precarious state or, in other words, permanently affirming the transitory, circumstantial nature of the institutions and the rules that govern individual or collective behavior. The main function of the instruments of communication of capitalism is to repeat a message, which is: we live in a finite, immovable and definitive political framework, only the decor must change at high speed. Art questions this message, and reverses it.*

¹⁰¹ BARRAVENTO, 2001. Renata Lucas. Compensado, dobradiças. Dimensões: 10,20m comp. x 3,60m alt. x 4,10m larg. (dimensões variáveis). Exposição “Barravento”, na Galeria 10,20 x 3,60, São Paulo, Brasil. De 21 de novembro a 21 de dezembro de 2001.

3,60. [Figura 57.]. As dobradiças permitiram que “os painéis de madeira podiam [pudessem] ser manipulados, modificando a configuração da galeria, dependendo do uso do espaço ou [da] vontade individual” (A GENTIL..., 2010, p. 2 e KIM *et al.*, 2007, p. 77). Portanto, a artista criou um espaço com paredes articuladas.

Figura 57.



BARRAVENTO, 2001. Renata Lucas.
Compensado, dobradiças. Vista da instalação. Dimensões: 10,20m comp. x 3,60m alt. x 4,10m larg. (dimensões variáveis).
Exposição “Barravento”, na Galeria 10,20 x 3,60, São Paulo, Brasil.
De 21 de novembro a 21 de dezembro de 2001.
Créditos da foto: Rubens Mano. (KIM *et al.*, 2007, p. 82-83).

Ao invés de proporcionar um ambiente fixo e estável definido por ângulos retos, o novo espaço era passível de despencar sobre si mesmo. Mais ainda, as dobradiças permitiam uma configuração variada do espaço. Os visitantes podiam dobrar as paredes, abri-las, fechá-las, comprimi-las e expandi-las como um corpo que respira e se altera (KIM, 2007, p. 21).

Embora, as dobradiças deem ao trabalho a característica maleável/flexível, o próprio material e as dimensões fazem-no pesado e, por isso, necessite de mais de um sujeito para movimentá-lo, implicando numa ação conjunta para modificação do espaço. A instabilidade gerada pela

incerteza da rigidez do material - isto é, se ele se sustenta do modo como está montado -, acrescido do peso e das características da placa de madeira, que beiram desabar, provocam a sensação de queda ao menor desequilíbrio, enquanto toda a estrutura se articula e se mantém interligada na sustentação. A tensão é o ponto prévio da queda.

O título do trabalho tem o mesmo nome do filme do cineasta Glauber Rocha e a cena “puxada da rede”¹⁰² torna-se uma imagem de referência ao se pensar na ação conjunta para a movimentação das placas/paredes de madeira na galeria. Embora, o título seja uma homenagem ao Glauber Rocha, ele se refere

também a um toque de umbanda que leva esse nome. O barravento é o toque atribuído a Oxossi, o orixá caçador, é um toque de dinâmica: ‘aindoquê, eu dei um tiro e quero ver zunir, aindoquê, eu dei um tiro e quero ver cair’.¹⁰³ Então estava tudo ali: o tiro e a queda, a causa e o efeito (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 59).

No caso de FALHA (2003)¹⁰⁴, o desabar também premeditado – pois, conforme a movimentação das placas, as estruturas formadas na vertical podiam se fechar e cair – causa menos tensão do que em BARRAVENTO (2001). Em FALHA (2003), o desabar configurará uma nova espacialidade, uma nova horizontalidade, ou outro chão. Em BARRAVENTO (2001), a incerteza do equilíbrio é o fator de tensão. Em FALHA (2003) as estruturas são incertas, não se preenche o todo, embora se ocupe todo o espaço, sempre há falta de algo.

FALHA é a geografia acidentada sob a malha que contamina a instituição de arte com uma autonomia ambígua: apesar de “se encaixar” virtualmente em qualquer espaço, ele carrega um desconforto da forma, da origem e de significado onde quer que vá. O “ponto cego”, o espaço sem-perspectiva, que

¹⁰² A “puxada da rede” é o trecho do filme “Barravento” (1962) de Glauber Rocha em que os pescadores estão fazendo a retirada da rede do mar. A batida da música, a ação e a dança mostram de maneira poética o trabalho coletivo dos pescadores. Assista em: <http://www.youtube.com/watch?v=wwafGWnYL8A>. Acesso em 27 jun. 2012.

¹⁰³ [Nota no original] O toque é a percussão numa espécie de oração cantada nas religiões afro-brasileiras, acompanhada nos rituais pelo ritmo das palmas e tambores. [Nota complementar da autora] Barravento é um ritmo marcado pelo som do atabaque durante um ritual, na umbanda (Barravento é o toque da Orixá Iansã) ou no candomblé, e também na capoeira. Nos rituais a intenção é a mesma de iniciar o transe, no sentido de um estado modificado de consciência para liberar-se dos padrões de comportamento que condicionam os indivíduos. Na umbanda, um barravento de Iansã significa que a orixá está chamando a atenção, isto é, “um barravento de Iansã” é um “presta atenção!”. Outra informação pertinente é o fato do toque (por meio do ritmo e do andamento) ser o determinante do comportamento da dança, da luta, enfim, do ritual. Essas informações são pertinentes porque o título do trabalho de Renata Lucas refere-se a este estado de quase um início de transe, com a intenção de libertar de padrões comportamentais, no sentido de uma potência de modificação, que determinará todo o comportamento posterior.

¹⁰⁴ Trabalho descrito anteriormente, p. 58.

Foucault elegeu como o ponto intelectual do fracasso, localiza-se sob o pé. O desconforto é que o ponto cego - como o lugar de onde se posiciona para proferir um argumento enquanto falta precisamente o ponto de observação que se encontra abaixo de sua pegada - clama. *Falha* expõe a fragilidade construída em qualquer exercício formal de interpretar o discurso, seja através de tijolos, de placas de madeira compensada, ou em palavras¹⁰⁵ (CASTRO, 2012b).

Assim, tanto FALHA (2003) como BARRAVENTO (2001) trazem à tona como discurso a precariedade, a fragilidade. Mas não se trata de uma precariedade do material - no caso madeira compensada -, é muito mais em relação a um estado provisório, incerto, tensionado. Em COMUM E DOIS (2002) a tensão não se apresenta pela materialidade, pelo risco de queda, ou pelas incertezas do momento a seguir como os trabalhos anteriores. COMUM DE DOIS (2002) também apresenta uma precariedade, podendo até estar velada, mas que implica em uma ação. Ou seja, implica em desencadear um interesse em percorrer o trabalho, em abarcar os fragmentos para compreender o todo.

A ação que se impõe diante do trabalho é de um percurso a ser feito, uma inquietação a ser resolvida, mesmo sabendo-se não ser solucionada. A parede construída não se camufla por entre as paredes do espaço expositivo, ao contrário, apresenta-se crua, sem pintura, somente o reboco. O ambiente é posto ao reverso: a sala exposta como que vazia, e o estreito corredor como o espaço a ser percorrido. Espaços espelham-se um no outro, porém não se deixam percorrer. O espaço mínimo criado entre as paredes parece aguçar a curiosidade em percorrê-lo, como se fosse feito uma espécie de convite para se adentrar. [Figura 58.]. Até que ponto o corpo do visitante consegue inserir-se neste espaço mínimo?

¹⁰⁵ Tradução livre do trecho: *Falha is the accidental geography of the under nettings that contaminate the art institution with an ambiguous autonomy: though it "fits" virtually in any space, it carries a discomfort of form, of origin and of meaning wherever it goes. The blind spot, that space of a-perspectivism, which Foucault elected as the intellectual's point of failure, slides beneath one's foot. The discomfort is that the blind spot – as the place from where one stands on to proffer an argument while missing precisely the point of observation that lies beneath their footprint – cries out. Falha exposes the fragility built in any formal exercise of construing discourse, be that through bricks, plywood or words.*

Figura 58.



COMUM DE DOIS (Common to the two), 2002. Renata Lucas.
Blocos de cimento, reboco. Vista instalação. Dimensões: 13 x 3,5 x 3,5 m. aprox. (dimensões variáveis).
Exposição no Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA), São Paulo. Abril de 2002.
Créditos da foto: Mauro Chinen.

A artista constrói um corredor onde poucos podem ou se atrevem a passar. Um corredor sem função de passagem. Este se torna um espaço instigante. Instigante no sentido de despertar ser compreendido, vivenciado, decodificado. Adentrar nesse espaço mínimo remete à ideia de espaço residual, intersticial, isto é, de espaço que “sobrou”, entretanto, ao mesmo tempo, é um espaço protegido, apertado, pequeno. É o mínimo possível para se percorrer. Se considerá-lo como um espaço que “sobrou”, pode-se pensar, também, em um desperdício de algo possível de ser incluído e aproveitado.

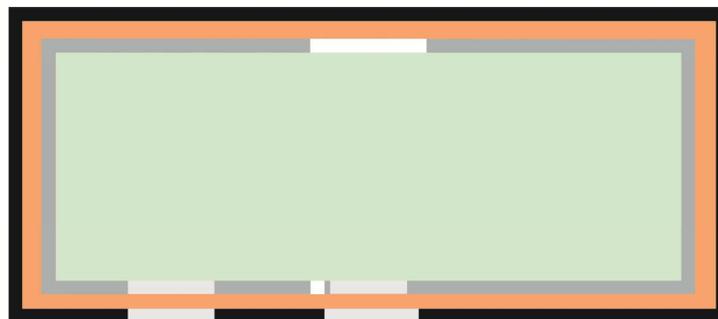
Assim, o enfoque nesse espaço inverte a relação conteúdo e sobra, porque o conteúdo existente – o espaço de dentro da sala – passa a ser o espaço vazio, e a “sobra” – o estreito corredor – torna-se o espaço inquietante, onde se procura por algo, por onde se quer transitar e experimentar. Assim, o estranhamento do trabalho ocorre, principalmente, pelo posicionamento

da parede construída no espaço da sala mais do que por sua aparência e por sua materialidade, visto que descaracteriza a função da arquitetura, alterando seus usos e funções.

O título do trabalho, COMUM DE DOIS, faz referência à Teoria dos Conjuntos (Cantour). Na matemática os números naturais podem ser reunidos em conjuntos e estes podem ser relacionados, seja por união, interseção ou exclusão. COMUM DE DOIS (2002) é composto de duas salas, que formam um “conjunto maior”. O “conjunto maior” corresponde às paredes originais do edifício. Dentro deste conjunto, a artista delimita – por meio da construção de paredes – um “conjunto menor”, isto é, dois conjuntos, um contido no outro, estabelecendo uma interseção. Contudo, não se pode deter toda a interseção sem conhecer o “conjunto menor”, faz-se necessário percorrer o “conjunto maior” para visualizar o “conjunto menor”. A parte comum pertencente aos conjuntos é a interseção e, para vivenciar a parte que é a exclusão, é preciso passar por entre as paredes, em um espaço de 26 cm. [Figura 59].

Figura 59.

Desenho da sobreposição dos conjuntos formados pelos espaços interno e externo à parede da intervenção “Comum de Dois” da artista Renata Lucas no Centro Universitário Maria Antônia, em 2002.



- Conjunto interno
- Conjunto externo
- Parede da intervenção
- Áreas de passagens
- Paredes originais do edifício
- Porção não construída da parede da intervenção

Esquema para representar os conjuntos formados a partir das plantas baixa em COMUM DE DOIS.
Créditos da imagem: desenho esquemático de Luciana Válio.

Assim, a relação estabelecida entre os espaços em COMUM DE DOIS (2002), a instabilidade de BARRAVENTO (2001) e as incertezas de FALHA (2003) remetem à precariedade enquanto elemento constitutivo do trabalho. Ressalva-se aqui que tal precariedade independe do material empregado no trabalho. Visto ser esta constituinte do trabalho de Renata Lucas, especificamente, a precariedade insere-se enquanto parte do contexto e este, por sua vez, é integrante do trabalho. A precariedade não é um *meio*, ou mesmo, um instrumento de trabalho, ela é o estado das coisas. Onde tudo beira a precariedade, utilizar-se do estado precário das coisas - justamente, ao lidar com a impossibilidade de uma durabilidade no tempo, mas com intenção de uma durabilidade discursiva - é uma ação subversiva.

Por fim, neste item 1.3. (Negociação e precariedade: o trabalho artístico como processo) a precariedade e a negociação foram considerados intrínsecos aos trabalhos aqui apresentados, entretanto é pertinente fazer uma ressalva sobre o modo como foi abordada a questão da negociação da artista, no sentido de que a negociação foi considerada apenas parcialmente, pois a reflexão concentrou-se na maneira como a negociação da artista interfere no processo de feitura do trabalho, ou seja, a negociação como parte intrínseca da prática artística, como parte constituinte. No segundo capítulo será discutida a negociação da artista e do trabalho em relação ao espectador.

1.4. Tradução e identidade: uma visita ou uma fuga?

Em *EL VISITANTE* (2012)¹⁰⁶, a Sibipiruna marca a presença de uma identidade diversa da local, ao mesmo tempo, não é o aspecto do *estrangeiro* que é reforçado ao plantá-la, mas são as próprias questões locais afluídas ao ter a Sibipiruna como uma visitante. Do lado externo do jardim dos frondosos carvalhos, a Sibipiruna é plantada no meio do passeio, obrigando o sujeito a desviar-se (dar a volta em torno da árvore) para continuar seu percurso pela calçada. Com isso, percebe-la como uma “intrusa” pode ser a sensação acometida, porém, *EL VISITANTE* (2012), como o próprio título diz: é um visitante, talvez seja convidado ou não, seja como for, o fato de ser uma “visita” remete ao aspecto temporário, sabe-se que sua presença será curta. [Figura 60.].

EL VISITANTE (2012) faz referência à relação com o Brasil: a Sibipiruna é uma espécie comumente utilizada na arborização urbana. Isto é, não se trata de ser somente uma árvore nativa do Brasil, mas de uma árvore “urbana”. Nas calçadas das cidades do sudeste brasileiro, a Sibipiruna oferece sombra aos transeuntes e principalmente aos veículos estacionados sob sua copa. Sua folhagem reticulada lembra a do pau-brasil, porém diferentemente do pau-brasil, a Sibipiruna tem crescimento rápido e, além disso, adapta-se às podas efetuadas por causa da fiação da iluminação urbana. Com estas características, Renata Lucas a insere em Guernica.

Trata-se de uma “visitante” de fácil adaptação ao solo basco, porque ela não necessita de cuidados especiais, mas é resistente o suficiente para desenvolver-se no novo território. Porém, apesar de todas estas características que possibilitariam o enraizamento da árvore e a permanência no solo estrangeiro, é preciso lembrar-se de que ela é somente uma “visitante”. Fato que lhe confere um caráter temporário e efêmero, ou seja, a árvore permanecerá plantada somente pelo período da exposição.

¹⁰⁶ Trabalho descrito anteriormente, p. 105.

Figura 60.



EL VISITANTE, 2012. Renata Lucas.

Plantio de uma Sibipiruna (nome científico: *Caesalpinia peltophoroides*), no Camino Real, Calle de Santa Clara, na cidade de Guernica-Lumo, na Reserva da Biosfera de Urdaibai.

Vista da intervenção.

Exposição Sentido y sostenibilidad, Guernica, País Basco. Curadoria de Alberto Sánchez Balmisa. De 19 de julho a 23 de setembro de 2012.

Créditos da foto: Latitudes | www.lttids.org

Neste sentido, pode-se pensar o quanto o significado de “visitante” pode ser confundido com o de “intruso”, uma vez que, questões de identidade e nacionalismo pairam “no ar”. Mesmo sendo a proposta curatorial reafirmar um momento de paz, de não-violência, de convivência entre os diferentes contexto culturais, ao que tudo indica, tais questões ainda não se esgotaram. Assim, Renata Lucas ao inserir a Sibipiruna, marca uma identidade estrangeira, a presença do “outro”, mais próximo, adaptado ao solo, mas que continua sendo o “outro”. Contudo, ressalva-se ser esta presença não impositiva e temporária.

A questão da identidade apresentada em *EL VISITANTE* (2012) permite duas leituras pertinentes a esta tese. A primeira seria a própria identidade basca e a segunda trata-se da identidade da artista enquanto estrangeira. A leitura sobre a identidade basca remete diretamente à história da etnia. Até os dias atuais, os bascos habitam as regiões montanhosas próximas aos Pirineus, cujo povo durante séculos manteve sua etnia isolada da dos demais, no sentido de não se miscigenarem com outros povos. Não se tem certeza quanto sua origem, alguns atribuem aos celtas, outros, a uma mistura de visigodos, suevos e gauleses. A incerteza quanto a suas origens deve-se ao fato da língua *euskera* não pertencer a nenhuma família linguística.

O País Basco é formado por três províncias Viscaya, Álava e Guipúzcoa. Na época medieval, o governo de cada província era denominado de *foro*. Assim, até o século XIX os *foros* regiam a política. Com a industrialização e urbanização, a região basca recebeu muitos imigrantes, por isso, os bascos apegaram-se aos *foros* numa atitude conservadora e nacionalista. Os *foros* passaram a ser a referência da identidade política basca.

A cidade de Guernica (pertencente à província de Viscaya) ficou marcada pelo bombardeio das tropas alemãs, em 1937, durante a guerra Civil Espanhola. Guernica foi escolhida para ser bombardeada devido ao movimento de oposição ao governo de Francisco Franco, além disso, porque até aquele momento não havia sido afetada pela guerra.

Mesmo durante a Guerra Civil Espanhola, a “árvore de Guernica” foi protegida para não ser cortada. Esta árvore tem um significado muito forte para o povo basco. Os *foros* medievais aconteciam sob a sombra dos carvalhos, os bascos se reuniam para discutir os interesses da comunidade. Na província de Viscaya, cada território administrativo tinha sua própria árvore (o carvalho). O carvalho de Guernica singularizou-se, pois à sombra desta árvore foram redigidas as leis bascas com o apoio dos representantes de cada povoado basco. Inclusive, os reis castelhanos iam até a árvore de Guernica para prestar juramento de respeitar os *foros* e serem proclamados Senhores de Viscaya. Durante o século XIX, os atos políticos e as concentrações para as assembleias aconteciam ao redor da Casa das Juntas, próximo onde se localiza a “árvore de Guernica”. Nos dias atuais a Casa de Juntas é a sede da Assembleia Geral de Viscaya, e sob a

“árvore de Guernica” os presidentes do Governo Basco fazem o juramento no momento de tomar posse do cargo. [Figura 61.].



Assim, o “carvalho de Guernica” é sagrado para o povo basco, pois é símbolo de: liberdade política e identidade cultural. *EL VISITANTE* (2012) ao ser realizado próximo dessa árvore símbolo da cidade - mais até, símbolo da identidade do povo basco -, problematiza os aspectos pertencentes às questões da identidade basca. O diálogo estabelecido entre as árvores (o carvalho e a sibipiruna) é possível de ser compreendido dentro de um processo de *tradução*, conforme Bourriaud (2011) propõe.

Assim, poderíamos definir a arte de hoje em função de um critério de tradutibilidade, ou seja, de acordo com a natureza dos conteúdos que ela transcodifica, de acordo com a sua forma de *viatorizar* esses conteúdos e introduzi-los em uma cadeia significativa. A tradução hoje aparece igualmente como o imperativo categórico de uma ética do reconhecimento do outro, muito mais do que o simples registro de sua “diferença” (BOURRIAUD, 2011, p. 134).

O reconhecimento do outro por meio de um processo de *tradução* faz com que se respeite o “outro”, enquanto “outro”, sem desejar sê-lo, mas compreendendo-o dentro da cultura dele mesmo, e apenas traduzindo-o para a própria cultura. O processo de *tradução* aproxima o outro por meio da transferência de uma língua para outra. “A tradução é, por essência, um

deslocamento: movimenta o sentido de um texto de uma forma linguística para outra e revela todos os seus temores.”. A intenção é ir “ao encontro do outro a fim de lhe apresentar o estrangeiro sob uma forma familiar: trago a você o que foi dito em língua diferente da sua...”, e isso, pode ser alcançado por meio de um enraizamento precário em um território desconhecido, em um solo que o acolha. Trata-se do *radicante* como aquele apresentado, por Bourriaud, “como um pensamento da tradução. [...] Cada ponto de contato que forma a linha radicante representa, desse modo, um esforço de tradução.” (BOURRIAUD, 2011, p. 52).

O esforço de tradução corresponde à resistência possível à tentativa de igualar a todos, e difere-se da legendagem por esta ser uma característica da globalização. A legendagem é universalizante, há uma dublagem generalizada, portanto o artista *altermoderno* é um *poliglota*, que entende “que nenhuma palavra traz o selo de qualquer espécie de ‘autenticidade’”. Ele sabe que a negociação é fruto de “um acordo produtivo entre discursos singulares, esse esforço permanente de coordenação, essa constante elaboração de disposições capazes de levar elementos díspares a funcionar em conjunto, constitui simultaneamente seu motor e seu conteúdo.” (BOURRIAUD, 2011, p. 41).

Inclusive, Bourriaud (2011) analisa o “reconhecimento do outro” - em termos de julgamento estético da obra de arte - como uma “espécie de *cortesia* estética pós-moderna” devido ao “medo de ferir a suscetibilidade do *outro*”. Assim, a arte do “outro” é incluída sem a emissão de qualquer juízo crítico, como se estivesse fazendo uma *cortesia*. Tal *cortesia*, por melhor que seja sua intenção no real desejo de “reconhecimento do outro”, tem um efeito perverso, “ao ponto de considerar implicitamente os artistas não ocidentais como *convidados* com quem se deve ser polido, e não como atores de fato da cena cultural.”. O autor faz uma provocação, questionando se a possibilidade de existir “algo mais desdenhoso e paternalista do que esses discursos que excluem de saída a possibilidade de um artista congolês ou laosiano se *comparar* a Jasper Johns ou Mike Kelley em um espaço teórico comum e ser objeto dos mesmos critérios de avaliação estética?” (Idem, p.25).

O fato de considerar os mesmos critérios de avaliação estética para o artista “ocidental” e o “não ocidental” beira a um universalismo modernista, “julgar uma obra de acordo com os

códigos da cultura local de seu autor pressupõe um espectador que domine o campo referencial de todas as culturas, o que parece ser, no mínimo, difícil...”. Assim Bourriaud (2011) propõe que o “espetador ideal” possua talvez as características de “um decodificador universal”, ou até, que se aceite “a ideia de que o julgamento deve permanecer indefinidamente suspenso.” (Idem, p. 27). A proposta do autor, no entanto, não é igualar as diferenças, mas “[t]rata-se de abrir uma região intelectual e estética na qual as obras contemporâneas possam ser julgadas segundo critérios iguais – em suma, um espaço de discussão.” (Ibidem, p. 25).

Há, porém, uma ressalva pertinente do autor com respeito à arte assumir frente à cultura da globalização um papel de resguardar as identidades e as singularidades: “o multiculturalismo estético nos incita a considerar atentamente códigos culturais em vias de desaparecimento, fazendo assim da arte contemporânea um conservatório das tradições e identidades laminadas na realidade pela globalização.” (BOURRIAUD, 2011, p. 28). Isto é, “tais códigos culturais e referências identitárias não seriam mais do que elementos folclóricos se não estivessem conectados a esse *projeto de construção* que o sistema da arte constitui, uma base que historicamente depende – em grande parte, pelo menos – da cultura ocidental.” (Idem, p. 37). Ainda permanece o cuidado ao vincular tais práticas ao *projeto de construção*¹⁰⁷ do sistema da arte. Para tanto, Bourriaud (2011, p. 28) utiliza-se da

expressão utilizada por Jean-Hubert Martin: “de acordo”. Não “segundo seus códigos e referências”, o que indicaria uma exclusão, mas “acordando” seus códigos a outros códigos, fazendo sua singularidade entrar em ressonância com uma história e problemáticas provenientes de outras culturas.

Para tanto, estar em “acordo” não implica em “uma coexistência pacífica e estéril de culturas reificadas (o multiculturalismo), é preciso passar para a cooperação entre culturas igualmente críticas de sua própria identidade – ou seja, chegar ao estágio da tradução”, porque “sem isso o movimento de uniformização cultural só poderá se ampliar por trás da máscara tranquilizadora de um pensamento do ‘reconhecimento do Outro’ em que este se torna uma espécie a ser preservada.” (BOURRIAUD, 2011, p. 26).

¹⁰⁷ Tal projeto refere-se à altermodernidade, que “permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica.” (...) (BOURRIAUD, 2011, p. 38-39) – trecho citado no item 1.1. “A linhagem do contemporâneo”, Cf. p. 56.

Portanto, para o autor, a *tradução* corresponde a um reconhecimento do “outro” sem subjugá-lo, requer “adaptar o sentido de uma proposição, *fazê-la passar* de um código para outro, o que requer que se dominem duas línguas, mas também que nenhuma delas seja dada.”. Inclusive, para ele, é preciso entender o ato de traduzir como incompleto, ou nas próprias palavras dele: “deixa atrás de si um irredutível *resto*.” (Idem, p. 28).

Anteriormente, foram propostas duas leituras sobre *identidade* no trabalho *EL VISITANTE* (2012). A primeira, já apresentada, tratou da identidade basca. A segunda será discutida neste momento, trata-se da identidade da artista enquanto estrangeira. Renata Lucas é brasileira, portanto, para muitos, “não ocidental”. No trabalho *EL VISITANTE* (2012), o fato de a artista plantar uma Sibipiruna, uma árvore de espécie nativa brasileira, pode ser entendido como a intenção em marcar a presença de uma identidade “diversa” em meio ao solo basco. Porém, não se adentrará novamente na questão da identidade basca, pois se pretende discutir o papel de *EL VISITANTE* (2012) como o “outro” - neste caso, lendo-o como o “não ocidental”.

Em “Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”¹⁰⁸, Hans Belting discorre sobre o tema de uma “arte contemporânea de culturas não ocidentais”. Para tanto, ele discute o fato de se tentar compreender o ‘outro’ a partir de seu próprio entendimento. “Não há esquema de pensamento global para a diversidade de culturas, porque todo esquema de pensamento é cultural e, portanto, localmente embasado.” (BELTING, 2002, p. 168). Considerando como a primeira dificuldade o “deslocar-se de seu lugar” para “compreender” o “outro”, Belting (2002) acrescenta uma segunda dificuldade, como consequência da primeira, o modo como inserir a arte deste “outro” nas instituições de arte contemporâneas¹⁰⁹, isto é, em relação às “decisões fundamentais da prática cultural e do mercado de arte”, pois pode ser que “a arte não ocidental traga um conceito de arte inteiramente estrangeiro e incompreensível para dentro de nossas instituições.” (Idem, p. 168). No caso, ele refere-se à arte dita “primitiva”, às artes ritualísticas

¹⁰⁸ Artigo publicado na Revista Arte e Ensaios – EBA/UFRJ, em 2002, original publicado na Revista Janus, número 9, 2001, Antuérpia.

¹⁰⁹ Em outro artigo, “Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate” (originariamente publicado em: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.): The Global Art World, Ostfildern 2009), Belting discute como a arte produzida no Oriente Médio será influenciada pela cultura ocidental e como esta, por sua vez, também será alterada. Inclusive, talvez, principalmente, em termos de mercado de arte, assim, o autor procura refletir sobre o papel da arte contemporânea como uma arte global.

de tribos africanas, esclarecendo: “O primitivismo foi primeiramente concebido como um rótulo para uma perda cuja compensação nós procurávamos nas demais culturas. Longe de ser um termo pejorativo, ele abarcava crescente nostalgia.” (Ibidem, p. 171). Assim,

O conceito de arte que aplicamos aqui, mas também o modelo de pensamento etnológico aparentemente oposto, ambos são uma invenção da modernidade. O que é e sempre foi moderno aqui é a dúvida sobre se foi inventada uma nova e melhor cultura ou se essa cultura foi perdida completamente. Em nosso caso específico: se a arte foi libertada para sua vontade própria ou se a arte está em outro lugar, no paraíso das culturas não corrompidas. Assim, os conceitos de moderno e primitivo referem-se reciprocamente um ao outro em sua antítese (BELTING, 2002, p. 172).

Belting (2002) compara o fato de antes ser um privilégio os ocidentais lançarem um olhar sobre os outros “Mas, desde que eles [os não ocidentais] começaram a produzir arte moderna, também direcionaram seu perturbador olhar de volta para nós. Em acréscimo, eles adquiriram o privilégio de colocar em questão a costumeira divisão do mundo.” (Idem, p. 172). Tais inquietações de Belting (2002) não se mostram muito diferentes das analisadas por Bourriaud (2011). Entretanto, talvez por ser uma análise mais recente, Bourriaud (2011) consegue fazer proposições para se discutir artes de diferentes partes do globo, para serem postas lado-a-lado. Ele propõe que o “outro” deveria ser lido a partir de um processo de *tradução*. Porém, trazer Belting (2002) à discussão deve-se à intenção de refletir sobre o “olhar perturbador” do “não ocidental” diante da arte ocidental.

Para isso, retoma-se a discussão sobre *EL VISITANTE* (2012), justamente, pensando na questão da identidade da artista, se estaria vinculada ao “olhar perturbador” da Sibipiruna para o Carvalho? Talvez, a questão não seja pertinente, entretanto, não se pode simplesmente descartar a representação da Sibipiruna como uma árvore brasileira urbana, enfatiza-se o aspecto *urbano*, de modo a minimizar a leitura pelo estereótipo do exotismo: não se trata de uma espécie símbolo do “exotismo” do país. Ela é urbana. Talvez, o aspecto urbano, aqui enfatizado, possibilite pensar a identidade como uma singularidade “globalizada”, isto é, uma singularidade já “globalizada” e adaptada. Portanto, corresponderia a Sibipiruna a uma homogeneização urbana do planeta?

Ao invés do “visitante” trazer notícias de seu exotismo “não ocidental”, carrega consigo um aspecto presente da globalização: a semelhança entre os centros urbanos no mundo, questionando, assim, o achatamento da possibilidade de singularidades. Provavelmente, entender o estrangeiro como estranhamento, ou o estranho como estrangeiro, ou como desencadeador de possíveis associações com o diferente, ou mesmo, sequer percebê-lo, parecem ser as leituras propostas em *EL VISITANTE* (2012). Na verdade, a leitura em si pode nem ser tão relevante assim, entretanto, o fato do trabalho ser estabelecido como uma situação, um desvio enquanto uma provocação à percepção, possibilita às leituras serem problematizadas.

Procurando discorrer um pouco mais sobre o referencial teórico estudado, retoma-se o pensamento de Belting (2002, p. 173) sobre a questão: “quem são esses outros, culturalmente falando?”.

Os ‘outros’ são, nesse sentido, outros, eles pensam sobre arte diferentemente e a praticam diferentemente. O mercado de arte ocidental é o único cenário a respeito do qual podemos falar, baseados em nossas próprias experiências. Mas há um cenário completamente diferente tão logo ouçamos outros falarem da forma de tratar a arte no Marrocos, na África do Sul ou em Cuba. Tanto para um cenário como para o outro, leis inteiramente diferentes estão em jogo (BELTING, 2002, p. 174).

Serão realmente as leis inteiramente diferentes? Trata-se do cenário da arte nas outras culturas, onde suas instituições culturais não têm estrutura suficiente para dar sustento ao desenvolvimento do próprio campo artístico para ampará-las na sociedade ocidental. Mesmo com os surgimentos de diversas Bienais ao redor do globo, o autor considera que tais eventos não têm “sucesso em subjugar a produção artística regional aos critérios de profissionalismo adequados ao mercado e que nós exigimos para nossa arte (mesmo a concepção de arte como forma de inovação parte de uma história à qual essa arte inovadora ainda se refere).” (Idem, p. 174-175). Logo em seguida, Belting (2002) pondera não ser talvez esta a intenção para quais as bienais sejam criadas.

Neste ponto, parece que o pensamento de Bourriaud (2011) é divergente¹¹⁰ em relação às forças que se estabelecem entre a produção artística e o profissionalismo “exigido” do artista ocidental. Portanto, Bourriaud (2011) propõe duas possibilidades para julgar esta arte do “outro”: uma, a suspensão indefinidamente do critério de julgamento (Idem, p.27) e, a outra, ser o julgamento trazido para um espaço de discussão (Ibidem, p.25), no sentido de uma negociação. Com isso, ele reflete:

Será essa origem ocidental suficiente para desqualificar o projeto de construção? Sim, se acreditarmos que o futuro da arte passa pela simples coexistência de identidades cuja autonomia se trata de preservar. Não, se acharmos que cada uma dessas especificidades pode participar da emergência de uma modernidade específica do século XXI, da construção em nível planetário, mediante a cooperação entre uma profusão de *semas* culturais e a permanente tradução das singularidades: uma altermodernidade (BOURRIAUD, 2011, p. 37).

Dentre outras, essas reflexões possibilitam pensar como um contexto “exótico” desperta interesses, isto porque “buscamos [nele] instintivamente notícias do planeta, uma informação sobre o Alhures, sobre o Outro.” (Idem, p. 30). Bourriaud (2011) reflete sobre os pensamentos de Victor Segalen, do início do século XX, ao tratar de temas como diversidade, exotismo e o estrangeiro. Assim, o autor relata que “Segalen define a ‘sensação de exotismo’ como: ‘a noção do diferente; a percepção do diverso; a consciência de que alguma coisa não é eu mesmo’. O exotismo é ‘o sentimento que temos do diverso’ ou mesmo a própria ‘manifestação do diverso’”. Segalen propõe a *diferença* sem cair na idealização do outro. Averso aos clichês do “exotismo”, ele concentra-se na relação com o outro, partindo da “constatação dos estragos causados pela colonização ocidental.”. Ele “propõe-se a escrever uma legítima ‘estética da diversidade’, uma apologia da heterogeneidade e da pluralidade dos mundos, ameaçados pela máquina de civilizar ocidental.” (Idem, p. 62). Portanto, fundamenta a *diferença*, sem a hipocrisia do desejo de ser o “outro”, mas com a possibilidade de traduzir o “outro”, por este motivo, Bourriaud (2011, p. 63) acredita no papel fundamental da tradução, pois ela:

¹¹⁰ Embora se esteja comparando o pensamento de Hans Belting com o de Nicolas Bourriaud é importante enfatizar que Belting escreveu este texto em 2001 e Bourriaud em 2009, o que pode demonstrar modificações significativas no papel das bienais e instituições de arte.

apresenta-se, assim, como a pedra angular do diverso, como o ato ético central desse “viajante nato” capaz de perceber o diverso em toda a sua intensidade. O próprio Segalen lhe dá um nome, o *exota*: aquele que consegue voltar para si depois de atravessar o diverso.

Assim, a *tradução* requer o esforço de trazer do outro aquilo que é significativo para si, embora sempre haja uma “perda”, algo que ficou sem traduzir, um *resto*. Mas, “seria a perda da informação, portanto, inerente à apreciação da arte?” (VOLZ, 2011)¹¹¹, questiona Jochen Volz ao curar a exposição “*The Spiral and the square: exercises on translatability*”. Parece, no entanto, ser o importante o reconhecimento da singularidade, a “tradução é uma passagem: um ato deliberado, voluntário, que começa com a designação de um objeto singular e prossegue no desejo de partilhá-lo com outros.” (BOURRIAUD, 2011, p. 67). Não se trata de somente partilhá-lo com os outros, no caso, os outros seriam os semelhantes, pois se traduz aquilo que é de outrem para seus similares. “E, então novamente, o muito-desejado tradutor também nunca nos foi introduzido para nos guiar pela vida e nos ajudar a nos relacionar com as coisas que nos rodeiam em caminhos que levam a transformar a realidade e a deslocar as verdades?”¹¹² (VOLZ, 2011), caberia aos artistas esta tarefa? Seria a questão.

Sob esta luz, o processo quixotesco de fixação de significados através da mera semelhança realmente significa o enriquecimento e está próximo do que Édouard Glissant sugere, quando ele explica, “tradução significa saltar, e, portanto, significa uma bela renúncia”. A tradução não é entendida como o processo linear de transferir significado de uma língua para a outra, mas como uma viagem em espiral expandindo o sentido de dentro de um sistema maior de significação, muito bem guiado pela incerteza¹¹³ (Volz, 2011).

A ideia da tradução como renúncia é desenvolvida por Haroldo de Campos (1992, p. 78) ao apropriar-se da reflexão de Walter Benjamin, para o qual “a tradução é uma *Aufgabe*: eis uma dessas palavras bissêmicas e oximórescas em alemão, que contêm ao mesmo tempo a

111 Texto enviado, por correspondência eletrônica, de Jochen Volz à autora. Pode ser conferido em: VOLZ, Jochen. Measures of uncertainty. In: ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (ed.). **Translatability**. Suécia: Albert Bonniers förlag, 2011.

112 Tradução livre do trecho: *Is the loss of information therefore inherent in the appreciation of art? And then again, the much-desired translator was also never introduced to guide us through life and assist us to relate to the things that surround us in ways that accompany changing reality and shifting truths?*

113 Tradução livre do trecho: *In this light, the quixotic process of fixing meanings through sheer resemblance actually stands for enrichment and is close to what Édouard Glissant suggests, when he explains, “translation means jumping, and thus means beautiful renunciation”. Translation is understood not as the linear process of transferring significance from one language to another, but as a spiral voyage of expanding meaning from within a larger system of signification, beautifully guided by uncertainty.*

afirmação e a negação – ao mesmo tempo se trata de *dar* e *doar* e se trata de *renunciar*.”.

Aquilo que o tradutor renuncia

é *Die Wiedergabe des Sinnes*, a redação do sentido, do sentido referencial, o comunicativo; o dado cabe ao tradutor dar ou doar, *Wiedergabe*, é a forma, *Wiedergaber der Form*, “redação da forma”, desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional (CAMPOS, 1992, p. 78).

A renúncia da transmissão do sentido lhe é possível uma vez que o tradutor não tem a obrigação de criar o original. Ele pode concentrar-se em

sua missão doadora essencial, que é justamente aquela de perseguir a *Art des Meinens* a *Art der Intention*, o “modo de significar”, o “modo de intencionar”, ou, usando uma expressão de Umberto Eco, “o modo de formar” do original, ao invés de buscar o mero conteúdo comunicacional (CAMPOS, 1992, p. 78).

Ao original, cabe à organização do conteúdo. Portanto, o tradutor é dispensado da tarefa de executá-lo. Como não tem que se preocupar em organizar o conteúdo, o tradutor pode concentrar-se “no ‘modo de formar’, no ‘modo de intencionar’ do texto original”, ou seja, por meio do “modo de intencionar”, “o tradutor vai perseguir o objetivo da complementaridade da intenção das duas línguas na direção da ‘língua pura’, que é para onde a tradução mira”. (Idem).

O concentrar-se na busca pela “língua pura” como ofício da tradução, parece ser o que Campos (1992, p. 79) quer se desfazer, ele fundamenta-se, em Benjamin, de que “a língua não é só um instrumento, um meio, mas ‘uma revelação da nossa mais íntima essência e do elo psíquico que nos une a nós mesmos e a nossos semelhantes’.”. Assim, “Campos postulou sua teoria em resposta à argumentação metafísica de Benjamin da tradução. Benjamin desestabilizou e desmistificou a norma de transparência do conteúdo, o dogma da fidelidade e do servilismo da teoria tradicional da tradução.”¹¹⁴ (CASTRO, 2011).

A “língua pura” como “língua verdadeira” ou “língua da verdade” absorve e absolve todas as intenções das línguas individuais desocultadas dos originais, e nesse sentido arruína a tradução como um processo que contribui fragmentariamente para esse desvelamento; arruína, por, em sua completude, torná-la totalmente possível, e por isso mesmo prescindível, já que inscreve a

¹¹⁴ Tradução livre do trecho: *Campos postulated his theory in response to Benjamin’s metaphysical reasoning of translation. Benjamin disestablished and demystified the norm of transparency of the content, the dogma of fidelity and the servility of the traditional theory of translation.*

tradução na sua transparência, na sua plenitude de significado último, operando a reconciliação do imanente como o transcendente (CAMPOS, 1992, p. 84).

Assim, a “língua pura” arruína a tradução no sentido de não permitir que a tradução seja libertada do original, com isso, o autor “promoveu o aspecto alienante da operação de tradução como transformação, o ‘transplante’ de uma forma em outra forma, pela qual a ‘linguagem pura’ que ecoa do original é libertada no texto traduzido.”¹¹⁵ (CASTRO, 2011). Acontece que,

O tradutor, o “transcriador” passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem; ameaçado pelo silêncio, ele responde, afrontando o original com a ruína da origem. Esta, como eu a defino, como a procuro definir, a última *hybris* do tradutor-transpoetizador. Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução; reencenar a origem e a originalidade através da “plagiotropia”, como movimento incessante da “diferença”; fazer com que a *mimesis* venha a ser a produção mesma dessa “diferença” (CAMPOS, 1992, p. 84).

Assim, ao liberar o tradutor da “língua pura” do original, o tradutor assume o papel de um *transcriador*, atuando como um *tradutor-transpoetizador* o qual “deve reconhecer o desenho geral da poética do original, de modo a reconcebê-lo e divulgá-lo novamente dentro do contexto espacial do texto traduzido, entendido agora como um re-projeto isomórfico.”¹¹⁶ (CASTRO, 2011). Portanto, ao *transcriador* não cabe merante uma cópia da produção, mas a produção da diferença dentro dela mesma.

Campos (1992) preocupa-se, assim, com o problema da categoria da estética da tradução, refletindo a possibilidade de uma “retradução” da tradução poética, opinião divergente da de Benjamin. Para Benjamin, a tradução tem uma missão “angélica”, “a tradução anuncia para o original a possibilidade da reconciliação na ‘língua pura’, na ‘língua da verdade’; ela não pode, enquanto tradução, no sentido próprio, encarnar, ainda que fragmentariamente, o verbo.” (Idem, p. 83). Campos (1992), a partir do estudo verbo *davar* em hebraico, apresenta a existência de um paradoxo inscrito nesta palavra,

¹¹⁵ Tradução livre do trecho: *He promoted the estranging aspect of the operation of translation as transformation, the “transplant” of a form into another form, whereby the “pure language” that echoes from the original is to be liberated in the translated text.*

¹¹⁶ Tradução livre do trecho: *The transcreator must recognize the general design of the poetics of the original in order to re-design and re-disseminate it within the spatial setting of the translated text, understood now as an isomorphic re-project.*

que significa, ao mesmo tempo, “palavra” e “coisa”. A tradução, o sentido próprio, não pode encarnar, ainda que fragmentariamente, o verbo, mas ela pode anunciar a sua presença oculta na língua do original, com que provisoriamente, para que ele ascenda, como intenção liberada na língua da tradução, ao horizonte da “língua pura”, para que se apresente ou ascenda a si mesmo enquanto “presença ou significado transcendental” (Ibidem, p. 83).

A ascensão do original em seu significado transcendental corresponde à missão “angélica” da tradução, porém, não a libera da “aura do original”. Assim, a ideia de *transluciferação* proposta por Haroldo de Campos surge da redenção da tradução ao original “aurático”. A ideia da *transluciferação* nega-se a servir ao conteúdo da “língua pura” e à tirania de um discurso pré-ordenado.

A tradução torna-se um empreendimento de Satanás, transgressora por excelência. A tradução criativa, possuída por demonismos, não é piedosa e nem comemorativa: ela pretende, dentro de seus limites, o apagamento da origem, a obliteração do original, que tem como objetivo, mesmo que por uma fração de segundo, transformar o original na tradução de sua própria versão traduzida¹¹⁷ (CASTRO, 2011).

E assim, o “original revela-se suscetível a uma vivissecção implacável que revira suas entranhas e só deve ser trazido de volta à luz num corpo lingüístico diverso.” (Idem). A partir daí, mostra-se possível apropriar-se do original para apresentá-lo em outra linguagem, ou na mesma língua, porém por outro meio, ou, o oposto, no próprio meio, mas em línguas e narrativas diferentes...

A imagem da *transluciferação*, proposta por Campos (1992) é aqui tomada de empréstimo, assim como a análise deste conceito no texto de Daniela Castro para a exposição “*The Spiral and the square: exercises on translatability*”, na Suécia.¹¹⁸ Ambos contribuem para a análise do trabalho *PLAN DE EVASIÓN* (2011/2012)¹¹⁹ de Renata Lucas, assim, pretende-se fazer uma

¹¹⁷ Tradução livre do trecho: *translation becomes an enterprise of Satan, transgressive par excellence. The creative translation, possessed by demonisms, is neither pious nor memorial: it intends, at its limit, the erasure of the origin, the obliteration of the original; it aims even if for a fraction of a second to transform the original into the translation of its own translated version.*

¹¹⁸ Cf. CASTRO, Daniela. *Transluciferação*. In: ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (eds). **Translatability**. Estocolmo, Suécia: Albert Bonniers förlag, 2011.

¹¹⁹ *Plan de Evasión* (Escape plan). 2011. Livros. Intervenção na livraria da Bonniers Konsthall. Exposição “*The Spiral and the Square, Exercises on Translatability*”, de 24/08/2011 a 08/01/2012. Estocolmo, Suécia. Trabalho feito para a exposição “*Planos de Fuga – uma exposição em obras*” no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, de 27/10/2012 a 06/01/2013. “Renata Lucas começou a desenhar o trabalho “*Plan de Evasión*” em 2009, durante a 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan América Latina y el Caribe” (texto retirado do catálogo/folheto da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil).

analogia entre o trabalho artístico e a imagem da apropriação do original com intuito de apresentá-lo em outra linguagem.

Assim, a artista apropria-se do romance homônimo do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, publicado pela primeira vez em 1945. O romance de Casares desenvolve-se sobre a narrativa de um personagem, Henrique Nevers, o qual é enviado para uma ilha-presídio nas Guianas. A todo tempo ele fica tramando possibilidades de como retornar à França, para voltar para os braços de sua amada.

Lá, na ilha de Cayerme, ele conhece Castel, diretor do presídio, que tem prazer sádico em conduzir experiências com a mente e a percepção dos detentos. Seu objetivo é modificar determinados elementos no cérebro desses detentos de tal forma que eles vivenciem sentimentos de liberdade e felicidade, apesar de permanecerem trancafiados em suas celas (VOLZ, 2012).

O diretor elabora pinturas nas paredes das celas (como se fossem uma camuflagem), reproduz uma música específica e injeta algum tipo de droga/substância, fazendo os presos conquistarem a liberdade mental, induzidos pela visão obtida ao olhar as pinturas nas paredes e pela música que entoa em seus ouvidos. Trata-se de uma fuga mental da situação de cárcere.

Esse livro [do Casares] reflete minha intenção em direção a fugir dos métodos tradicionais e criar um jeito para o livro mesmo escapar por meio de sua própria linguagem. Quando planejava fazer um livro de artista, eu decidi não fazer um livro sobre mim mesma – eu não quero produzir uma peça autobiográfica¹²⁰ (Entrevista de Renata Lucas. *In*: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 105).

Com a intenção de produzir um método de fuga para o livro de Casares, Renata Lucas o camufla por entre outros títulos. Para tanto, separa-o em seis livretos e os insere em publicações diversas. “Olhando para as capas, a intervenção torna-se invisível por isso é impossível saber de antemão quais os livros que foram alterados.”¹²¹ (BONNIERS KONSTHALL, 2011). [Figura 62.].

A proposta em inserir cada livreto em um título diferente tinha como intenção a dispersão do livro: “[Renata Lucas:] Eu poderia mantê-los todos juntos na minha prateleira, mas, ao mesmo

¹²⁰ Tradução livre do trecho: *This book reflects my intention towards escaping from traditional methods, and creating a way for the book to escape itself through its own language. When I was planning to make this artist's book, I decided against making a book about myself – I didn't want to produce an autobiographic piece.*

¹²¹ Tradução livre do trecho: *Looking at the covers, the intervention is invisible so it is impossible to know beforehand which books have been altered.*

tempo, quando eles estão na livraria podem se espalhar. Entre outros romances, outros livros. Portanto, seria como se ele tivesse escapado dentro dos outros livros.”¹²² (Entrevista de Renata Lucas. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 106).

A opção por retornar os livros com a inserção de “Plan de evasión” às prateleiras, para a venda, põe o trabalho em circulação, levando-o às condições da causalidade, do descontrole, do acaso, enfim, do destino incerto do livro. Não há como saber se quem comprou o livro sabia previamente a existência de um trecho do livro de Casares inserido nele. Tampouco se sabe se seria novamente devolvido à loja. Teria despertado o interesse do leitor para descobrir como aquele enxerto parou ali?

[A] ideia original da Renata Lucas era que as pessoas iriam simplesmente comprar um livro e, talvez, só em casa perceberiam que compraram um com uma inserção. Neste momento, inicia-se toda a negociação: talvez o comprador voltasse na loja e falasse: “comprei um livro que não queria comprar”, ou ele fique feliz porque tem uma inserção de Renata Lucas, ou de qualquer outra pessoa. Não havia indicação de quem era a autoria do trabalho.¹²³

A apropriação do texto de Casares não foi somente material, por meio do desmembramento do livro, mas também é perceptível o modo como a narrativa desenvolvida por Casares passou por um processo de tradução com a ação de inserção dos livretos em outras publicações, postas novamente em circulação. A descrição de uma narrativa de fuga mental dos presidiários de Cayerme e a fuga por meio de outros livros.

Apesar dos horrores do romance, esse grande clássico do século 20 é uma análise fabulosa dos efeitos do confinamento espacial e dos planos imaginários de fuga que essas condições inspiram; ou, em termos mais abstratos, uma alegoria da potência das reações físicas e mentais ao espaço. Aqui, naturalmente, encontra-se a morada da arte e da ficção, e não surpreende que o romance tenha inspirado artistas visuais e poetas desde seu lançamento (VOLZ, 2012).

¹²² Tradução livre do trecho: *RL: I would keep them together on my shelf but at the same time, when they are in the bookshop they would spread out. Amongst the other novels, other books. So it would be as if it had escaped into other books.*

¹²³ Transcrição da entrevista de Jochen Volz à autora, em 25/03/2013. Informação verbal.

Figura 62.



PLAN DE EVASIÓN, 2011. Renata Lucas.

Livros. Vista do livro com a Intervenção na livraria da Bonniers Konsthall.

Exposição “The Spiral and the Square, Exercises on Translatability”, Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suécia.

Curadoria de Jochen Volz e Daniela Castro. De 24 de agosto de 2011 a 08 de janeiro de 2012.

Créditos da imagem: Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 117.

Tal inspiração pode implicar no processo de tradução, ou conforme o conceito de Haroldo de Campos como um processo de *transcrição*, é como se “em nosso mundo em vias de globalização todo signo deve ser traduzido ou traduzível para de fato existir.” (BOURRIAUD, 2011, p. 133). Neste sentido, o termo *tradução* proposto por Bourriaud (2011) em muito se aproxima com o de Campos (1992): a tradução “encontra-se no cerne de uma implicação ética e estética: trata-se de lutar pela indeterminação do código, de recusar todo código-fonte que

atribua uma ‘origem’ única às obras e aos textos.” (BOURRIAUD, 2011, p. 133). Tal “código-fonte” poderia ser lido como o original “aurático”, mediante a qual, a tradução transgressora passa por um processo de *transluciferação*, ao negar-se a submeter-se ao conteúdo da “língua pura” e à tirania de um discurso pré-ordenado.

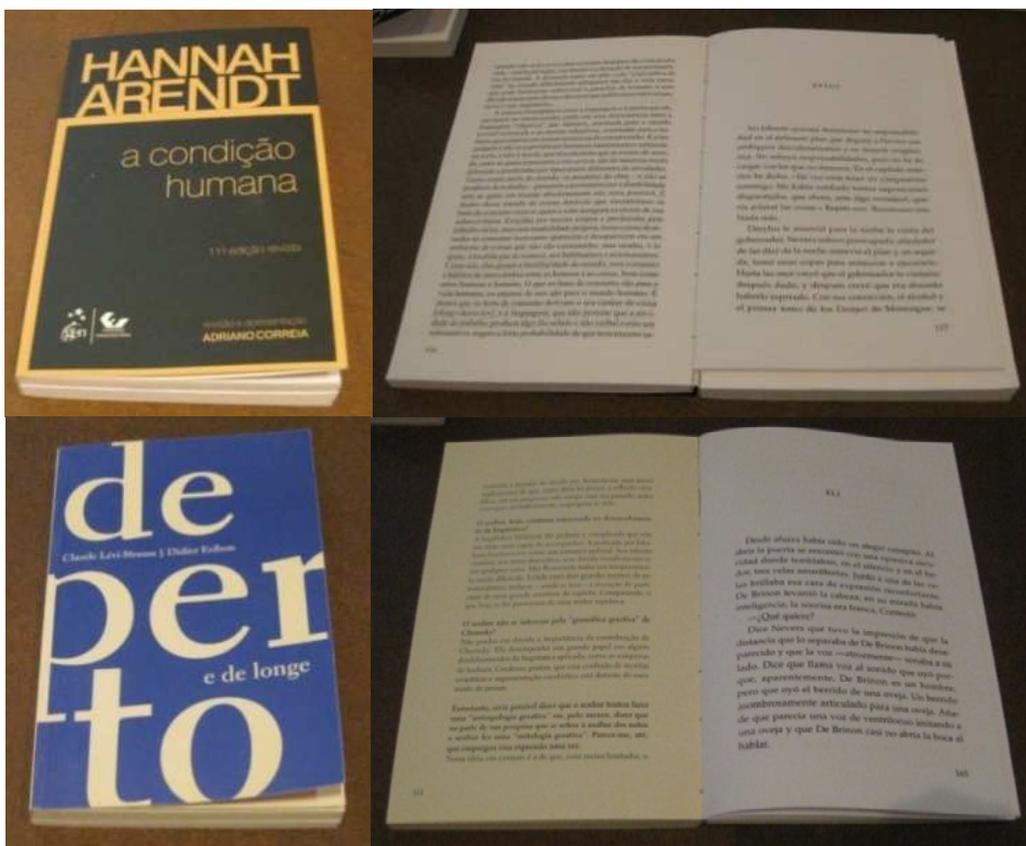
Em *PLAN DE EVASIÓN* (2011/2012), o livro de Casares é inserido entre o conteúdo de outra publicação, ali se instala, e mesmo seguindo a sequência das páginas¹²⁴, não se submete ao conteúdo do outro título, mas mantém-se como um desvio. [Figura 63.]. “A tradução, que coletiviza o sentido de um discurso e ‘aciona’ um objeto de pensamento ao inseri-lo em uma cadeia, diluindo assim sua origem a multiplicidade, constitui um modo de resistência contra a formatação generalizada e uma espécie de guerrilha formal.” (BOURRIAUD, 2011, p. 133).

PLAN DE EVASIÓN (2011/2012) não dilui sua origem, contudo, camufla-a. A camuflagem leva à concepção de espaços fictícios, que não precisam consolidar-se fisicamente, mas se desdobram por meio de uma fuga mental.

Assim, o leitor de qualquer volume poderia topor com Bioy Casares repentinamente, em lugar de outro conteúdo. Ao apropriar-se de uma das mais antigas técnicas de enviar mensagens para fora da prisão, a obra de Lucas foge fisicamente da exposição enquanto expande suas fronteiras geográficas e temporais. Da mesma forma que em grande medida a obra existe como um rumor, ela também serve como pano de fundo verdadeiramente literal e conceitual para os modos de operação abordados por esta mostra (VOLZ, 2012).

¹²⁴ “Assim, por exemplo, quando se abrir um livro com a primeira parte, da página 1 até a 38 será possível encontrar as páginas do “Plan de Evasión”, e a partir da página 39, o próprio livro continua. Noutro livro, poderemos encontrar as seguintes partes “Plan de Evasión”, de Adolfo Bioy Casares, portanto a partir da página 39, e assim por diante. Os livros são dispersos pelas livrarias até que não se tenha mais pista de continuidade” – texto retirado do catálogo da exposição “Planos de Fuga – uma exposição em obra”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil.

Figura 63.



PLAN DE EVASIÓN (*Escape Plan*), 2012. Renata Lucas.
Livros. Vista da intervenção no livro - Intervenção no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
Exposição “Planos de Fuga – uma exposição em obras”, no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
Curadoria de Jochen Volz e Rodrigo Moura. De 27 de outubro de 2012 a 06 de janeiro de 2013.
Créditos da foto: Luciana Válio.

Para Bourriaud (2011, p. 136), “[u]ma ‘ideia’ pode, assim, passar do sólido para o flexível, de uma matéria para um conceito, da obra material para uma multiplicidade de extensões e declinações.”. Há uma fluidez que permite à arte dissolver-se e novamente solidificar-se em outra matéria. O autor denomina de “arte da transferência” para designar o transporte de “dados ou signos de um ponto para outro, e esse gesto expressa nossa época mais do que nenhum outro. Tradução, translação, transcodificação, passagem, deslocamento normatizado são as figuras desse ‘transferismo’ contemporâneo”. Pode-se acrescer a esta “arte da transferência” a *transluciferação*, que além de transportar dados ou signos, se nega a submeter-se ao discurso pré-ordenado, ou mesmo, fechar-se em sua origem.

Capítulo 2 - O diálogo: os trabalhos de Renata Lucas e o público

Neste capítulo, pretende-se analisar as relações estabelecidas entre o sujeito e o trabalho de Renata Lucas, seja ele enquanto público da arte, enquanto transeunte, ou como ser “experienciador”. Assim, tenciona-se refletir sobre este sujeito: sobre a maneira dele configurar-se enquanto sujeito espectador; e como ele é incluído no constituinte da prática artística enquanto “participador” (para utilizar a denominação dada por Hélio Oiticica).

Uma vez percorrido sobre este sujeito contemporâneo, como parte constituinte das práticas artísticas de Renata Lucas, entende-se ser/ter ele um corpo e, este corpo relaciona-se com a matéria/material. Antes inclusive, é o próprio corpo da artista que percebe o espaço. Assim, a herança de Hélio Oiticica e Lygia Clark, de uma prática artística que insere o público como participante da obra de “corpo inteiro” e não somente como “olho”, é presente nos trabalhos de Renata Lucas. Inclusive, o corpo do sujeito ou o sujeito como corpo é reforçado nas práticas da artista em relação à cidade e à arquitetura da cidade. Utilizando-se das análises de Paola Berenstein Jacques e de Richard Sennett em que o corpo é moldado (ou mesmo esquecido, apagado, desconsiderado, ordenado) na cidade, os trabalhos de Renata Lucas confrontam-se com o “apagamento/esquecimento” do corpo.

A escala humana presente nos trabalhos da artista corresponde à relação estabelecida/imposta entre a arquitetura e o corpo do sujeito, sendo a materialidade/o material dos trabalhos percebida corporalmente. Ou seja, a materialidade do trabalho aguça a sensibilidade por meio de um processo corporal físico: matéria do trabalho (frequentemente material do ambiente/da arquitetura) em relação ao corpo orgânico vivo do sujeito.

O fato de o trabalho artístico caracterizar-se como um processo e, por consequência, necessitar do envolvimento de sujeitos, pode levá-lo a estabelecer uma prática relacional, isto é, criar potenciais encontros e socialidades. A partir de uma atualização da proposta de “estética relacional” por Nicolas Bourriaud, pretende-se discutir se um novo paradigma estético pode-se pautar nos intercâmbios e trocas.

Renata Lucas herda, das gerações anteriores de artistas brasileiros, a relação com o outro, uma característica própria da formação do campo da arte no país. Mantém-se, enquanto artista

contemporânea, construindo pontes entre sua bagagem cultural e a cultura alheia (do outro) onde realiza sua prática artística, ao mesmo tempo, trabalha com a dimensão global da arte contemporânea, seja criticando-a ou atuando por meio dela, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

2.1. A participação do sujeito na constituição da obra

[...] *“as experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer de novos modos: tantos quanto seriam os indivíduos a experimentá-las.”* (OITICICA, 2008, p. 358).

Discorrer sobre a participação do sujeito na constituição da obra, recai, (quase) necessariamente, por retomar a constatação de Marcel Duchamp, proferida em 1957, sobre a inserção do espectador para completar a obra de arte por meio do “coeficiente artístico”¹²⁵. Para Duchamp, “O Ato Criativo” implica na alteração da ação/posição do espectador, o qual “experimenta o fenômeno da transmutação: através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escala estética.” (DUCHAMP, 2004, p. 518-519).

Mais do que determinar o “peso” (entendido aqui como julgamento) da obra, cabe ao espectador, segundo Duchamp, passar por uma “osmose estética”, ou seja, momento em que há uma transferência do papel do artista para o espectador, “o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.” (Idem, p. 519). E, ao contribuir para “o ato criativo”, o espectador assume ser elemento constitutivo da obra, pois o fenômeno da transmutação da matéria depende também dele.

A inclusão do espectador enquanto constituinte, conforme Duchamp propôs, desencadeou, na arte contemporânea, outros papéis para o sujeito desempenhar. Por consequência, há alterações recíprocas no conceito de obra de arte e de artista/autor.

¹²⁵ The Creative Act (1957), texto lido por Marcel Duchamp. Apresentado para a Convention of the American Federation of the Arts at Houston, Texas, 1957. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/audio5E.html>. Acesso em 20 mai. 2013. Traduzido e inserido como Apêndice no livro: TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 517-519.

Na arte contemporânea, tais alterações implicaram em um envolvimento do público com a obra caracterizado por Basbaum (2007) como o momento da “fruição”. Para tanto, o momento da “fruição” pode ocorrer em tempos diversos por públicos diferentes, segundo ele, há aquele que participa/vivencia a obra enquanto “acontecimento”, está presente durante a existência/processo da obra, e aquele que discursa sobre a obra. Por ser a obra efêmera e seu momento de “acontecimento” findado, o discurso constitui-se a posteriori. Por este motivo, Basbaum (2007, p. 106) o denomina de “produtor de discursos críticos”:

Desse modo, o espectador e o produtor de discursos críticos estão envolvidos em um mesmo “paradigma de fruição” da obra de arte contemporânea, que os impulsiona a uma condição de enfrentamento do trabalho plástico, no sentido de uma aproximação máxima, de uma tatilidade intensiva, da construção de um espaço-tempo, em que suas próprias presenças, enquanto espectadores-atores, possibilitam o funcionamento da obra como máquina de expressão; somente a partir do confronto com esses mecanismos que poderão ser construídas as relações positivas ou negativas vinculadas ao trabalho de arte, consideradas como construções que envolvem uma responsabilidade interativa.

A responsabilidade interativa, proposta por Basbaum (2007), pode ser considerada uma resposta ou uma exigência de assumir uma atitude a partir do envolvimento dos espectadores-atores, diante daquilo que Bourriaud (2009a, p. 36) contextualiza como uma “cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado.”. Assim, o objeto cultural é ativado pelo espectador, e “no conjunto dos vetores de comunicação que o grau de interatividade é ampliado”, pois com a disponibilidade de novas técnicas como a internet e a multimídia, surge “um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio” e instaurar novas formas de contato com o “objeto cultural.” (Idem). Assim, a transitividade “introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo; ela nega a existência de um ‘lugar da arte’ específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminação.” (Ibidem, p. 36-37).

Jean-Luc Godard, aliás, insurgia-se contra essa concepção *fechada* da prática artística, explicando que *uma imagem precisa de dois*. Se essa proposição parece retomar Duchamp ao dizer que *são os espectadores que fazem os quadros*, ela vai além ao postular o diálogo como a própria origem do processo de constituição da imagem: *desde seu ponto de partida* já é preciso negociar, pressupor o Outro... Assim, toda obra de arte pode ser definida como um

objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários. Cremos ser possível explicar a especificidade da arte atual com o auxílio da ideia de produção de relações externas ao campo da arte (em oposição às relações internas, que lhe oferecem substrato socioeconômico): relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo (BOURRIAUD, 2009a, p. 37).

O autor ainda apresenta o trabalho artístico contemporâneo aberto para o diálogo e para a “discussão, essa forma de negociação inter-humana, que Marcel Duchamp chamava de ‘o coeficiente de arte’ – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora.” (Idem, p. 57). Portanto, o estar presente refere-se à questão temporal, implica na necessidade da presença do sujeito para existir enquanto obra de arte. “A arte [contemporânea], por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua (relativa) transparência social.” (BOURRIAUD, 2009a, p. 57). Por “transparência social” é entendida a obra de arte a qual explicita (ou, pelo menos, procura deixar aparente) seu processo de fabricação e produção, inclusive, o papel atribuído ao espectador, assim como, o posicionamento do artista.

Ao convocar o espectador, a arte contemporânea não somente solicita uma participação (ativa ou passiva), mas envolve o sujeito em seu próprio processo constitutivo. Refletir sobre a participação do sujeito no processo constitutivo da obra de arte, em específico, nos trabalhos de Renata Lucas, implica em compreender o contexto da artista, isto é, localizá-la a partir de suas heranças culturais, na qual, a participação do outro é *sine qua non* para a constituição da obra. Não se trata de isolar a artista do fluxo dos acontecimentos globais, privilegiando um comportamento regionalista, longe disto. Entretanto, há uma “veia” da arte brasileira que pulsa nos trabalhos da artista e é identificável tal presença em sua prática.

Assim, a herança de Hélio Oiticica e de Lygia Clark é presente no ambiente cultural contemporâneo, onde os conceitos e propostas de ambos os artistas permeiam os debates e discussões acerca do próprio circuito da arte brasileiro, principalmente, a partir dos desdobramentos de suas proposições obtidas no campo. Portanto, a forma como será abordada

as propostas de Oiticica e de Clark tem apenas a intenção de identificar como tais proposições permanecem no contexto onde se instaura a prática de Renata Lucas.

Rivera (2013, p. 327-328) relata: “[é] comum, entre críticos estrangeiros, a caracterização da arte brasileira contemporânea por sua abertura à participação sensorial do espectador.”. Ela considera este fato derivado das proposições de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, nas quais “a participação concebida por esses artistas é[ser] profundamente conceitual, implicando uma sofisticada reflexão sobre o objeto de arte, o sujeito da arte e a relação entre sujeitos segundo a arte.”. Ainda segundo a autora, tal relação entre os sujeitos, especialmente materializada na proposição *parangolé*, leva “a construir uma verdadeira conceitualização [sic] da cultura – assumindo-a como cultura brasileira, localizada histórica e socioeconomicamente.” (Idem, p. 328). E, inclusive, para Favaretto (2008, p. 21), isso tem sentido porque consiste de um programa coerente elaborado por Oiticica, o qual “problematiza a situação brasileira e internacional da criação e se desenvolve como versão da produção contemporânea que explora a provisoriedade do estético e ressignifica [sic] a criação coletiva, a marginalidade do artista, o político da arte.”.

Hélio Oiticica, ao determinar os princípios na “Nova Objetividade da arte”, em 1967, define a participação do espectador como uma das características fundamentais, pois considera que “[o] problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras.” (OITICICA, 2006, p. 162). Logo no início de seu texto, Oiticica posiciona-se contrário “à pura contemplação”. Para ele, o olhar distanciado da obra, preservado em local seguro, sem envolvimento, é renegado. Por isso, ele propõe “duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’, a outra que envolve uma participação ‘semântica’.”¹²⁶ (Idem, p. 162-163).

Tanto a “participação sensorial corporal” quanto a “participação semântica” implicam em uma participação “total”, “não fracionada”, não se trata de meramente participar, mas requerem

¹²⁶ Ao que se entende Basbaum (2007) refere-se à “participação sensorial corporal” aquele que chama de espectador-ator e à “participação semântica” aquele como o “produtor de discursos críticos”.

uma concentração em “significados novos”. Independentemente das proposições, “o que se procura é um modo objetivo de participação.”. Ou seja, “Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.” (Ibidem, p. 163).

Rivera (2013), sob uma abordagem lacaniana¹²⁷, analisa como o objeto é apropriado de modo a inverter a operação ilusória para projetar uma realidade, contudo, “não é propriamente a realidade do objeto que está aí em jogo, mas sim *o real do sujeito*.” (RIVERA, 2013, p. 122). Assim, ao discutir o *Parangolé*, a autora descreve o trabalho como “[a]lgo [que] acontece *entre* pessoas, graças a um objeto que se propõe como ‘transobjeto’, busca da própria ‘estrutura do objeto’ que se dá *entre* sujeito e cultura.”¹²⁸ Tal objeto encarna a própria imbricação entre sujeito e cultura.” (Idem, p. 123).

A ideia de coletivo no *Parangolé* é enfatizada, segundo Favaretto (2008, p. 21-22), na

tendência básica do programa [que] é a transformação da arte em outra coisa; em “exercícios para um comportamento”, operados pela participação. Ora, a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem, sem ambiguidades, como potências de um puro viver; apontam para uma além-participação, em que a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento da vida como manifestação criadora. Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se dá quando o cotidiano é fecundado pela imaginação e é investido pelas forças do êxtase. Desrealizados [sic], os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas: manifestam poder de transgressão.

A possibilidade de transgredir, de transformar, de “desreprimir”, passa a ser inerente à participação, no sentido de uma “participação total”. Para isso, Oiticica refere-se à consideração

¹²⁷ Rivera (2013) entrecruza os campos da psicanálise com o da arte de modo a ler e a refletir sobre os trabalhos artísticos embasados no pensamento lacaniano. Assim, ao discutir o intrincamento entre a arte e a fantasia a autora considera que: “Elas de fato colocam-se em tensão, no amplo campo cultural em que se inscrevem a arte contemporânea e o pensamento lacaniano. Entre os dois campos há pontos de contato variados que, mais do que influências diretas, delineiam um entrecruzamento complexo de questões. Algumas delas, que o pensamento lacaniano compartilha com a arte contemporânea são: a do objeto arruinado e inimaginável, a do gesto e do ato que recolocam a questão do corpo para além da imagem especular e, ligada a esta última, a do espaço como imprevisível, não mais organizado pelas linhas de força que compunham, na representação clássica, o ilusionismo tridimensional.” (RIVERA, 2013, p. 140).

¹²⁸ [Nota de Rivera – 141]: H. Oiticica, “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, in *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.71. (RIVERA, 2013, p. 388).

de Ferreira Gullar, o qual insere a “participação total” do artista “nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os”, para isso, deve-se “abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.” (OITICICA, 2006, p. 164). Portanto, o sentido de “participação total” para Oiticica é baseado a partir das ideias de Gullar:

O ponto crucial dessas ideias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. (OITICICA, 2006, p. 164).

A ideia de a “participação total” provocar transformações implica em um deslocamento. Para Basbaum (2008, p. 113), tanto Lygia Clark quanto Hélio Oiticica, fazer uma “proposição” permeia uma noção aberta de movimento “como uma estrutura total”¹²⁹, portanto, “[p]roduzir transformações, então, deveria ser visto não como uma qualidade, mas como uma condição ou propriedade do movimento.”. A partir disso, Basbaum (2008) se pergunta sobre o tipo de transformação pretendida e, em seguida, ele mesmo alerta, antes de pensar em responder, que “se um ‘projeto de metamorfose’ soa como um oxímoro, é porque o processo transformacional não está submetido a uma relação linear de causa-efeito.” (Idem, p. 114). Justamente, a intenção desses dois artistas era

liberar e expandir o corpo-mente, [que] estão lutando contra as limitações sociais, culturais e políticas de seu tempo, estabelecendo uma estratégia eficaz para um combate concreto. Isso permite que permeiem suas proposições com um sopro de utopia, no sentido do permanente engajamento na criação de um homem/mulher desreprimido. Está claro, então, que qualquer projeto em direção à transformação não adota uma metodologia neutra, para liberar o movimento: um (amplo) projeto político sempre perpassa o programa. Em termos de transformação, nunca se deve tentar predizer resultados. É mais sábio confiar que o movimento e a vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem (BASBAUM, 2008, p. 114).

¹²⁹ [Nota de Basbaum, número 7]: G. Brett. Kinetic Art: the language of movement, London: Studio Visa, 1968. (BASBAUM, 2008, p. 113).

Assim, o legado de Oiticica e de Clark reverberam nas práticas dos artistas contemporâneos. Conforme enfatizado por Rivera (2013, p. 328), “[p]ara refletir sobre a atual produção artística brasileira, é portanto imprescindível recuperar e vivificar a problemática do sujeito, de maneira a ir além do lugar comum da ‘participação do espectador’ e mostrar suas relações com o questionamento do objeto, do espaço e da cultura.”. Diante da ênfase para os artistas recuperarem e vivificarem a problemática do sujeito soma-se a advertência de Basbaum (2008) de não se tentar prever resultados por uma transformação. E, assim, ativar o vivificar pode permanecer em um estado de dormência, ou seria de latência, ou de potência? Mas um estado em que o sujeito é ativado não de modo impositivo, tampouco passivo, algo permeado por uma possibilidade, talvez certa, talvez incerta.

Renata Lucas, no trabalho FEBRE (2004)¹³⁰, insere o sujeito como intrínseco à prática artística. Em FEBRE (2004) - produzido para a exposição coletiva “Vol.” (volume), realizada na Galeria Vermelho -, a artista instalou um *auto-rádio* na parede de fora da galeria e outro no muro em frente onde havia estacionado um carro “envolvido por uma lixeira (típica das ruas de São Paulo) modificada.” (A GENTIL..., 2010, p. 31 e KIM *et al.*, 2007, p. 78). Ambos os *auto-rádios* incrustados nos muros ficavam “à disposição dos transeuntes, que podiam trocar de estação, ajustar o volume, escutar uma fita cassete.” (LUCAS, 2008a, p. 71). [Figura 64.].

Essa ação oferecida/imposta ao transeunte de participação no trabalho artístico o insere dentro de todo o processo de constituição da obra. O transeunte assume o papel de participante no trabalho artístico, a partir de suas ações, as quais podem ser desde somente ouvir a música, até sintonizar uma estação transmissora de rádio, ou ouvir uma fita-cassete inserida por ele próprio no aparelho, ou simplesmente desligar o rádio, ou começar a dançar na rua. É possível compreender que, ao elaborar o trabalho, a artista determinou o transeunte como ator, no sentido dele assumir um papel de atuação [reação] diante do exposto, no caso o *auto-rádio*. Mesmo se o sujeito não vier a perceber a existência do rádio, e/ou da música, isso também está previsto no trabalho. Sendo elaborado enquanto *potencial* desencadeador de interações, não

¹³⁰ FEBRE (*Fever*), 2004. Renata Lucas. Carro, lixeira modificada, auto-rádios. Dimensões variáveis. Exposição “Vol.”, Galeria Vermelho, São Paulo. Curadoria de José Augusto Ribeiro e Fernando Oliva. De 17 de novembro a 11 de dezembro de 2004.

obriga o sujeito a percebê-lo nem como prática artística nem como um “objeto perdido”¹³¹, sempre há a possibilidade da total indiferença do sujeito.

Figura 64.



FEBRE (*Fever*), 2004. Renata Lucas.

Carro, lixeira modificada, auto-rádios. Detalhe do auto-rádio incrustado no muro Rua Itápolis, São Paulo. Dimensões variáveis.

Exposição “Vol.”, Galeria Vermelho, São Paulo.

Curadoria de José Augusto Ribeiro e Fernando Oliva. De 17 de novembro a 11 de dezembro de 2004.

Créditos das Fotos: Edouard Fraipont. (KIM *et al.*, 2007, p. 123).

Assim, por meio do objeto-rádio surgem (ou podem surgir) momentos de encontros. Dificulta-se, portanto, a definição de FEBRE (2004) como uma obra simplesmente dada, pois todas as dinâmicas que permeiam o trabalho são incorporadas nele: a ação diária da artista em manter o *auto-rádio* em funcionamento; o transeunte alterar a estação transmissora de rádio; a própria percepção de estranhamento do sujeito ao visualizar o carro encoberto pela lixeira de rua modificada e o *auto-rádio* fixado no muro.

Ao visualizar, tanto a lixeira modificada quanto o *auto-rádio* no muro, quais códigos a artista está revertendo? Para discorrer sobre isso, é preciso contextualizar os códigos presentes, antes e durante a permanência do trabalho. Assim, em primeiro lugar, surge a pergunta: o que é São Paulo? O estigma de uma grande cidade perigosa e violenta, marcada mesmo nos pequenos crimes frequentemente cometidos aos carros: aparelhos de toca CD são furtados de dentro

¹³¹ Como “objeto perdido” quer-se significar como um objeto qualquer que não tem uma proposta artística, como algo comum pertencente ao lugar.

dos carros. Carros são roubados, às vezes por assalto, outras vezes por furtos. A extrema desigualdade social torna os bens privados em bens cobiçados. O mercado paralelo é alimentado por esses pequenos furtos, os quais escoam na circulação de modo a burlar a tributação dos impostos. Mas estaria a artista somente confirmando as características violentas da cidade de São Paulo? Não é somente esta leitura possível, mesmo se o contexto constituir-se enquanto *site* para esse trabalho (então *site-specific*), o mais provável é o interesse da artista em enfatizar a relação social proveniente do uso, ou da apresentação, de um objeto deslocado de seu lugar.

O rádio está lá, afixado no muro¹³², para ser utilizado por qualquer um, para se ouvir a música que quiser, ou a estação de rádio de preferência. Isso decorre da artista não ter definido, em específico, uma estação de rádio ou uma música. Assim, é possibilitada uma autonomia de ação/atitude para o espectador-ator. O transeunte pode optar, escolher, selecionar o que fazer. Durante os 40 dias em exposição, o “flanelinha”¹³³ era quem mais usufruía do trabalho. Ele diariamente escolhia a estação de rádio e selecionava a música de sua preferência. Era como se ali o aparelho estivesse para servi-lo. E, realmente estava, pois foi instalado justamente para servir a quem quisesse ou se atrevesse a usá-lo. [Figura 65.].

¹³² Contudo, há que se considerar que foram instalados dois rádios na parede, um do lado de fora da galeria, este foi roubado no segundo dia de exposição, mas aquele o qual o “flanelinha” usufruía permaneceu, servindo como objeto de interação social.

¹³³ “Flanelinha” termo popularmente utilizado para denominar pessoas que ficam nas ruas organizando e zelando pelos carros ali estacionados em troca de uma gorjeta.

Figura 65.



FEBRE (*Fever*), 2004. Renata Lucas.

Carro, lixeira modificada, auto-rádios. Vista da Instalação Rua Itápolis, São Paulo. Dimensões variáveis.

Exposição "Vol.", Galeria Vermelho, São Paulo.

Curadoria de José Augusto Ribeiro e Fernando Oliva. De 17 de novembro a 11 de dezembro de 2004.

Créditos das Fotos: Edouard Fraipont. (KIM *et al.*, 2007, p. 120-121).

O carro, estacionado em frente ao *auto-rádio* afixado no muro, foi englobado por uma lixeira modificada. Imobilizado ao local, faz uma referência direta à ideia de proteção *anti-furto* do carro. O *auto-rádio* fora do carro, o carro "dentro" da lixeira. Ao mesmo tempo, a imobilização do automóvel e a "disponibilização" do *auto-rádio*. O automóvel perde sua função, torna-se um auto(i)móvel, pois está impossibilitado de circular. A lógica do uso é invertida. A utilidade do bem de consumo altera-se na inutilidade do bem. Enfim, para que serve um carro que fica preso a uma lixeira modificada? Para que serve um carro impossibilitado de circular? [Figura 66].

Há uma fricção nos aspectos da necessidade de uso, da mobilidade em contraponto à imobilidade, da utilidade e da inutilidade, tanto do carro quanto da lixeira. Há uma fragmentação dos "códigos de uso" presentes na cidade, inclusive, do que ela representa, e do que propriamente representa o sujeito habitante dessa cidade, que usufrui desse espaço da rua.

Permite indagar: que participação o trabalho possibilita? Quem é esse espectador? Como FEBRE (2004) propicia relações humanas?

Figura 66.



FEBRE (*Fever*), 2004. Renata Lucas.
Carro, lixeira modificada, auto-rádios. Detalhe do carro imobilizado pela lixeira modificada, Rua Itápolis, São Paulo. Dimensões variáveis.
Exposição “Vol.”, Galeria Vermelho, São Paulo.
Curadoria de José Augusto Ribeiro e Fernando Oliva. De 17 de novembro a 11 de dezembro de 2004.
Créditos das Fotos: Edouard Fraipont. (KIM *et al.*, 2007, p. 122).

Em outro trabalho, a dinâmica cotidiana é inserida no contexto da galeria. O trabalho *INVISIBLE MAN*¹³⁴ (2008) foi concebido para a exposição “*This is not a void*”, realizada na Galeria Luisa Strina, simultaneamente ao período da 28ª Bienal de São Paulo (conhecida por “*Bienal do Vazio*”, por deixar o segundo andar do Pavilhão da Bienal vazio). O trabalho consistiu na “instalação de uma caixa de correio no centro da parede da sala de exposições, no piso térreo da galeria. A *performance* diária, involuntária e anônima do carteiro ou transeuntes, alimentou

¹³⁴ *INVISIBLE MAN* (Homem invisível), 2008. Renata Lucas. Caixa de correio de metal. Dimensões: 7,5 cm x 26 cm. Exposição “*This is not a void*”, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil. Curadoria de Jens Hoffmann. De 25 de outubro de 2008 a 22 de janeiro de 2009.

o espaço expositivo com comunicação vinda do exterior.” (A GENTIL..., 2010, p. 77 e DENA, 2009, p. 115). Sendo o espaço interior “vazio” da galeria preenchido com correspondências, panfletos, propagandas, etc... tornando-o “permeável e re-contextualizado. Nisso residia a chave para o sucesso da exposição [“*This is not a void*”]: conduzir o debate em torno dos problemas institucionais que a “bienal do vazio” tentou, mas não conseguiu atingir.”¹³⁵ (CYPRIANO, 2009).

A presença do carteiro representada pelas correspondências colocadas na caixa de correio e, mesmo, a ação de distribuidores de panfletos, acabou por preencher o espaço interno da galeria, criando uma presença representada pela ausência desses sujeitos. Assim, os atores que, em FEBRE (2004), eram aqueles que escolhiam a estação transmissora de rádio, em *INVISIBLE MAN* (2008), são o carteiro e os distribuidores de panfletos. Tanto em um trabalho quanto em outro a ação de sujeitos incertos e/ou desconhecidos é parte da obra. [Figura 67].

Figura 67.



INVISIBLE MAN (Homem invisível), 2008. Renata Lucas.
Caixa de correio de metal. Vista interna e externa da intervenção. Dimensões: 7,5cm x 26cm.
Exposição “*This is not a void*”, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.
Curadoria de Jens Hoffmann. De 25 de outubro de 2008 a 22 de janeiro de 2009.
Créditos da foto: Edouard Fraipont. (DENA..., 2009, p. 96-97).

¹³⁵ Tradução livre do trecho: *the art space was rendered permeable and re-contextualized. Therein lay the key to the exhibition’s success: conducting the debate around institutional problems that ‘the void biennial’ attempted but failed to achieve.*

Ambos os trabalhos artísticos de Renata Lucas conjugam uma combinação de materiais, de objetos, de ações e de sujeitos. A ação de combinar, juntar, aproximar e justapor é característica das práticas artísticas contemporâneas, em que, “a obra de um artista assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador.” (BOURRIAUD, 2009a, p.28). Porém, importante discernir que a obra pode estar além de uma composição como um “princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.” (Idem, p. 29). A “ligação” estabelecida pela obra não requer que os “elementos” reconheçam-se entre si. Na verdade, é muito provável o carteiro nem saber que sua ação diária, seu trabalho de entregar cartas, esteja inserida em/como uma prática artística. É a caixa de correio o objeto que intermedia (divide e completa) a prática diária e a prática artística.

O trabalho *INVISIBLE MAN* (2008) não se delimita ao objeto caixa de correio, ele se expande para as relações diretas e indiretas que a caixa de correio desencadeia. Por ser um objeto com uma função específica - isto é, a caixa de correio serve para se inserir cartas, correspondências, panfletos, e outras comunicações em papel -, implica em uma ação também específica: se a função é receber correspondências, portanto a ação é inserir correspondências. A relação função-ação determina um tipo de interação entre sujeitos intermediados pelo objeto. Este objeto é parte do cotidiano comum, não é nenhum produto artístico elaborado, mas é quase um *ready-made*, quase por não ser escolhido ao acaso, quase porque não questiona a autoria ou mesmo o autor. É um objeto simplesmente, pertence à cadeia do mundo comum e das coisas. É um produto apropriado para ser mantido em sua função: receber correspondências. Ele não perdeu sua função enquanto produto, mas a obteve como objeto artístico. Assim, a própria função de ser o receptor de cartas faz da caixa de correio o objeto de intermediação entre interior e exterior, sendo o vazio da sala preenchido em decorrência da função desse objeto.

No trabalho realizado em Londres, para a instituição Gasworks, Renata Lucas também desenvolve a relação função-ação do objeto para desencadear ações nos sujeitos transeuntes.

Nesse caso, o objeto é um aquecedor instalado em um nicho na parede na fachada da Galeria Gasworks. Com semelhante lógica de pensamento: a função do aquecedor é esquentar e a ação que promove é o aquecer-se. O aquecedor é um equipamento para esquentar os ambientes internos, mas a artista o coloca no lado exterior. Assim, no inverno londrino, o transeunte pode aproximar-se do aquecedor instalado na fachada da Gasworks até esquentar-se o suficiente para continuar seu caminho. [Figura 68].

Figura 68.



THE RESIDENT, 2007. Renata Lucas.

Tijolos, radiador e sistema de aquecimento. Vista da intervenção na fachada da Galeria Gasworks, Londres. Dimensão: 2,8 x 15 x 1,7m (aprox.).

Apoio: Bose Krishnamachari e Fundación Marcelino Botín

Exposição "The Resident", Galeria Gasworks, Londres, Inglaterra.

Curadoria de Tom Morton. De 15 de novembro de 2007 a 13 de janeiro de 2008.

Créditos da foto: Renata Lucas e Daniel Steegmann. (DENA..., 2009, p. 86-87).

Com o título *THE RESIDENT* (2007)¹³⁶ o trabalho, fruto do período de residência da artista na instituição, constituiu-se de modificação na

fachada institucional da galeria [que] foi substituída por uma sólida fachada de tijolos antigos de terracota, típicos da cidade – similar à parede de tijolos de seu vizinho imediato, a estação de gás que dá nome à Gasworks – que se ondulou ligeiramente para o interior, para tirar uma pequena porção do espaço interno para fora, criando uma espécie de bolso de espaço. Um aquecedor foi instalado neste espaço, aquecendo-o, como uma pequena paragem, onde o passante podia tomar algum ar quente antes de continuar sua jornada através do frio inverno londrino (A GENTIL..., 2010, p. 65 e DENA, 2009, p. 114).

A relação entre interior e exterior é confundida na fachada do prédio. A entrada principal da galeria não é mais a passagem para se adentrar, há apenas um recuo, como um nicho, onde ficam aparentes a luminária do interior do edifício e o aquecedor. A fachada, elemento externo ao prédio, entra (invade) o interior, como se o edifício vizinho quisesse fazer parte do espaço da instituição. Afinal, a instituição chama-se Gasworks por ter como vizinho a companhia de abastecimento de gás de Londres. Enfim, o “gesto resultante [da pesquisa para o desenvolvimento trabalho] tende a desfazer a retórica dominante deste edifício público.”¹³⁷ (GASWORKS, 2007).

Enquanto os três trabalhos: *FEBRE* (2003), *INVISIBLE MAN* (2008) e *THE RESIDENT* (2007) inserem o público exterior ao da galeria - isto é, o transeunte ao ouvir o rádio e aquecer-se, o carteiro ao distribuir cartas e panfletos -, o trabalho *LONG PLAY (HIDDEN TRACK)*¹³⁸ (2012) envolve o público da galeria numa relação intimista com o trabalho. [Figura 69.].

¹³⁶ *THE RESIDENT*, 2007. Renata Lucas. Tijolos, radiador e sistema de aquecimento. Dimensão: 2,8 x 15 x 1,7m (aprox.). Apoio: Bose Krishnamachari e Fundación Marcelino Botín. Exposição “The Resident”, Galeria Gasworks, Londres, Inglaterra. Curadoria de Tom Morton. De 15 de novembro de 2007 a 13 de janeiro de 2008.

¹³⁷ Tradução livre do trecho: *The resulting gesture tends to undo the prevailing rhetoric of this public building.*

¹³⁸ *LONG PLAY (HIDDEN TRACK)*, 2012. Renata Lucas. Disco de vinil (LP), aparelho toca-discos. Exposição: “One on One” KW Institute for Contemporary Art em Berlim, Alemanha. Curadoria de Susanne Pfeffer. De 18 de novembro de 2012 a 20 de janeiro de 2013.

Figura 69.



LONG PLAY (HIDDEN TRACK), 2012. Renata Lucas.
Disco de vinil (LP), aparelho toca-discos. Vista da instalação no KW Institute for Contemporary Art em Berlim.
Exposição: "One on One" KW Institute for Contemporary Art em Berlim, Alemanha.
Curadoria de Susanne Pfeffer. De 18 de novembro de 2012 a 20 de janeiro de 2013.
Imagem: Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 138.

LONG PLAY (HIDDEN TRACK) (2012) foi produzido especificamente para a exposição "One on One", no KW Institute for Contemporary Art em Berlim. A exposição tinha como proposta o embate individual entre espectador e obra. O espaço expositivo foi composto por dezessete câmaras em cada qual o espectador permanecia sozinho diante do trabalho artístico. Uma proposta na contramão das grandes exposições espetaculares em que hordas de público permanecem em fila a espera de poderem entreter-se com algo interessante. "One on One" surge como uma contraproposta intimista, em que o tempo é indefinido, posto à singularidade

de cada um. “Sozinho no espaço com a arte, frente-a-frente com a obra feita para cada indivíduo, numa interação direta e inevitável – íntima e provocativa.”¹³⁹ (KW INSTITUTE, 2012).

LONG PLAY (HIDDEN TRACK) (2012) é um trabalho no qual o espectador ao entrar na sala depara-se com um disco de vinil no aparelho de “toca-disco” embutido no chão, estando/ficando a metade dele embaixo da parede. [Figura 70.].

Figura 70.



LONG PLAY (HIDDEN TRACK), 2012. Renata Lucas.
Disco de vinil (LP), aparelho toca-discos. Vista da instalação no KW Institute for Contemporary Art em Berlim.
Exposição: “One on One” KW Institute for Contemporary Art em Berlim, Alemanha.
Curadoria de Susanne Pfeffer. De 18 de novembro de 2012 a 20 de janeiro de 2013.
Imagem: Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 137.

Embora, no rótulo do LP esteja marcado o emblema de um sucesso dos anos 1970 - a música “Dance across the floor”, de Jimmy “Bo” Horne de 1978 -, quando o espectador coloca o disco para tocar, não é necessariamente essa música que ele ouve. Aliás, na sala não há caixas de

¹³⁹ Tradução livre do trecho: *Alone in the space with the art, one-on-one with a work that was made for the single individual, in a direct and inescapable interaction—intimate and confrontational.*

som, o som é reproduzido no exterior, na casa vizinha ao KW Institute, talvez, apenas se consiga ouvir um som abafado, distante, vindo do exterior que atravessa a parede.

Tal sonoridade advinda do exterior produz a incerteza do que ocorre por trás da parede, aguçando a curiosidade e a percepção para descobrir o que estaria escondido, o que a parede esconde, ou melhor, “meio-esconde”, pois sobrepõe metade do disco, da mesma forma, a música é meio-velada e não corresponde ao rótulo do LP, deixando a pergunta sobre qual seria a “trilha escondida” (*hidden track*)?

Assim, esses quatro trabalhos – FEBRE (2004), *INVISIBLE MAN* (2008), *THE RESIDENT* (2007) e *LONG PLAY (HIDDEN TRACK)* (2012) – fazem uso de um objeto (de uso comum) como intermediário na relação obra-espectador: no primeiro, o *auto-rádio*, no segundo, a caixa-de-correio, no terceiro, o aquecedor e, no quarto, o aparelho de “toca disco”. Cada um a sua maneira, mas todos os quatro objetos se inserem no espaço arquitetônico: parede, muro e chão.

Nesses trabalhos, os objetos estão/são deslocados: o *auto-rádio* no muro, a caixa-de-correio na parede da sala de exposição, o aquecedor na fachada e o “toca disco” no chão. Porém todos exercem a função para o qual foram produzidos: tocar música (rádio ou fita-cassete), receber correspondências, aquecer o ambiente e tocar disco (LP). Assim, a interação entre o sujeito e o trabalho artístico caracteriza-se devido à função do objeto. A ação do sujeito é pré-estabelecida, pré-ordenada, pré-definida. Embora não haja uma imposição da ação, mas ela de certa forma é prescritiva, sabe-se o que, ou como, deve ser feito. O fato de o objeto manter sua função prescritiva deslocado de seu lugar predeterminado produz uma fricção do trabalho artístico com o espaço.

A função prescritiva é levada ao extremo em ANTIFOGO¹⁴⁰ (2003). O Trabalho realizado no Paço das Artes consistiu da substituição de uma das portas da entrada do edifício “por portas corta-fogo, equipadas com barras anti-pânico, que abriam de fora para dentro. Estas portas

¹⁴⁰ ANTIFOGO, 2003. Renata Lucas. Portas corta-fogo com barras anti-pânico. (uma porta de duas folhas, e seis portas pivotantes). Exposição: 4ª Temporada de Projetos 2003 – Paço das Artes, São Paulo. De 04 de outubro a 02 de novembro de 2003.

funcionavam em conjunto com mais seis portas instaladas em sequência que permitiam uma reorientação e redirecionamento do espaço.” (A GENTIL..., 2010, p. 24 e KIM *et al.*, 2007, p. 78). [Figura 71].

Figura 71.



ANTIFOGO, 2003. Renata Lucas.

Portas corta-fogo com barras anti-pânico. (uma porta de duas folhas, e seis portas pivotantes). Vistas da instalação.

Exposição: 4ª Temporada de Projetos 2003 – Paço das Artes, São Paulo. De 04 de outubro a 02 de novembro de 2003.

Créditos das fotos: Kiko Ferrite. (KIM *et al.*, 2007, p. 110-112).

A inversão no movimento de abertura das portas, no caso de fora para dentro, e a configuração das portas em sequência confundiam o visitante no fluxo de entrada e saída do edifício. “A fachada perdia seu caráter fixo e ofuscava os sinais habituais do espaço interno e externo.” (KIM, 2007, p. 27). Com isso, “[Renata] Lucas frustra expectativas e desorienta o espectador, e seus títulos frequentemente evocam o desconforto resultante.” (ZELEVANSKY, 2007, p. 47). Afinal, as portas corta-fogo referem-se à ideia de possibilitar a segurança numa situação de perigo e emergência, o que não acontece no fluxo de ANTIFOGO (2003), pois na tentativa de

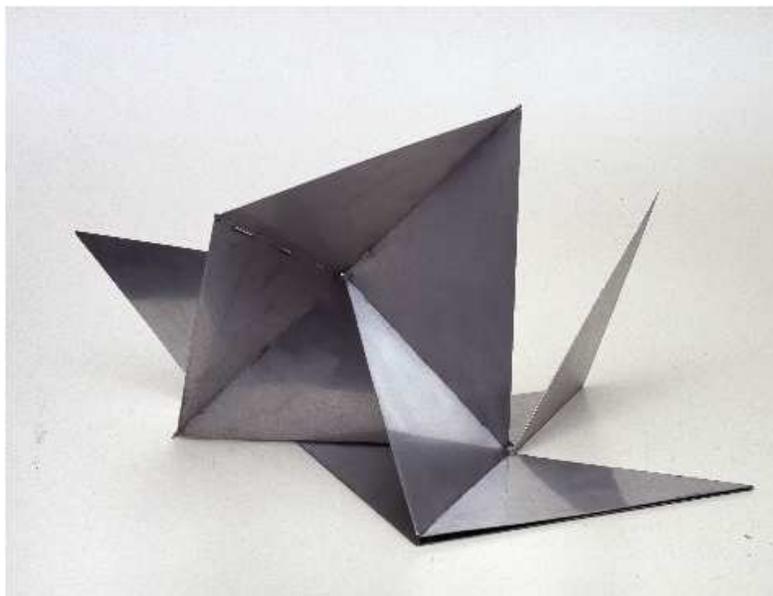
sair do edifício, as portas articulam-se de maneira a direcionar o corpo/a pessoa novamente para dentro do espaço expositivo. Esse jogo corporal, em que o corpo acostumado (condicionado) a lidar com os “equipamentos” de emergência, como esse tipo de porta, precisa reorientar-se para compreender se está saindo ou entrando. Tal confusão mental pode gerar um instante de pânico, até a conscientização do momento vivenciado, isso pode corresponder a memórias ou a pavores. Com isso, “ela [Renata Lucas] desconstrói o modo como nossos medos e ansiedades dão forma à arquitetura.” (KIM, 2007, p. 25-27).

Pode-se perceber em ANTIFOGO (2003) uma herança de Oiticica e Clark, porque esse trabalho exige do indivíduo - por meio de suas percepções corporais, de seus comportamentos (condicionados), que são desconstruídos – acionar suas lembranças, pavores e medos. Sensações subjetivas desencadeadas pelo modo de vida atual: da vida em segurança, da vigia constante, do pavor de estar preso, da segurança exagerada e excessiva, que impinge no ser humano um estado de alerta permanente. Entretanto, independentemente do modo de vida atual, dos anseios e das inseguranças, há uma relação corporal com o espaço a qual Lygia Clark já se referia a respeito: do “desreprimir” o corpo, no sentido de libertar-se de qualquer condicionamento.

Com os *Bichos*¹⁴¹, Lygia Clark convoca o espectador a participar e manipular esses “bichos” de metal com dobradiças, dar movimento (dar vida) à escultura. [Figura 72.]. Esse contato espectador-objeto torna-se obra, “no gesto de um que gera em resposta movimento do outro.” (RIVERA, 2013, p. 144). A proposição de Lygia Clark direciona-se para o sujeito, deslocando-se da obra para ele. Cada vez mais, a artista aprofunda-se na experiência em correspondência com outro, ou melhor, o outro se aprofunda na experiência de si mesmo.

¹⁴¹ “Bichos” refere-se a uma série de Lygia Clark produzida na década de 1960. Conforme descreve Fabbrini (1994): “Os Bichos são bioformas de alumínio anodizado ou organismos de folhas de flandres: sua estrutura – o eixo da ossatura – é composta de figuras geométricas atadas por dobradiças. Algumas espécies são plenamente móveis enquanto outras possuem espinhas fixas que limitam o [sic] movimentos de seus membros metalizados” (FABBRINI, 1994, p. 63). São esculturas articuláveis por meio de suas dobradiças o que permitem movimentação.

Figura 72.



“Caranguejo Duplo”, da série *Bichos*, 1961. Lygia Clark.

Alumínio anodizado conectado por dobradiças. Dimensões variáveis: 53 x 59 x 53 cm.

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Data da aquisição: 1977.

Créditos da imagem: disponível em:

<<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=L&cd=2425#>>. Acesso em 12 out. 2013.

Essa herança deixada por Lygia Clark pode ser percebida nos trabalhos de Renata Lucas. Não é difícil aproximar os trabalhos BARRAVENTO (2001)¹⁴² e FALHA (2003)¹⁴³ da série dos *Bichos* (década de 1960) de Clark. Uma primeira aproximação formal pode ser estabelecida pela junção de placas por meio de dobradiças, o que permite estruturas articuladas, entretanto, tal mobilidade não é aleatória. Conforme Fabbrini (1994, p. 66) descreve sobre os *Bichos* de Lygia Clark “os arranjos possíveis são prefixados pelos limites de uma fisiologia mecânica fundada numa análise combinatória das posições das chapas metálicas no espaço”, ou seja, a estrutura determina as possibilidades de configurações. Portanto, “Nem todo o movimento é permitido: há posições que escapam do controle da obra. Da mesma maneira a gestualidade do participante é contida pelo espectro das respostas possíveis.” (Idem, p. 75-76).

¹⁴² Trabalho descrito anteriormente, p. 154.

¹⁴³ Trabalho descrito anteriormente, p. 58; 155.

Tanto em BARRAVENTO (2001) quanto em FALHA (2003), as estruturas determinam as possibilidades de configurações. Em FALHA (2003) o chão pode ser movimentado, as placas fecham-se em si mesmas, mas todas em uma mesma direção no espaço. Há uma ordenação, um ritmo morfológico que define a direção das placas determinando como podem se verticalizar. Mais até, como uma falha geológica, que se movimenta sobre o magma do chão. As placas não são dispostas aleatoriamente, elas seguem na direção do lado mais longo do espaço expositivo – importante ressaltar que as placas ocupam todo o espaço, isso impossibilita a movimentação fora do predeterminado.

Se por um lado, a maleabilidade do trabalho é dada pela articulação e não por sua possibilidade de ocupação no espaço. Por outro lado, a mobilidade e maleabilidade oferecem ao trabalho um caráter lúdico na relação com o público, assim como nos *Bichos*, ao movimentar suas articulações, configuram-se dentro das limitações de sua estrutura. BARRAVENTO (2001) é semelhante ao trabalho de Lygia Clark em sua estrutura articulável e determinada com o agravante do trabalho carregar em si a tensão da queda iminente. Em BARRAVENTO (2001), sua materialidade e seu peso dificultam a ideia lúdica da maleabilidade, mesmo que as dobradiças permitam o movimento, o esforço para tal, marca no trabalho a presença de uma articulação enrijecida.

Outra aproximação entre os *Bichos*, de Lygia Clark, e BARRAVENTO (2001) e FALHA (2003), de Renata Lucas, remete à questão corporal do sujeito. Nos trabalhos de Lygia Clark, por meio da manipulação, há uma dissolução do corpo-sujeito, em que ele mistura-se ao *Bicho*, como se virasse um “corpo-bicho”. Nos trabalhos de Renata Lucas, o corpo do sujeito é tratado de maneira referencial à construção do espaço, assim, o sujeito ao movimentar as placas (nos dois trabalhos) necessita realizar um (amplo) movimento corporal, ou seja, o corpo todo que se esforça para manipular o trabalho em sua escala espacial. Mesmo acompanhando as dimensões do espaço, a escala do trabalho ainda é determinada pelo corpo do sujeito, um corpo sustentado em tensões. Enquanto em Lygia Clark há o “corpo-bicho” em Renata Lucas surge um “corpo-espaço”. E talvez sempre consista de um “corpo-espaço”, um corpo que define e manipula o espaço.

Quiçá de uma maneira mais lúdica, outro trabalho, em que o espaço é manipulado pelo espectador, é SISTEMA DE FALTA/SISTEMA DE SOBRA¹⁴⁴ (2008). Renata Lucas propõe uma intervenção na área expositiva, onde são exibidas as obras de arte históricas, na 16ª Bienal de Sydney: *Revolutions – forms that turn* (18/06 – 07/09/2008). A artista utiliza-se de paredes temporárias que podiam ser

movidas pelo espaço através de trilhos presos ao teto. [...] Inspirado pelo sistema de grade existente [no teto do espaço expositivo], assim como pelos trabalhos exibidos, as paredes móveis podiam ser manipuladas pelos visitantes e criavam voltas, esquinas momentâneas e novas passagens através da história da arte lá representada (A GENTIL..., 2010, p. 72 e DENA, 2009, p. 115).

Assim, as paredes móveis (re)dividem o espaço expositivo, criando novas salas e desencadeando outros diálogos entre as obras de arte exibidas. Separa alguns trabalhos, reúne outros, permitindo uma leitura singular, pois cada espectador pode criar o seu percurso no interior da exposição. SISTEMA DE FALTA/SISTEMA DE SOBRA (2008) possibilita diferentes conexões entre o contexto da bienal e as obras expostas. Essas placas-paredes, movimentadas por meio de rodízios presos nos trilhos do teto e apoiadas em rodízios no chão, são movimentadas com leveza, parecem estar sutilmente suspensas do chão. Um indivíduo sozinho pode reconfigurar o espaço, ele não depende da ajuda de outros. [Figura 73.].

Como fragmentos da arquitetura do espaço expositivo, as paredes deslizantes criam novas configurações espaciais, criadas pelos próprios visitantes, a partir de suas escolhas e/ou experimentações e analogias com o conteúdo exibido. Assim os “fragmentos deslizantes de paredes estão desconectados; eles abrem lacunas na exposição e transformam toda a exposição da Bienal em uma ‘forma que se transforma’.”¹⁴⁵ (BIENNALE OF SYDNEY, 2008). Em uma correlação ao título da mostra: “*Revolutions: Forms that Turn*”, a artista transmite ao espectador a possibilidade de transformar as formas do espaço expositivo.

¹⁴⁴ Sistema de Falta/Sistema de Sobra (System of lack/system of rests), 2008. Painéis de madeira, trilho de metal. Art Gallery of South Wales para a 16ª Bienal de Sydney de 2008, Austrália.

¹⁴⁵ Tradução livre do trecho: *sliding fragments of walls are disconnected; they open up gaps in the exhibition, and transform the entire Biennale exhibition into a 'form that turns'.*

Figura 73.



SISTEMA DE FALTA/SISTEMA DE SOBRA (*System of lack/System of rests*), 2008. Renata Lucas.
Painéis de madeira e trilhos de metal. Vistas da instalação na Art Gallery of New South Wales. Dimensões variáveis.
Exposição: “Revolutions: Forms that Turn”, 16^a Bienal de Sydney, Austrália.
Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 18 de junho a 07 de setembro de 2008.
Créditos das fotos: Daniel Steegmann. (DENA..., 2009, p. 88-91).

Se em SISTEMA DE FALTA/SISTEMA DE SOBRA (2008) o espectador “cria/transforma” sua própria exposição, em LONG PLAY (*HIDDEN TRACK*) (2012), ele enfrenta o trabalho num embate um-a-um. Enquanto ANTIFOGO (2003) procura alterar os condicionamentos impostos ao corpo por meio de uma possível confusão mental, BARRAVENTO (2001) e FALHA (2003) aproximam-se dos *Bichos* de Lygia Clark numa ativação do corpo para com o trabalho.

A movimentação de entrega, em permitir que o *Bicho* manipule o espectador ao ser manipulado, é intensificada em outro trabalho de Lygia Clark: *Caminhando*, de 1963. Neste trabalho, a participação em si constitui-se enquanto obra, ou seja, a ação se configura em obra. Não se trata de uma ação corporal, mas de uma entrega completa do corpo (in)consciente.

Lygia chega a abandonar os termos “obra” e “objeto” de arte em prol do termo “proposição”, acentuando o seu caráter de apelo ao sujeito. De forma

articulada a tal convite, o *Caminhando* desmaterializa o próprio eu, vem colocá-lo em crise, subvertê-lo e assim propor um despertar do sujeito de sua alienação especular (RIVERA, 2013, p. 144).

Em *Caminhando*, com o uso de uma tesoura, o ato de seguir cortando uma fita de *moebius* na metade de sua largura, é uma ação que se desenrola no tempo, o próprio verbo no título já denuncia a temporalidade na ação. [Figura 74.]. Assim, “o sujeito *se faz* no ato, de maneira que quase o des-faz, o desmaterializa, por assim dizer, destacando-o de sua imagem corporal para lançá-lo na precariedade, em um súbito despertar.” (Idem, p. 146). Tal despertar, segundo Rivera (2013, p. 146), é o ato que se torna o próprio tempo. “Não se captura, em ato, mais do que um lapso perdido de tempo, no qual se dissolve o corpo e o sujeito em prol da fugidia e poética sensação.”.

Figura 74.



“Caminhando” (*Walking*), 1963-64. Lygia Clark.

Vista da proposição. Seis imagens em preto e branco. Dimensões: 40, 6 x 50, 8 cm.

Cortesia “O mundo de Lygia Clark”.

Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, 2010.

Imagem disponível em:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/02/63>. Acesso em 12 out. 2013.

O ato como obra, o ato como o tempo e o ato como o fazer-se do sujeito, é uma herança de Lygia Clark presente na arte contemporânea. Em KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo)

(2010)¹⁴⁶ é possível perceber uma dissolução do sujeito no ato de caminhar sobre uma plataforma giratória. Este trabalho foi concebido para o edifício onde se localiza o KW Institute for Contemporary Art, na cidade de Berlim. O trabalho consiste da intervenção em duas localizações no edifício do KW: uma parte realizada na calçada do edifício, em frente – na Auguststrasse, 69 -, e outra no interior do espaço expositivo ao fundo.

Na calçada, a artista visualiza um círculo imaginário, que passa sobre o meio-fio, a calçada e, inclusive, a entrada do KW. Com a imagem do círculo, Renata Lucas gira todos os elementos ali pertencentes alguns graus “como se o terreno tivesse sido rodado 7,5º [no sentido] anti-horário. Assim, o eixo de entrada quase se alinha à área interna do pátio, que também está ligeiramente inclinada em relação ao curso da rua.” (A GENTIL..., 2010, p. 88). Tornam-se aparentes as camadas do chão, principalmente na entrada do KW é possível ver as camadas: a original e a da intervenção sobrepondo-se. O trabalho impulsiona o visitante a entrar num espaço em que já tem uma rotatória, um círculo, um ângulo que o direciona na calçada para o interior do edifício. Depois de impulsionado a entrar no edifício, o visitante atravessa o jardim interno em direção ao saguão de exposição principal. [Figura 75.].

KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo) (2010) remete às questões do entorno, do próprio edifício da instituição, de Berlim Mitte¹⁴⁷, e da cidade de Berlim, a qual passa, assim como outras grandes cidades, pelo processo de especulação imobiliária. Toda a reestruturação, as reformas, as camadas, as camadas sobrepostas, a cidade destruída, um bairro judeu, a reunificação da cidade/do país, como se tudo isso começasse a aparecer no trabalho artístico. Ao falar sobre sua experiência na cidade de Berlim, Renata Lucas descreve: “os interiores são revelados, exteriorizados ou revertidos. Foi fascinante ver esses fragmentos de materiais de diferentes épocas e histórias sobrepondo-se.”¹⁴⁸ (Entrevista de Renata Lucas. In: PFEFFER, 2010,

¹⁴⁶ KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo), 2010. Renata Lucas. Intervenção arquitetônica: na calçada e no interior do edifício do KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha. Dimensões variáveis. Prêmio Ernst Schering Foundation Art Award 2009. Exposição “Kunstwerk, 2010 (cabeça e cauda de cavalo)” - KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha. Curadoria Susanne Pfeffer. De 12 de setembro a 07 de novembro de 2010.

¹⁴⁷ Berlim Mitte é a região central da cidade, região onde se situa o KW Institute for Contemporary Art.

¹⁴⁸ Tradução livre do trecho: *Interiors are revealed, externalized or reversed. It was fascinating to see these overlaying material fragments from different times and histories.*

p. 102). O edifício do KW Institute neste último século passou por diferentes usos e funções, assim, a história do local com as marcas da Segunda Guerra Mundial, incluindo os interesses econômicos e de propriedade atuantes na região, fez desaparecer e reconstruir a cidade de Berlim.

Figura 75.



KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo), 2010. Renata Lucas.

Intervenção arquitetônica: na calçada e no interior do edifício do KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha. Vista da intervenção na calçada em frente ao edifício do KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha. Dimensões variáveis.

Prêmio Ernst Schering Foundation Art Award 2009. Exposição “Kunstwerk, 2010 (cabeça e cauda de cavalo)” - KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha.

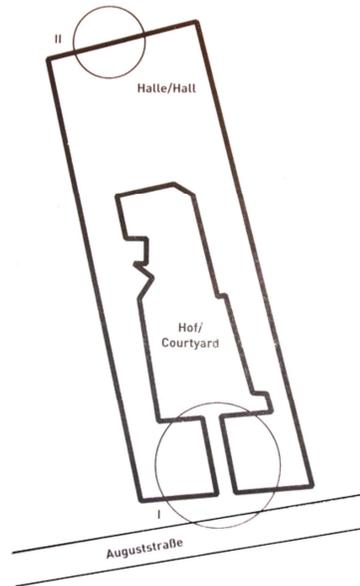
Curadoria Susanne Pfeffer. De 12 de setembro a 07 de novembro de 2010.

Créditos da foto: Carla Guagliardi e Mariana Riscado. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 92).

E, no fundo do terreno, como se houvesse uma ligação em diagonal entre a frente e o fundo do edifício, Renata Lucas faz outro círculo: trata-se de uma plataforma giratória no nível do piso, instalada metade para dentro do espaço expositivo, metade para o fundo do terreno. [Figura 76.]. Assim, metade do círculo é do mesmo piso do espaço expositivo e a outra metade é de

grama. Os visitantes da exposição podiam caminhar sobre essa plataforma, pois conforme ela girava, trazia para dentro a metade de grama, criando uma interação interior-exterior.

Figura 76.



KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo), 2010. Renata Lucas.

Esquema da Planta Baixa da edificação onde se localiza o KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha.

Créditos da imagem: Renata Lucas. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 90).

Então, temos esses dois “círculos em deslocamento”, um em cada extremo do edifício, que lhe conferem uma certa instabilidade, colocando-o entre parênteses, por assim dizer. Esse segundo círculo é um móvel, e a experiência que ele proporciona é a de caminhar entre dentro e fora ao mesmo tempo, mesmo que permanecendo dentro do edifício. Ele fez esta separação visível e tangível para o visitante que vem para a exposição (A GENTIL..., 2010, p. 88).

Portanto, o caminhar sobre essa base rotatória faz com que ela se movimente, e o piso de fora, um gramado, passa a pertencer ao espaço expositivo. O caminhar, o movimento cíclico de caminhar defronte a parede, parado no mesmo lugar, empurrando a parede para que o chão se movimente, provoca um certo (ou incerto) transe, alterando a noção de dimensão do espaço, de modo a confundir no sujeito a relação dentro e fora, interior e exterior. [Figura 77].

Figura 77.



KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo), 2010. Renata Lucas.

Intervenção arquitetônica: na calçada e no interior do edifício do KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha.

Vista da intervenção na sala expositiva do KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha. Dimensões variáveis.

Prêmio Ernst Schering Foundation Art Award 2009. Exposição “Kunstwerk, 2010 (cabeça e cauda de cavalo)” - KW Institute for Contemporary Art. Berlim, Alemanha.

Curadoria Susanne Pfeffer. De 12 de setembro a 07 de novembro de 2010.

Créditos da foto: (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 104).

Quem observa o outro caminhando pode ter a sensação de uma brincadeira (como ver crianças brincando em um parquinho), de gozo e de prazer, porém a insistência e a repetição no movimento também instigam a sensações de desolação, de esforço inútil, de repetição, de sobreposição de imagens, de vertigem. E aquele que caminha sobre a plataforma rotatória, pode ter a mesma sensação de recortar a fita de *moebius* em *Caminhando* (1963), no sentido do caminhar desmaterializar o *eu*. Nas palavras de Lygia Clark: “Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim.” (CLARK, 2006, p. 352).

Para concluir este item *A participação do sujeito para a constituição da obra*, pede-se a licença para transcrever uma fala longa de Renata Lucas em entrevista concedida à Carolyn Christov-Bakargiev, publicado em 2009.

Eu vejo que você está interessada mais nos aspectos gerais de mobilidade e participação no meu trabalho. Mas eu não acredito em afirmações generalistas. Interatividade em geral é um ponto controverso em trabalhos de arte porque quando é somente um exercício circunscrito pode-se supor que você esteja ensinando as pessoas como se tornarem habilitadas, conscientizando indivíduos não-politizados, ensinando-os como se comportar no ambiente social. Eu não sou entusiasta de trabalhos exemplares. Eu acredito na criatividade e inteligência do público e prefiro não subestimar sua capacidade de abstrair e compreender. De fato, a interatividade no meu trabalho é circunstancial e tem muito mais a ver com o amplo campo representacional que não está restrito aos limites do campo da arte. Indivíduos fazem parte disso e eu levo em consideração a rede de significados que está inter-relacionada. Quando eu insiro uma caixa-de-correio na parede da fachada da galeria, por exemplo, eu estava incluindo a ação ‘involuntária’ do carteiro em entregar cartas. A atividade cotidiana dele tornou-se parte de uma obra de arte e as cartas entregues diretamente na sala de exposição. Se eu fiz um chão removível, ou dobrável, é porque eu estava sugerindo que, naquela circunstância, entre outras coisas, alguém poderia entendê-lo como modular e multiplicável em muitas direções e, portanto, ele era totalmente suscetível a alterações. Se eu fiz paredes móveis numa nova galeria é porque eu pensei aquele espaço conceitualmente como um espaço intercambiável, porque eu pensei sobre ele como um espaço expositivo dirigido por artistas, totalmente aberto e oferecido para o mundo, possível de ser dobrado, deslocado, ou o que fosse. Se nós realmente levarmos em consideração as possibilidades de alterações formais numa placa de madeira compensada com dobradiças, nós vemos que elas são de fato limitadas. De maneira geral, pode-se argumentar que muitos dos trabalhos interativos que você se refere podem subestimar o público, induzindo-o a participar numa atividade que o fim é muito previsível e limitado. Museus também subestimam seu público. Mas isso é uma longa conversa e demanda exemplos concretos. Em termos gerais, eu poderia dizer que eu prefiro o indivíduo anônimo na paisagem indeterminada. Eu amo Lygia

*Clark porque ela foi além em sua pesquisa psicológica, ela se colocou no limite do campo da arte em suas experiências, e suportou as consequências, porque ela foi duramente criticada. Admiro também Lina Bo Bardi porque ela era tão sensível com os lugares onde atuou, enquanto outros arquitetos somente fizeram a tabula rasa no espaço disponível, sem acreditar na expressão simbólica de seus gestos na sociedade bem estruturada pelas forças do capitalismo. Se eu tenho que citar alguns artistas que eu me sinto afiliada com, eu deveria mencionar Gordon Matta-Clark e Robert Smithson, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre muitos outros. Não tenho um modelo geral para o mundo. Somente percebo e reajo a situações específicas, estou falando de um assunto que está diluído como plano de fundo, porque eu prefiro a participação não anunciada, eu prefiro o homem anônimo que cruza a rua, carregando sua maleta, fotografado acidentalmente durante a filmagem de Cruzamento. Mesmo que ele nunca saiba que sua passagem foi a mais bonita nesse trabalho. Assim, a despeito de toda essa discussão sobre o que a participação pode significar hoje em dia, por que nós não somente embarlhamos a ordem das coisas e tentamos encontrar uma paisagem mais transitiva, onde podemos reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos?*¹⁴⁹ (Entrevista de Renata Lucas. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 107-108).

¹⁴⁹ Tradução livre do trecho: *I see that you are interested in the more general aspects of mobility and participation of my work. But I do not believe in general statements. Interactivity in general is a controversial issue in artworks because when it is just a circumscribed exercise it may suppose that you are teaching people to become empowered, bringing consciousness to non-politicized individuals, teaching them how to behave in a social environment. I am not a fan of exemplary works. I believe in the creativity and intelligence of the public, and I prefer to not underestimate their capacity for abstraction and understanding. In fact, the interactivity in my work is circumstantial, and has much more to do with a wider representational field that is not restricted to the boundaries of the art field. Individuals do take part of this, and I take into consideration a web of meanings that are inter-related. When I placed a mailbox in the gallery wall's façade, for instance, I was including the 'involuntary' performance of the postman in delivering the letters. His every-day activity became part of an artwork, and the letters were dropped directly to the exhibition room. If I made a portable or folding floor it is because I was suggesting, in that circumstance, among other things, that one should take the ground was modular and could be multiplied in many directions, and therefore it was totally susceptible to change. If I made moving walls in a new gallery it was because I thought of that space conceptually as a changeable space, because I thought about it as an exhibition space run by artists, totally open and given to the world, able to be folded, displaced, or whatever. If we are really taking into consideration the possibilities of formal change in a piece of plywood with hinges, we see that they are actually limited. Speaking in general terms, one could argue that many of the interactive works you refer to could be underestimating the public, inducing the to take part in an activity whose end is very predictable and limited. Museums also underestimate their public. But this is a longer conversation and demands concrete examples. In general terms, I would say that I prefer the anonymous individual in the open-ended landscape. I love Lygia Clark because she went further in her psychological research, she put herself at the very limit of the art field in her experiences, and she endured the consequences, because she was hardly criticized. I also admire Lina Bo Bardi because she was so sensitive to the places where she acted, while other architects just made tabula rasa of the available space, without believing in the symbolic expression of their gestures in a society very structured around capitalist forces. If I have to cite some artists that I feel affiliated with, I should mention Gordon Matta-Clark and Robert Smithson, Hélio Oiticica and Lygia Clark, among many others. I do not have a general*

model for the world. I just perceive and react to specific situations, I am talking about a subject that is diluted in the background, because I prefer a non-announced participation, I prefer the anonymous man across a street, carrying his briefcase, photographed accidentally while shooting the Cruzamento. Even though he might never be aware that his passing was one of the most beautiful in the artwork. So, despite all this discussion about what participation could mean nowadays, why do we not just shuffle the order of things and try to find a more transitive landscape, where we can recognize this vulnerable situation in which we are immersed?

2.2. A medida do espaço no corpo e a escala do corpo no trabalho

Em *A medida do espaço no corpo e a escala do corpo no trabalho*, pretende-se refletir sobre essa “situação vulnerável na qual estamos imersos”, para tanto, não se trata somente de compreender como tal situação vulnerável se apresenta, mas o modo como afeta os corpos dos sujeitos, ou melhor, como tal vulnerabilidade interfere nos corpos e o que advém disso.

Renata Lucas sugere embaralhar “a ordem das coisas” para “reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos”, com isso, a artista não pretende ensinar nada ao espectador, sequer aspira alterar situação alguma, apenas sua intenção é que, por meio do embaralhamento da ordem das coisas, seja possível *reconhecer* a situação vulnerável a qual se está imerso. Enfatiza-se o verbo *reconhecer* - tradução livre do verbo em inglês *recognize*, que poderia também ser traduzido por *identificar*, com o sentido de constatar - porque há a intenção em aguçar a percepção para confirmar algo que não é novo, mas no qual se está imerso e, portanto, incapacitado de perceber. Tal “incapacidade” é construída (no sentido de inserida a posteriori) no corpo do sujeito, pois “reconhecer” é uma ação secundária, primeiro há a constituição de um repertório, acionado/acessado no ato de reconhecer; é, ao apropriar-se de algo, identificá-lo utilizando-se desse repertório.

Ao produzir um trabalho, Renata Lucas parte de uma análise do espaço, é como se o corpo dela mesma, em primeiro lugar, pressentisse o espaço onde intervirá. E, ao (pres)sentir, é ela quem primeiro reconhece, não quer dizer, necessariamente, que ela tenha consciência, pois pressente “a situação vulnerável na qual estamos imersos”. Em decorrência do percebido, por meio da sensibilidade da artista, ela parte em busca de outros elementos, investigações, pesquisas, para propor as suas práticas, isto é, realizar as alterações no espaço de modo a “embaralhar a ordem das coisas”. A forma como a artista trabalha depende completamente de sua percepção do lugar, a própria artista descreve como ela projeta/propõe seus trabalhos.

O texto a seguir, de autoria da artista, foi produzido como uma proposta para realizar um trabalho para um lugar desconhecido:

Quando recebi a solicitação para escrever uma “proposta dos sonhos”, sem nenhuma pista de um lugar onde realizá-lo, e me vi tentando criar um projeto para um lugar desconhecido, desencorpado, ausente de estrutura e de caráter, sobreveio-me a sensação de que alguma coisa importante ficou incompreendida.

Qualquer um que tenha acompanhado meu trabalho nos últimos 13 anos vai entender que ele se faz a partir de um lugar real, de uma experiência com esse lugar. Trazer um projeto pronto é desconsiderar a possibilidade de conhecer o outro, de ser afetado por ele. É considerá-lo, de algum modo, “dominado”.

O interessante para mim é o que se encontra do outro lado da parede, atrás da porta, aquilo que desconheço e o que mais me interessa, aquilo que absolutamente não tenho. Não existe investigação do que está além em projeto pronto (LUCAS, 2013)¹⁵⁰.

Assim, ao demonstrar o que a motiva para a produção de um trabalho - ou seja, a descoberta por trás daquilo que está escondido: por trás da parede, da porta – a artista relata sutilmente a maneira de aguçar a sua percepção para “absorver” o espaço. Ela compreende o lugar onde intervirá como algo vivo e dinâmico, o qual precisa ser vivenciado antes de fazer sua intervenção, ou propor um trabalho. Além disso, ao longo do texto ela deixa transparecer como é o processo de olhar para o outro, de conhecê-lo, ou melhor, como ela quer deixar-se se surpreender pelo outro.

E que homem é esse, que aparece por trás de um lugar que não conheço, um homem que vem de trás do cenário em branco. Ele que passa todos os dias naquela rua que eu não vejo, de onde ele vem, o que o traz aqui, e o que ele quer? E eu o estou acompanhando desde onde? Desde a mesma rua, através da praça, do alto de um apartamento ou da janela de uma casa que em breve vai desmoronar?... (LUCAS, 2013).

Nesse texto a artista descreve, ou melhor, cria um cenário, um espaço fictício para onde fará uma proposta de trabalho. Neste cenário não é somente o espaço que é construído, mas também o sujeito que nele está, e o percurso traçado pelo sujeito ao percorrê-lo. A artista distancia-se do espaço, ela se põe como espectadora da cena que se forma à sua frente. O personagem, o sujeito, o “homem”, não interage com a artista, ele sequer a percebe,

¹⁵⁰ Texto da artista enviado a autora por correspondência eletrônica, não publicado.

simplesmente passa por ela. Ela assiste a tudo de longe, do alto, como se estivesse sonhando, tudo se faz/monta nesse cenário e a artista apenas presencia.

Enfim, após descrever a cena, a artista adentra na proposta do trabalho que, no momento, não é pertinente. Pretende-se enfatizar, aqui, o modo como a artista deixa-se contaminar pelo ambiente, e o quanto é difícil para ela não saber, não poder vivenciar, o lugar para criar um trabalho. Não se trata somente de dificuldade, mas para Renata Lucas o lugar fornece as características, é o próprio corpo do trabalho. Ainda, salienta-se o quanto a experiência da artista *in loco* é relevante, pois ela necessita perceber, sentir, conhecer, aprofundar-se, vivenciar. Entretanto, segundo a artista¹⁵¹, nem tudo é *site-specific* e surge da pesquisa sobre o lugar, na verdade, trata-se de uma combinação de coisas que aguçam a sensibilidade e direcionam o olhar para determinado assunto/tema, ou outras coisas que surpreendem e desencadeiam todo um processo criativo.

Conforme as palavras da artista, nem sempre o trabalho é um *site-specific*, mesmo sendo um trabalho fruto de uma pesquisa sobre o lugar. Portanto, para não incorrer em formatar em categorias a prática da artista, mostra-se interessante correlacionar tal vivência da artista *in loco*, do deixar-se surpreender-se, com as práticas errantes, descritas por Paola Berenstein Jacques no livro “Elogio aos Errantes” (2012).

Contudo, antes de abordar as práticas errantes parece ser mais coerente, primeiramente, demonstrar como Richard Sennett (2008) elabora a relação entre o corpo e a cidade em seu livro “Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental”¹⁵². Sennett (2008) faz uma análise histórica, a partir de fatos pontuais: guerras, Revolução Francesa, enfim, ele seleciona alguns momentos decisivos ao longo da história ocidental. Como “carne e pedra” o autor discute a relação do corpo (carne) com a cidade (pedra). O percurso da reflexão do autor inicia-se na Grécia antiga, no período da Guerra do Peloponeso, para apresentar a forma como os corpos nus dos atenienses simbolizavam “um povo autoconfiante e totalmente à vontade.” (SENNETT, 2008, p. 20). Segundo o autor, isso implicou em distúrbios nas relações entre homens

¹⁵¹ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁵² A versão original deste livro data de 1994.

e mulheres, na constituição do espaço urbano e no exercício da democracia. Em seguida, ele analisa a Roma de Adriano, os guetos de judeus em Veneza, a Paris revolucionária, até chegar à moderna Nova Iorque de Robert Moses, inclusive, discutindo a reflexão de Jane Jacobs¹⁵³ sobre o bairro nova-iorquino Greenwich Village.

Nesse estudo, Sennett (2008, p. 13) constatou o quanto a civilização ocidental desrespeitou “a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade” e, por isso, procurou “compreender como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana.”.

Na análise realizada sobre o período mais recente, o autor descreve como o individualismo e o movimento nas cidades – alguns avanços tecnológicos (eletricidade, calefação e elevador), mas principalmente a velocidade - impuseram ao corpo uma passividade dos sentidos. Além disso, “[o] triunfo da liberdade individual de movimento, de maneira simultânea ao surgimento das metrópoles do século XIX, levou a um dilema específico e que ainda persiste: cada corpo move-se à vontade, sem perceber a presença dos demais.” (Idem, p. 21). Portanto, duas características marcam o corpo: a passividade e o individualismo¹⁵⁴.

O individualismo¹⁵⁵, como lado negativo das conquistas da liberdade individual, leva a total alienação perante o outro, ou pior, leva a ter medo do outro. A configuração de bairros cercados, vigiados por câmeras de seguranças e portarias com guaritas, o espaço fragmentado, setorizado, de modo a proteger/isolar camadas sociais divergentes, tudo isso se configura naquilo que Sennett (2008, p. 18) atesta: “Hoje em dia, ordem significa falta de contato.”. O autor analisa que, justamente, as interações provenientes das “relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como

¹⁵³ Sennett (2008) refere-se ao livro de Jane Jacobs “Morte e Vida de Grandes Cidades” Cf. SENNETT, 2008, p. 357.

¹⁵⁴ O termo individualismo é entendido aqui como “tendência, atitude de quem revela pouca ou nenhuma solidariedade e busca viver exclusivamente para si; egoísmo” (DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1606-1607, v. individualismo).

¹⁵⁵ O sociólogo Zygmunt Bauman discute as implicações, mais recentes, que as questões do individualismo adquirem com o advento das tecnologias móveis. “Os celulares são suficientes. Podemos comprá-los, junto com todas as habilidades de que precisamos para esse fim, numa loja da principal rua do centro da cidade. Com os fones de ouvido devidamente ajustados, exibimos nossa indiferença em relação à rua em que caminhamos, não mais precisando de uma etiqueta rebuscada. Ligados no celular, desligamo-nos da vida. A proximidade física não se choca mais com a distância espiritual” (BAUMAN, 2005, p. 33).

se tocam ou se distanciam.” (Idem, p. 15). Assim, a conformação dos espaços direciona o comportamento.

A massa de corpos que antes aglomerava-se nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em pólos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. Atualmente, em meio à multidão a presença de outros seres humanos é ameaçadora (SENNETT, 2008, p. 19).

O sociólogo descreve a comunicação entre indivíduos nos meios de transporte de massa como quase ser uma afronta, onde o silêncio imperou. Ele constata que, a “rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações.” (Idem, p. 360). O outro é apenas tolerado, a transitoriedade dos espaços não permite um convívio social, mesmo em bairros como o Greenwich Village, descrito por Jacobs, no final dos anos 1950, como o lugar onde a diversidade de imigrantes possibilitava a um convívio social. Para Sennett, vinte anos após a constatação de Jacobs, a situação é apenas de uma diversidade de aparência, não se sustentando como comunitária (conforme descrita por Jacobs).

Diante da presença do outro há um comportamento de “desestimulação defensiva”, termo apropriado por Sennett (2008) do sociólogo Erving Goffmann, para se referir ao modo como os indivíduos condicionam seus corpos na presença do outro: desviam o olhar, ou olham de relance, movimentam-se para minimizar o risco de contato físico. “Assim é possível reduzir-se a complexidade da experiência urbana. Afastando-se dos outros, e mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso ou ambíguo.” (SENNETT, 2008, p. 368). Portanto, o não enfrentamento, o desviar-se/distanciar-se do outro, mantém o indivíduo numa situação de conforto, isolado, uma vez que o outro é sempre tido como um intruso, uma ameaça ao seu individualismo.

Descanso, conforto e ‘amizades oportunistas’ são garantias da liberdade individual de ação, sim, mas a resistência constitui uma experiência necessária e fundamental para o corpo humano; por meio dela, o corpo é despertado para o mundo em que vive. Essa é a versão não religiosa da lição que nos fornece o exílio do Paraíso. O corpo só se torna vivo ao lidar com dificuldades e superá-las (SENNETT, 2008, p. 314-315).

Além do individualismo, o autor constata a existência de uma passividade sensorial. Isto é, o corpo se dessensibiliza e, não por acaso, as dificuldades a que o sociólogo se refere sejam de grande valia para reativar o corpo à sua vivacidade. A passividade corresponde à diminuição da experiência sensorial, segundo o autor, as cidades modernas organizaram-se de forma a possibilitar maior circulação, construindo vias de fluxo contínuo, sem interrupções, para que o desfrute da velocidade fosse um prazer.¹⁵⁶ Fato que implicou na transformação do espaço em um simples corredor.

Assim, “como o desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise tátil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo.” (Idem, p. 262). A intenção é simplesmente atravessar o espaço. Ação contrária a vivenciá-lo, ou seja, as “cidades cheias de espaços neutros” (Idem) perdem qualquer atrativo para o motorista, produzem uma monotonia espacial, nada mais o surpreende, não há tempo para deter-se.

A condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção na paisagem. [...] Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor. De fato, à medida que as vias são cada vez mais expressas e bem sinalizadas, o motorista precisa cada vez menos se dar conta das pessoas e das construções para prosseguir no seu movimento. Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. Assim, a nova geografia reforça a mídia de massa. O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua (SENNETT, 2008, p. 16-17).

Ao trazer a análise de Sennett (2008) para a discussão, teve-se a intenção de contextualizar o individualismo e a passividade corporal produzidas nas cidades. Romper com tal passividade corporal parece ser a ação tática dos sujeitos errantes. Paola Berenstein Jacques (2012) analisa

¹⁵⁶ A ideia de vias fluxos contínuos, para o desfrute da velocidade, é analisada por Sennett (2008), mais enfaticamente, nos projetos de Robert Moses em Nova Iorque. Para Sennett (2008, p. 365), o propósito de Robert Moses “consistia em desfazer a diversidade. A massa impactante da população parecia-lhe uma pedra a ser esfacelada, e a fragmentação da cidade, condição do ‘bem público’. Nesse sentido, Moses agiu de modo seletivo; apenas os bem-sucedidos – que tinham o bastante para possuir um carro ou comprar uma casa – dispunham dos meios de escapar; as pontes e vias expressas constituíram-se uma salvação do barulho dos grevistas, mendigos e desempregados que enchiam as ruas de Nova York durante a Grande Depressão.”.

experiências erráticas como maneiras de apreensão e compreensão da cidade. Realiza um estudo que denomina de “errantologia”¹⁵⁷, consistir-se-ia de um histórico das errâncias, porém “construído por seus atores, errantes modernos ou nômades urbanos.” (JACQUES, 2012, p. 25). A autora apresenta o errante como um sujeito crítico frente ao urbanismo moderno. São sujeitos que “fazem a experiência da metrópole moderna, e recusam o controle disciplinar total dos planos modernos”, pois, para eles, a cidade não pode “se tornar um monopólio de especialistas sedentários” (Idem, p. 16), em referência aos urbanistas e planejadores (estratégicos) urbanos. Assim, com um posicionamento crítico o errante vaga, intencionalmente, pela cidade.

Entre os errantes urbanos encontramos vários artistas, músicos, escritores ou pensadores que praticam errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido de vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento. Através dos diferentes trabalhos, imagens (fotos, filmes, cartografias), músicas ou escritos desses artistas, ou seja, através de suas narrativas errantes, é possível apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica. O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista em diferentes formatos, através de diferentes narrativas urbanas artísticas – literárias, etnográficas, fotográficas, cinematográficas, musicais, cartográficas etc. – realizadas pelos errantes a partir de suas experiências de errar pela cidade (JACQUES, 2012, p. 29-30).

É na aproximação entre o posicionamento crítico do artista-errante, ou do errante-artista, com as investigações da artista Renata Lucas sobre o lugar que se tenciona desenvolver a análise. Anteriormente foi apresentado que a artista pressente o lugar, investiga-o, conhece-o, como ações preliminares à proposição de um trabalho, ou uma intervenção. Desse modo, revela-se possível delinear uma herança das errâncias na prática da artista.

Para mapear a herança das errâncias, será apresentada a análise de Jacques (2012), pois a autora optou por abordar as práticas errantes em três momentos distintos. Trata-se, justamente, do modo como a autora considera os três momentos da experiência errante

¹⁵⁷ A autora sugere o termo “errantologia” como uma “nomadologia” errante, sendo a “nomadologia” - como a história do nomadismo - conforme termo de Deleuze e Guattari.

correspondentes, mais ou menos simultaneamente, a três momentos históricos no urbanismo moderno:

O primeiro momento histórico do urbanismo moderno consiste da modernização das cidades, compreendendo o período de meados e final do século XIX até o início do século XX, como crítica a esse urbanismo a experiência errática constitui-se por meio das *flanâncias*, investigação do espaço urbano pelo *flâneur* criado nas obras de Baudelaire.

O segundo momento do urbanismo foi o das “vanguardas modernas e [d]o movimento moderno (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs), dos anos 1910-1920 até 1959 (fim dos CIAMs).” (JACQUES, 2012, p. 32). Neste período, as *deambulações* dos dadaístas e surrealistas, como parte do movimento das vanguardas modernas, aconteceram entre os anos 1910-30 como excursões urbanas por espaços do cotidiano e deambulações aleatórias, criticavam algumas das ideias urbanísticas do início dos CIAMs.

O terceiro momento em que Jacques (2012) reflete sobre as práticas errantes corresponde ao momento histórico do urbanismo denominado como “moderno tardio”, no período do pós-guerra até os anos 1970 (Idem, p. 32). A crítica a esse modernismo foi praticada por meio das *derivas*, entre os anos 1950-1970, contra “os pressupostos básicos dos CIAMs e a sua vulgarização no pós-guerra.”. As *derivas* são práticas dos situacionistas com intenção de crítica radical ao urbanismo moderno. Os situacionistas propuseram “a noção de deriva urbana e errância voluntária pelas ruas da cidade.” (Ibidem, p. 33).

Assim, flunar, deambular e praticar a errância voluntária (a deriva urbana) são desvios abertos pelos errantes na cidade planejada. A primeira ação corresponde à “experiência da multidão e do anonimato”, o deambular à “experiência do estranhamento e da fugacidade” e, por fim, a deriva à “experiência da participação e do jogo.” (JACQUES, 2012, p. 37). Em todas as três errâncias urbanas, a autora distinguiu dinâmicas processuais que se mostraram recorrentes: a desorientação (o perder-se), a lentidão e a incorporação.

Surge, então, a possibilidade de se apropriar da lógica de desenvolvimento das errâncias para compará-la às investigações de Renata Lucas sobre o lugar. Jacques (2012) considera a atuação

das práticas errantes de maneira tática como uma resposta à ordem dada, uma vez que os planejadores urbanos organizam-se de maneira estratégica. A ação tática corresponde ao contato corpo-a-corpo, a visão “de baixo”, vivida na cidade. A ação estratégica é um olhar de cima, uma visão aérea, distante, sem contato físico.

São duas lógicas de apreensão da cidade, da experiência urbana, que coexistem: a estratégica, do urbanismo e planejamento hegemônico – hoje também chamado, não por acaso, de planejamento estratégico –, daqueles que produzem os espaços a partir da vista aérea, dos cálculos objetivos e do poder que os sustenta; e a tática, astúcia daqueles que cotidianamente praticam o espaço, usando-o, desviando-se, profanando-o, subvertendo-o: jogam com o espaço dado. De Certeau chega a chamá-la de tática desviacionista (JACQUES, 2012, p. 268).

Tais possibilidades de apreensão da cidade são utilizadas por Renata Lucas como instrumento de investigação, mais do que uma questão de pesquisar, é uma forma de deixar-se contaminar pelo ambiente. Para tomar conhecimento da cidade, a artista aguça os sentidos, busca por caminhos não programados, e espaços intersticiais.

Por exemplo, ao investigar a região de Berlim Mitte, onde realizou o trabalho KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo) (2010)¹⁵⁸, no KW Institute for Contemporary Art (KW), em Berlim, a artista encontrou passagens por meio de quarteirões, onde vielas têm função de atalhos. É como se a fachada dos quarteirões delimitasse uma área, mas, uma vez dentro do quarteirão, passando por portas, corredores e quintais, é possível alcançar o outro lado do quarteirão. Em uma dessas experimentações a artista “descobriu” o quintal ao fundo da sala de exposição do KW. As vivências da artista combinaram-se numa complexidade e passaram a fazer parte do repertório/bagagem da artista, ao se formalizarem com outras experiências, culminaram no trabalho. É relevante notar o quanto a percepção da artista em Berlim Mitte, da vivência dos percursos/caminhos por ela descobertos, configurou-se em um trabalho produzido na sala de exposição da instituição.

Embora, KUNST-WERKE (Cabeça e cauda de cavalo) (2010) tenha uma parte executada na calçada e no portão de acesso, ele ainda se configura como “pertencente” à instituição, ao

¹⁵⁸ Trabalho descrito anteriormente, p. 210.

mesmo tempo em que contém características da experiência da cidade vivenciada pela artista. Assim, ela absorve e experiencia a cidade, ainda que seja o resultante desta experiência um trabalho para a instituição [no interior dela].

É parte da investigação da artista vivenciar o lugar onde fará um trabalho. E, segundo ela¹⁵⁹, viver nos lugares para misturar-se no contexto, ter uma vida o mais comum possível contribui para que ela perceba aquilo que não é dito, não está declarado e exposto, pois ela não está em busca de grandes eventos do lugar, mas daquilo que está velado, dissimulado. Assim, o imiscuir-se na paisagem é como se fosse um fator ativador de um pensamento que fica em suspensão e, ao vivenciar o lugar onde fará um trabalho, o pensamento ganha materialidade e constitui-se nele. Nesse sentido, a artista enfatiza a experiência da vida comum *in loco*. Além disso, ela, ao posicionar-se distante “dos grandes eventos”, afasta-se da imagem “pronta” da cidade, da imagem consumível que se pretende passar/vender: uma cidade espetáculo. Renata Lucas subverte a ordem dada ao desviar-se dessa imagem, ao procurar capturar aquilo que está implícito nos lugares onde intervirá.

A ideia da cidade a ser consumida por meio de sua imagem-produto é desenvolvida por Jacques (2012) ao discutir a reflexão de Ana Clara Torres Ribeiro sobre a relação corpo e cidade, de maneira que o corpo torna-se um corpo-produto na cidade-mercadoria, sendo o contraponto o sujeito corporificado.

O sujeito corporificado se contrapõe então tanto ao corpo-máquina – que poderíamos relacionar ao Modulor de Le Corbusier e sua cidade-máquina – quanto ao corpo-imagem, que também foi chamado em outros textos da autora de corpo-produto. Tanto o corpo-imagem quanto o corpo-produto estão diretamente relacionados à ideia de corpo-mercadoria, que, evidentemente, pode ser também relacionada à ideia da cidade-mercadoria, do planejamento estratégico, da venda da cidade como imagem de marca (JACQUES, 2012, p. 293).

Jacques (2012) faz referência a Ana Clara Torres Ribeiro para descrever uma relação direta entre o espetáculo urbano e o corpo-produto, sendo o corpo-produto e a cidade-mercadoria como “produtos da economia especulativa e espetacular, do *marketing* e do *branding* urbano, que

¹⁵⁹ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

promovem o controle das subjetividades”, mais até, são tomados como imagem publicitária, o que “[s]em dúvida, trata-se de tentativas espetaculares de anulação do sujeito corporificado ou de subordinação do corpo-sujeito às demandas do corpo-produto¹⁶⁰.” (Idem, p. 295). Por isso, são as “ações fugazes e gratuitas” do sujeito corporificado que não correspondem às noções de uso ou função do espaço urbano, são tais ações as quais “Ana Clara Torres Ribeiro buscava cartografar em suas ‘cartografias da ação’, cartografias corporificadas, cartografias das ações do sujeito corporificado.” (Ibidem, p. 298).

Renata Lucas fez várias propostas antes de chegar ao trabalho final *VENICE SUITCASE* (2009)¹⁶¹. Para realizar este trabalho durante a 53ª Bienal de Veneza, ela foi morar em Veneza. Conforme a artista relata, Veneza vende uma imagem da cidade-souvenir¹⁶², podendo considerar-se como a cidade-mercadoria vive da economia especulativa, no caso da economia da imagem que é vendida para atrair turistas. A economia da cidade se sustenta pelo comércio do turismo. Assim, cria-se uma imagem de cidade a ser consumida.

Ao morar em Veneza, Renata Lucas empenhou-se em ter uma vida mais distanciada da imagem turística da cidade, pois pretendia conhecer as entranhas da cidade, encontrar aquilo que estivesse velado. Coisas somente possíveis de serem percebidas por se estar imerso na cidade. Mais até, ao viver em Veneza, Renata Lucas¹⁶³ buscava entender como as forças da cidade operam e, para isso, fazia propostas com a intenção de entender como as respostas atuavam em termos públicos.

¹⁶⁰ [nota de Jacques (2012)]: “Este corpo-produto é a criatura de disciplinas comprometidas com a elaboração da forma. Essas disciplinas desafiam a arquitetura e o urbanismo no que concerne à preservação de sua autonomia reflexiva e do seu histórico compromisso com o humanismo. Os termos desses desafios e das armas financeiras que os acompanham estão expostos, com nitidez, nas tentativas de subordinação do corpo universal às demandas do corpo-produto. Até que ponto? Até quando? Pensamos que a busca de respostas a essas perguntas pode ajudar a descoberta de racionalidades alternativas no cerne das relações corpo-imagem-lugar, libertando o gesto e a palavra da resistência do invólucro conservador que procura contê-los, controlando seu sentido” (Ribeiro, Ana Clara Torres. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. In: Resistências em espaços opacos. Número especial do Cadernos do PPG-AU/FAUUFBA, 2007) (apud JACQUES, 2012, p. 316).

¹⁶¹ Trabalho descrito anteriormente, p. 46; 130.

¹⁶² Retomar-se-á a questão de Veneza como cidade-souvenir no terceiro capítulo.

¹⁶³ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

Assim, configura-se o processo de produção do trabalho da artista, primeiramente, ela percebe a cidade, observa-a e absorve-a. Nesse sentido, sua ação muito se assemelha com as práticas errantes, conforme descrito por Jacques (2012, p. 272):

Para o errante, são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos. A cidade é apreendida pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés. Essa experiência da cidade vivida, da própria vida urbana, revela ou denuncia o que o projeto urbano estratégico exclui, pois mostra tudo o que escapa ao projeto, as táticas e micropráticas cotidianas do espaço vivido, ou seja, as apropriações diversas do espaço urbano que escapam às disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora de seu campo de ação.

No caso, o que se entende é que Jacques (2012) considera que o errante é, sobretudo, um crítico do urbanismo. Renata Lucas não se posiciona explicitamente dessa maneira, porém seus trabalhos atuam criticamente no espaço onde interferem. Aliás, reforça-se, como citado anteriormente, que a intenção da artista é *“reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos”*. Assim, cabe a ela dar pistas, oferecer percursos, compartilhar percepções, a partir do *“embaralhamento da ordem das coisas”*, para que o sujeito/espectador/participante reconheça tal situação.

Renata Lucas não se posiciona diretamente como crítica ao urbanismo, entretanto suas práticas tendem a distender os limites impostos, ou pré-ordenados, pelo urbanismo. Questiona os fatores limitantes impostos ao corpo pelo espaço organizado. Ainda assim, é justamente nos espaços traçados pelo urbanismo onde sua prática crítica insere-se: é a calçada, o cruzamento, o jardim ou a praça. Para a artista¹⁶⁴, não se trata de criar modelos de sociedade, mas desarmar os poderes instituídos. Assim, é na fissura do poder, que a artista encontra espaço para ação.

Para Michel De Certeau (1998, p. 174), ainda que o poder instaure-se no urbano,

a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A Cidade se torna tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir.

¹⁶⁴ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

A cidade abre espaço para ações subversivas nas fissuras “impossíveis de gerir”. São nesses momentos/espços onde surgem possibilidades de “*embaralhar a ordem das coisas*” para poder “*reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos*”. Em *VENICE SUITCASE* (2009), ao cobrir o *Giardini Pubblici* com uma camada de asfalto, Renata Lucas “embaralha a ordem das coisas”, insere um elemento inexistente em Veneza: o asfalto. A camada de asfalto sobre a camada de pedrisco subverte a lógica da imagem de Veneza, além de remeter a outras questões. É relevante acrescentar que o asfalto não é somente uma imagem deslocada na cidade de Veneza, o asfalto é inserido como um elemento para despertar a percepção, ou seja, um elemento que aguça percepção corporal, como um todo, e não somente a visão. Nesse sentido, não é somente a imagem do asfalto que é para ser percebida em seu aspecto físico, mas o asfalto como elemento urbano. O asfalto é considerado pela artista em sua materialidade, porque não é somente o fato de se visualizar a camada de asfalto, mas é senti-lo fisicamente no corpo.

A artista, em entrevista concedida à autora¹⁶⁵, relata as dificuldades técnicas para se construir a pista de asfalto no *Giardini Pubblici*, porque o asfalto precisa ainda estar quente para ser despejado no solo, requerendo maquinários pesados de difícil acesso à ilha de Veneza. Diante da dificuldade em realizar tal operação, foi proposto à artista colocar concreto pintado com piche ao invés do asfalto. Visualmente, o efeito é muito semelhante ao do asfalto. Entretanto, a artista não concordou e justificou descrevendo a sensação corporal de se caminhar sobre o asfalto. Para ela¹⁶⁶, uma característica fundamental do asfalto é sua maciez em relação ao concreto, além disso, a artista descreve o fato do asfalto expandir ao sol e retrair à noite, sofrendo pequenas rachaduras, e deixando no ar seu cheiro específico quando aquecido pelo sol. Enfim, todas as características percebidas pela artista sobre o asfalto, não são meramente uma imagem do asfalto, mas surgem da sensação física vivenciada em relação ao espaço.

A sensação física em relação ao espaço é o propósito de se discutir como a artista faz de seu corpo um instrumento de percepção da cidade, assim como, o errante o faz. Não se trata de

¹⁶⁵ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁶⁶ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

uma apreensão da imagem visual da cidade, é, além disso, uma sensação percebida no corpo. Jacques (2012) analisa essa relação da cidade no corpo em uma reflexão, em conjunto com Fabiana Dultra, que denominam de *corpografia* urbana. Trata-se do “registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta.” (Idem, p. 300). Ao que parece, esta reflexão sobre a *corpografia* pode ser apropriada e aproximada da descrição de Renata Lucas sobre a sensação corporal de se caminhar sobre o asfalto. Isto implica em compreender como a materialidade de um elemento da rua, o asfalto, se incorpora na percepção da artista, além de uma imagem visual. Talvez, compilar a descrição de Jacques (2012) sobre a experiência do corpo na cidade possibilite elucidar o que se quer abordar sobre a percepção da artista:

A cidade é experimentada pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade a corpografia urbana. As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer.

As corpografias permitem compreender não só as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias especializadas dos corpos que as experimentaram (JACQUES, 2012, p. 300-301).

Assim, a autora considera inclusive as “memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade” como corpografias. A partir dessa compreensão, é possível ater-se a outro trabalho da artista: CRUZAMENTO (2003)¹⁶⁷. Neste trabalho, a experiência da espacialidade não se vincula a uma cidade em específico, como no caso de *VENICE SUITCASE* (2009) que se concentra nas características da cidade de Veneza. CRUZAMENTO (2003) tem uma conotação específica ao ser feito no Rio de Janeiro e outra quando refeito em São Paulo. Contudo, há uma característica do elemento urbano, o cruzamento, que permite analogias, independentemente da cidade onde se está.

¹⁶⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 88; 120.

A imagem de um cruzamento na cidade é entendida pela artista¹⁶⁸, por um lado, como um espaço de fluxo, dinâmico, onde nada será construído. É o espaço projetado “em aberto” por excelência, ou seja, nada se edifica/obstrui um cruzamento, porque ali é onde se atravessa, se cruza, se choca momentaneamente e, depois, se dissipa, porque no cruzamento não é permitido permanecer. Está-se sempre em fluxo. E, por outro lado, é o espaço onde se depara com o outro, com o sentido contrário, interrompe-se para o outro passar, e regula-se na dinâmica: ora um sentido, ora o sentido cruzado.

A artista conta¹⁶⁹ que, sempre quando precisava pensar em algo, ia para a esquina da casa dela observar o cruzamento. E, a horizontalidade do cruzamento, possibilitava a ela um momento de reflexão. A imagem da horizontalidade permanente, a incorporação física daquelas vias sempre abertas, de alguma forma reproduzia na artista uma situação de expansão mental. No sentido de que, o movimento de passagem, o fluxo, no cruzamento de alguma maneira oferecia uma resposta, uma resposta ainda provisória, porque logo em seguida chega-se em outro cruzamento onde se toma novas decisões. Desta maneira, ela sente o cruzamento como uma situação de liberdade, como a possibilidade de alterar qualquer coisa que esteja estancada.

Entre outras coisas, CRUZAMENTO (2003) é fruto da memória espacial da experiência de cidade da artista, que se concretizou no lado de fora do Castelinho do Flamengo. A demarcação de um cruzamento, ou seja, a camada de madeira sobre o concreto¹⁷⁰ da rua reitera a memória corporal resultante da experiência na espacialidade, no caso, é o espaço “vazio” do cruzamento, da possibilidade de “uma situação de expansão mental”.

Enfim, a *corpografia* marcada pela experiência da artista é por ela assimilada e colocada para fora no trabalho CRUZAMENTO (2003). E o trabalho, por sua vez, está à disposição para um

¹⁶⁸ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁶⁹ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁷⁰ No local onde foi feito o trabalho CRUZAMENTO (2003) a rua é de concreto, e não de asfalto. Em CRUZAMENTO (2004), no cruzamento das ruas Oscar Freire e Padre João Manuel, a rua é de asfalto. A diferença dos materiais implica na afixação das placas de madeira sobre a rua, pois no concreto o parafuso afixa-se mais firmemente, já no asfalto, com a trepidação dos carros passando por cima das placas, o parafuso solta com mais facilidade. Além dessa questão técnica, há também a questão de como a materialidade da rua é percebida pelo corpo - passagem já descrita conforme a percepção da artista sobre o asfalto no trabalho *VENICE SUITCASE* (2009).

transeunte vivenciá-lo e deixar-se marcar por esta experiência de fricção com o cruzamento na cidade. Conforme Jacques (2012) propõe:

Essas corpografias urbanas de resistência, esse encontro de formulações de corporeidades entre o errante e a cidade, ou, como chamamos a partir de Hélio Oiticica¹⁷¹, essa incorporação – essa relação do corpo com a ação, essa experiência corporal “outra” –, explicita a esterilização atual da experiência urbana da alteridade (JACQUES, 2012, p. 306).

A ideia de esterilização atual da experiência urbana corresponde à análise de Sennett (2008), descrita anteriormente, o qual discutiu a passividade do corpo como sendo o resultado a dessensibilização corporal. Nos três trabalhos de Renata Lucas: CRUZAMENTO (2003), MATEMÁTICA RÁPIDA (2006)¹⁷² e VENICE SUITCASE (2009), em que a artista sobrepôs uma camada sobre o solo, no primeiro uma camada de placas de madeira compensada sobre a rua; no segundo, uma camada semelhante à própria calçada existente; e, no terceiro, uma camada de asfalto sobre o caminho de pedriscos do *Giardini Pubblici*.

Em todos esses três trabalhos, deduz-se ser a intenção da artista aguçar a percepção do sujeito por meio do “caminhar”, da sensação de pisar sobre camadas diferentes no chão. Entretanto, a dessensibilização a qual Sennett (2008) se refere, ou a “naturalização” do corpo condicionado, fez com que algumas pessoas não percebessem o asfalto no *Giardini Pubblici*, mesmo estando sobre ele.

Pretendeu-se discutir como Renata Lucas *incorpora* a experiência da cidade e, de alguma maneira, tentou-se explicitar como ela reverte tal *incorporação* para os trabalhos procurando desencadear aquilo considerado por ela mesma como “*reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos*”. Com base nisso, a escala corporal configura-se nos trabalhos feitos para a cidade: as placas de madeira no Rio de Janeiro, o asfalto em Veneza e a camada de calçada sobre a calçada em São Paulo. A intenção em se discutir esses trabalhos dentro de uma escala corporal é porque não são trabalhos que se oferecem somente como imagem, mas são

¹⁷¹ [nota de Jacques (2012)] “Termo utilizado por Hélio Oiticica – ‘Incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Incorporação’ – em fala no filme HO, de Ivan Cardoso” (JACQUES, 2012, p. 318)

¹⁷² Trabalho descrito anteriormente, p. 121.

produzidos para serem percebidos no corpo: são feitos para pisar, para passar por cima, para atravessar e até permanecer sobre ele.

As práticas dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark ecoam nessa percepção (corpo-cidade) de Renata Lucas. Mais precisamente, Hélio Oiticica, como um errante, praticava as derivas urbanas, o qual ele denominou de *delirium ambulatorium*. “Hélio Oiticica nunca separou seu trabalho artístico da sua vida cotidiana, nem as questões corporais das questões urbanas, nem a experiência sensorial do corpo da própria experiência corporal da cidade, principalmente através da prática de errâncias.” (JACQUES, 2012, p. 168).

A experiência corporal da cidade, as experimentações de Oiticica, o estar presente no corpo, segundo Sperling (2008, p. 123), surge “por meio do [do encontro com o] samba, o corpo-criação-movimento. Sendo o espaço a condição existencial do corpo, a criação pelo ato corporal traz consigo a transformação do próprio espaço.”. Para Jacques (2012), consiste em uma questão além da transformação espacial: é o “devorar” a própria história para *incorporar* a cidade. “No lugar do mito primitivo (totem) dos índios antropófagos, temos agora o mito popular das favelas, do samba. Em vez de devorar, Oiticica propõe incorporar e exagerar ao extremo essa imagem tropical para tentar ir além dela, para chegar ao estado de criação e invenção.” (Idem, p.174).

A relação corpo-cidade em Hélio Oiticica inscreve-se, inclusive, na relação corpo-arquitetura. Sendo compreendida enquanto corpo, “a arquitetura é uma totalidade espacial transformável”, uma vez que “para Oiticica a arquitetura não está no espaço, ela é no espaço, isto é, ela é conformadora de espaço; ela diz dele.” (SPERLING, 2008, p. 125). Para tanto, o artista propõe que a arquitetura deveria ser dinâmica: onde os elementos se movimentam e se conformam e, inclusive, são transformáveis, cada um a sua maneira.

A dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em direta relação com uma dimensão temporal não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes (Idem).

No caso de Lygia Clark, segundo Sperling (2008, p. 131), a artista “investiga o *espaço-estrutura* efêmero, sempre transformado pela experiência livre do corpo (*espaço arquitetural*)”, na busca

de uma “possibilidade de superação de um *espaço continente permanente*, que recebe o corpo como conteúdo (*espaço arquitetônico*).” (Idem). Assim, tanto para Oiticica quanto para Clark, a arquitetura torna-se um *espaço arquitetural* para o desenvolvimento de um processo vivencial.

A arquitetura como *representação*, depositária de significados (pretérito) socioculturais, econômicos e tecnológicos passa a ser facilitadora de significações (presente), veículo para a experiência do corpo. O que desloca o entendimento da forma arquitetônica como contentor representativo para a forma como campo estrutural de ações intersubjetivas; e o entendimento do espaço como espaço espacializado [sic] em que as relações foram instituídas e geometrizadas para o *espaço espacializante*, em que as relações estão ativamente em construção (SPERLING, 2008, p. 134).

A imagem do espaço dinâmico, ou nas palavras de Sperling (2008) como *espaço espacializante*, em que as relações se estabelecem e se transformam, seja, talvez de maneira semelhante, percebida por Renata Lucas. Para ela¹⁷³, os espaços são como corpos, onde passam fluxos, onde criam comportamentos e determinadas coreografias de passagem e de permanência.

A dinâmica da arquitetura é justamente o que Renata Lucas busca alterar ao intervir. Ao relatar sobre a experiência no Maria Antônia¹⁷⁴ para propor o trabalho COMUM DE DOIS (2002)¹⁷⁵, a artista conta sua dificuldade para realizar um projeto para uma sala como a que lhe foi oferecida: uma sala de exposição com dimensões semelhantes, isto é, uma sala quadrada. A equivalência de medidas tornou-se um desafio para a artista, porque, segundo ela¹⁷⁶, trata-se de uma relação muito repousada, muito resolvida, muito equivalente. Não oferece espaço para o corpo, porque não tem dinâmica, não tem movimento, não tem distensão. Os trabalhos da artista são, geralmente, uma resposta a uma determinada sensação. É uma situação que tem um efeito no corpo, isto é, passa, primeiramente, por uma sensação física e provoca um estado mental, emocional, psicológico a partir da percepção dos espaços. Para Renata Lucas, o espaço molda o corpo do sujeito, o qual assume determinados comportamentos do espaço.

¹⁷³ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁷⁴ Centro Universitário Maria Antônia, CEUMA-USP, em São Paulo

¹⁷⁵ Trabalho descrito anteriormente, p. 65; 150.

¹⁷⁶ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

Como resultado da sensação do espaço percebida no corpo, a artista produz o trabalho COMUM DE DOIS (2002), que, segundo ela¹⁷⁷, cria uma complexidade de entradas e entrelaçamentos, sendo um pouco custoso a entender o trabalho, porque ele opera por fragmentos. A configuração do trabalho é mais facilmente compreendida ao observar as plantas – projetos da artista – porém *in loco* com o trabalho visualizam-se paredes que começam aqui e terminam ali, é preciso juntar os fragmentos para compreendê-lo no todo.

A sensação do espaço no Maria Antônia gerou um trabalho operado por fragmentos. Em MAU GÊNIO (2002)¹⁷⁸, a percepção da artista direciona-se à estrutura arquitetônica do projeto de Niemeyer - por meio da instalação de um mezanino precário, feito de andaimes e placas de madeira compensada, inserido no mezanino do luxuoso projeto do cassino. Assim, o trabalho pode ser lido como uma afronta, ou quase como uma atitude de *malcriação* da artista, mas não deixa de ser, também, uma espécie de admiração pelo espaço projetado. Ao ocupar todo o mezanino, utilizando de toda a espacialidade para projetar o corpo, um metro acima do chão, de modo que seja possível vislumbrar a paisagem externa do museu, não deixa de ser um elogio ao projeto do arquiteto.

A ação desse tipo de trabalho artístico impõe muito claramente um comportamento específico do espectador, exige uma ação corporal. Dessa maneira, o “público” assume um comportamento homogêneo, o qual pode parecer somente uma brincadeira. Porém, o adjetivo *mau* do título MAU GÊNIO (2002) atua como se remetesse essa característica à artista, pois ela impõe ao espectador um comportamento homogêneo, caracterizando-se como “má”, “malvada”. Essa pode ser uma leitura, assim como, pode-se ter outra interpretação do título ao se considerar que *mau* seria o contraponto da artista, ao se referir ao espaço projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, sendo o arquiteto o *bom gênio* em oposição ao *mau gênio* da artista que intervém – com elementos precários - na arquitetura do espaço por ele projetado.

Enfim, ao compreender o espaço como dado/pronto, leva a artista a reagir em relação a ele, não significa, com isso, que ela tenha a pretensão de resolver alguma questão nele latente,

¹⁷⁷ Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

¹⁷⁸ Trabalho descrito anteriormente, p. 73; 151.

apenas propõe uma experiência em relação ao percebido. Justamente, a percepção resultante da experiência com o espaço é marcada no próprio corpo da artista, assim como, a escala corporal marca a prática artística de Renata Lucas. Espaço e corpo se contaminam no momento em que a artista se predispõe a uma condição sensível, em busca de elementos não dados previamente, mas presentes, e possíveis de serem pressentidos.

2.3. Trocas: um paradigma estético?¹⁷⁹

A pergunta “*Trocas: um paradigma estético?*” decorre das reflexões sobre as questões levantadas por Rosa Martínez ao fazer a curadoria do Seminário¹⁸⁰ “Trocas”¹⁸¹ durante o período da 27ª Bienal de São Paulo, “Como viver junto”, em 2006. Nas palavras da co-curadora¹⁸²: “Mas será que essa consciência da onipresença do intercâmbio é suficiente para adjetivar nossa época como sendo essencialmente fundamentada nas relações? E mais: esse foco nas diversas formas de sociabilidade, negociação e comércio é realmente uma mudança de paradigma?” (MARTÍNEZ, Rosa, 2008, p. 279).

Se as diversas formas de “sociabilidade, negociação e comércio” pudessem se tornar uma mudança de paradigma de “nossa época” e, ainda, se a “nossa época” estivesse fundamentada nas relações, isso seria suficiente para declarar que há um “novo” paradigma pautado nas “trocas”? Primeiramente, quais relações poderiam caracterizar “nossa época”: relações entre indivíduos, entre países, relações de negócios, de comércio, afetivas, profissionais, ou religiosas? Em segundo lugar, seriam tais relações possíveis de se considerar como um

¹⁷⁹ O item “Trocas: um paradigma estético?” foi elaborado contendo partes da reflexão apresentada na comunicação INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO URBANO: REVENDO “O NOVO PARADIGMA RELACIONAL”, durante no 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, escrita em co-autoria com a Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes. Comunicação apresentada em 19 de out. 2013, em Belém, Pará.

¹⁸⁰ O programa de Seminários da 27ª Bienal de São Paulo teve como intenção propiciar uma melhor compreensão da mostra. Dividido em seis seminários, que aconteciam durante dois dias consecutivos, separados em três sessões, de janeiro a novembro de 2006. Estes seminários “serviriam de estrutura para a construção da Bienal, ‘Como viver junto’, título emprestado dos cursos de Roland Barthes no Collège de France (1976-1977). Em vez de aparecerem em segmentos diferenciados na montagem, optou-se por uma assinatura coletiva da mostra, enquanto essas pautas foram paulatinamente explicitando os convites aos artistas, sua afinidade e seu engajamento com o projeto curatorial” (Cf. LAGNADO, Lisette, Seminários: Introdução. In: 27 Bienal de São Paulo : seminários. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa ... [et al.] ; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 17).

¹⁸¹ Para o Seminário “Trocas”, a co-curadora Rosa Martínez convidou os conferencistas: Renata Saleci, socióloga; Maria Rita Kehl, psicanalista; Ernesto Neto, artista; Carlos Jiménez, crítico e historiador; Paulo Herkenhoff, curador, e Nicolas Bourriaud, curador.

¹⁸² A 27ª Bienal de São Paulo, “Como Viver Junto”, teve a curadoria de Lisette Lagnado que trabalhou em conjunto com Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Ignacio Roca e Rosa Martínez, assim, o trabalho coletivo da equipe curatorial debruçou-se tanto sobre as práticas artísticas para o evento quanto na formulação dos Seminários com intuito de criar um ambiente discursivo para o campo da arte.

intercâmbio, uma troca? Uma vez que estão “as relações estabelecidas em uma via de mão-dupla, de modo a se considerar como a ‘onipresença do intercâmbio’, mesmo aceitando que uma hora pese mais para um lado do que para outro, e/ou muitas vezes, configure-se de maneira desigual?” (VÁLIO; MARCONDES, 2013, p. 2).

A “consciência da onipresença do intercâmbio” implica em reconhecer o movimento da troca, entretanto, o fato de ter “consciência” não parece [re]considerar as disparidades que se pretendem dominantes. Isto é, o movimento das “trocas” muito se assemelha (afinal, é parte dele também) ao movimento do comércio global. Tal semelhança é mais enfática ao se considerar a imagem da onipresença, sem fronteiras, em que, ora, pese mais para o fluxo, do que para o contrafluxo. “Seja como for, vislumbrando um novo “paradigma relacional” ou não, o fato é que, na arte contemporânea as negociações assumiram um papel de relevância, estendendo para as interações, as relações, as socialidades, as trocas e os intercâmbios.” (VÁLIO; MARCONDES, 2013, p. 4).

Assim, Rosa Martínez propôs o Seminário “Trocas” para possibilitar a discussão sobre “a ideia de transferência e intercâmbio, como parte do que poderia ser considerado um novo ‘paradigma relacional’.” (MARTÍNEZ, Rosa, 2008, p. 279). Pensar em um “novo paradigma relacional” recai, por mais controversa que a proposição seja, no conceito de “estética relacional” definido por Bourriaud em 1998.

No campo da arte, a estética relacional tornou-se um tipo de ortodoxia, na qual processos interativos procuram eliminar a distinção entre o artista, como produtor de objetos, e os espectadores, como consumidores passivos de mensagens visuais. Em termos de estética relacional, a interação de subjetividades é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade. Emoções, trocas discursivas, generosidade e negociação entre indivíduos são as principais questões dessa metodologia criativa que leva a arte a oscilar entre algo que alguns vêem como entretenimento e outros legitimam como reinvenção de uma nova ética de mudança social (MARTÍNEZ, Rosa, 2008, p. 281).

Portanto, é possível perceber a intenção em avançar nas reflexões, e, inclusive, nas críticas, surgidas sobre este conceito. Na presente tese, a pretensão em abordar o conceito de “estética relacional” refere-se à possibilidade deste ser uma contribuição à reflexão dos trabalhos da

artista Renata Lucas, mais até, *“Trocas: um paradigma estético?”* visa refletir sobre o modo de repercutir as trocas e os intercâmbios na arte como possibilidades para estabelecerem novas socialidades.

O intuito é encontrar chaves de análise que contribuam para a reflexão sobre como os trabalhos artísticos de Renata Lucas possibilitam a insurgência de socialidades. Mesmo a “estética relacional” sendo um conceito controverso, com seus admiradores e adversários, nem por isso deixa de ser relevante, ou talvez justamente por isso o seja. Para tanto, é pertinente contextualizar o momento em que foi elaborado. Assim, em sua apresentação durante o Seminário “Trocas”, Bourriaud (2008) descreve o contexto quando da elaboração do termo “estética relacional”:

Naquele momento, eu estava envolvido com um grupo de jovens artistas, incluindo Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster, Phillipe Parreno, entre outros. Estes artistas realmente gostavam de trabalhar juntos, produzindo vários projetos e exposições colaborativos. [...] Meu único objetivo foi tentar entender qual era o ponto em comum entre todas essas obras, que eram muito diferentes entre si esteticamente falando, mas ao mesmo tempo dividiam um espírito e algumas problemáticas. [...] tive a intuição de que o ponto em comum poderia ser a esfera de relações humanas, o reino de relações inter-humanas (BOURRIAUD, 2008, p. 332).

Sem negligenciar o histórico das relações inter-humanas nas artes, principalmente a ênfase que houve nos anos 1960-1970, Bourriaud (2009a)¹⁸³ considera que para os artistas da década de 1990, as ações produzidas pelas/com as relações inter-humanas diferenciavam-se das anteriores por não terem uma preocupação em definir a arte enquanto tal. Além disso, o início da década de 1990 correspondia ao momento histórico do advento da internet como meio de comunicação. “Nesse momento histórico, surgiu de repente uma onda de artistas que estavam inventando modelos de sociabilidade, em contato com o outro, incluindo o espectador como suporte.” (BOURRIAUD, 2008, p. 333).

Assim, segundo o autor, a intenção desta arte, da década de 1990, era testar a capacidade de resistência da arte dentro do campo social global, para constatar o quanto “a obra de arte

¹⁸³ Original publicado em 1998: BOURRIAUD, Nicolas. *L'Esthétique Relationnelle*. France: Les Presses Du Reel. 1998.

resiste ao rolo compressor da ‘sociedade do espetáculo’.”. Com a proposta de resistir, ou até mesmo sobreviver, “[a]s utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a *microutopias* cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica ‘direta’ contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária. (BOURRIAUD, 2009a, p. 43).

Cabe, portanto, à prática artística contemporânea lidar com este contexto. Para isso, o autor demonstra que há uma utilização de “formas existentes, obras, práticas ou vocabulários que foram inventados no início do século XX, nas décadas de 1960 e de 1970.”. Embora, não se trate mais de criar o “novo”, mas de se questionar como “podemos viver dentro dele?”, e desdobra-se em outras perguntas: “o que estamos fazendo com o mundo? Como podemos habitá-lo? Como podemos produzir novas relações dentro da grade que nos foi dada? E é possível mudar essa grade e inventar novas ferramentas para o amanhã?” (BOURRIAUD, 2008, p. 336).

E para trabalhar com essas questões, os artistas apropriam-se daquilo dado, segundo Bourriaud (2008, p. 334), “[m]uitos artistas, certamente, começaram a construir lugares de sociabilidade, questionando o ponto de encontro entre arquitetura e relações humanas, evoluindo para a esfera da interação.”. Não se trata de criar novas estruturas, mas de trabalhar e retrabalhar nas estruturas já existentes, isto é, a arte relacional

não se apóia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não é o *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística (BOURRIAUD, 2009a, p. 61).

É inerente às práticas artísticas relacionais proporcionarem “experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído.” (idem, p. 62). Portanto, é no contato próximo com o outro, com a possibilidade de criar momentos de encontros, de estabelecer interações entre os públicos, que permite às práticas artísticas serem disparadores de socialidade.

O uso do termo socialidade¹⁸⁴ - empregado por Bourriaud (2009a) ao designar as finalidades pretendidas pelas práticas artísticas relacionais, requer uma distinção entre: socialidade e socialização. Para tanto, tal distinção será apropriada a de Bauman (1997, p. 143) ao definir a socialização como o objetivo, pelo menos na sociedade moderna, de estruturação e da ordem social, pois manter a ordem implica em manter “a sociedade – esse tecido de interações sociais – estruturada.”. No sentido de que,

A socialização é processo controlável (embora nem sempre controlado por administradores que se podem indigitar e nomear), visando à reprodução (perpetuação) de certos arranjos de identidades; consiste, em seu objetivo ideal, senão na prática, em atribuir identidades a cada um e a todos os membros de uma coletividade (Idem, p. 138).

Tal estruturação social, ou pelo menos a tentativa dela, é dada pela probabilidade de eventos acontecerem e se repetirem. Sendo que, a regularidade dessa “estrutura” não está alheia à causalidade dos eventos, ou ainda, “[e]ssa regularidade precária só pode existir como produto contínuo e perpétuo da pressão ‘socializante’ (cuja dimensão *processual* descreve-se, quando congelado num instantâneo, como ‘*organização social*’).” (Ibidem, p. 143). Portanto, a estrutura se faz e refaz continuamente, conforme as pressões sociais.

A socialidade, por sua vez, é uma “estruturação contra-estrutural” (BAUMAN, 1997, p. 150), ela surge como uma irrupção, e “coloca a unicidade acima da regularidade e o sublime acima do racional, sendo, portanto, em geral avessa às regras, tornando o desempenho das regras problemáticas e cancelando o sentido instrumental da ação.” (Idem, p. 138). Decorre disso que a socialidade consiste em “um fenômeno estético: desinteressado, sem propósito e autotélico (ou seja, seu próprio fim). O seu único modo de ser é a momentânea sincronização de sentimentos.” (Ibidem, p 150).

Os sentimentos são partilhados, mas são partilhados antes de terem sido articulados e *em vez* de serem expressos: a *própria partilha* é sobretudo entre os sentimentos partilhados – os mais irresistíveis sentimentos, sobrepujando

¹⁸⁴ Na tradução do livro “Estética Relacional” é utilizado o termo “socialidade”, já na tradução da palestra ministrada no Seminário “Trocas” está o termo “sociabilidade”. Nas citações os termos serão mantidos no original: “sociabilidade” e “socialidade”, embora ao utilizar o termo “sociabilidade” nas referências de BOURRIAUD (2008), entendemos como “socialidade” em função do contexto em que o autor insere o termo.

todos os outros sentimentos, não tendo nenhum espaço e tempo para o exame de outros sentimentos. [...] partilhar é agora, aqui, imediatamente. (Ibidem).

Tal simultaneidade parece ser uma das buscas principais das práticas artísticas analisadas por Bourriaud (2009a), pois a presença, a experiência *in loco* com a obra, corresponderia à socialidade tão almejada. Para o autor, trata-se de uma questão de “disponibilidade da arte contemporânea” ao divergir de uma “disponibilidade simbólica” de um quadro ou uma escultura. Ele distingue a arte contemporânea, muitas vezes, apresentada durante um momento em específico, não se deixa disponível ao tempo do espectador. Na verdade, trata-se de um tipo de prática que requer a presença do público no momento *in loco*, pois a prática “se desenrola no tempo do acontecimento para um público *chamado* pelo artista. Em suma, a obra suscita encontros casuais e fornece pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade”. (BOURRIAUD, 2009a, p. 41).

O fato de a obra suscitar encontros e fornecer pontos de encontros baseia-se na necessidade de os “artistas procura[re]m interlocutores: visto que o público continua a ser uma entidade bastante irreal, eles incluem esse interlocutor no próprio processo de produção.” (Idem, p. 114). Nesse sentido, o autor propõe que as obras de arte “funcion[e]m como *interstícios*, como espaços-tempos regidos por uma ordem que vai além das regras vigentes para a gestão dos públicos” (Idem, p. 80), entretanto, cumprem um regimento inerente à própria obra.

Segundo o autor, é perceptível um direcionamento *democrático* no próprio processo de produção, pois “arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção” (Ibidem, p. 80-81). Decorre sem estabelecer uma hierarquia na relação produtor-observador, são negociações, relações abertas, resolvidas em conjunto, e não de antemão. “O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo” (ibidem, p.114), e também, no espaço da rua e outros espaços.

Quando um território específico é potencializado para produzir relações humanas? Como a obra de arte cria este espaço? Estaria este espaço envolvido naquilo considerado por Bourriaud

(2009a) como *interstício social*, ou seja, a obra de arte desencadeia novas “possibilidades de vida” e experiências relacionais?

O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas (BOURRIAUD, 2009a, p. 22-23).

Bourriaud (2009a, p. 24) delimita o espaço expositivo como precursor para as interações e trocas. Ele, inclusive, considera a exposição como um local privilegiado, onde “uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um ‘domínio de trocas’ particular.”. Do modo aqui apresentado pode parecer que a exposição tem o papel institucional e os espectadores são meros atuantes, conforme a exigência do trabalho. Contudo não é o analisado pelo autor: a “exposição é um *interstício* que se define contra a alienação reinante em todos os outros lugares. [...] A exposição, portanto, não nega as relações sociais vigentes, mas ela as distorce e projeta num espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista.” (Idem, p. 116).

Desse modo, “o contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim.” (Ibidem, p. 23). Nestes espaços o visitante já conhece os códigos pertinentes, sabe de suas características, como eles se configuram enquanto tal. Portanto, cabe ao artista também lidar com esse espaço, propondo uma sensibilização desse espectador, nas palavras de Bourriaud (2009a, p. 28): “a obra de um artista assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador.”. O autor parece propor quase uma literalidade na relação obra-espectador, como se um se diluísse no outro. Não sendo mais possível demarcar, ou até mesmo definir o que é a obra.

No caso do trabalho FALHA (2003)¹⁸⁵, a disposição do trabalho no espaço expositivo¹⁸⁶, ao ocupar todo o espaço, é determinante para ativar as [re]ações no espectador, pois o espectador deverá se deslocar/atravessar sobre a camada de placas de madeira, as quais podem estar na horizontal ou na vertical. Ao passar sobre a camada, ele poderá alterar o espaço, movimentar as placas, criar novas configurações, novas “paisagens”: se quiser um chão mais vertical, poderá levantá-las e abrir “buracos” para pisar diretamente no chão do espaço expositivo; se quiser pisar sobre as placas de madeira, poderá tentar deixá-las na horizontal, rentes ao chão. A “paisagem” do espaço expositivo será por ele determinada, configurando o espaço. Mas, afinal, o que configura a obra? Seriam somente as placas de madeira dispostas no chão? Seria o movimento do espectador ao alterar a configuração das placas? Seria o deslocar-se do espectador desviando-se, e cortando caminho para evadir-se da paisagem de placas da madeira que interrompem o espaço?

Assim, é possível retomar a frase de Bourriaud (2009a, p. 28): a obra “assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador.”. E, decorrente disso, ainda segundo ele, as relações sociais possíveis de serem estabelecidas por meio da exposição enfatizam e/ou priorizam as relações *democráticas*. “Isso ocorre por meio das formas que não estabelecem nenhuma precedência *a priori* do produtor sobre o observador (nenhuma autoridade de direito divino), mas negociam com ele relações abertas, não resolvidas de antemão” (Idem, p. 81), portanto, tais formas induzem a momentos de socialidade. O verbo “induzir” é uma proposição e não uma imposição, justamente, porque a socialidade não é programada, não se dá previamente, mas na ação, no momento do envolvimento. Bauman (1997, p. 149) conceitua a socialidade, independentemente da duração das formas que gera, “vive totalmente no presente”, pois é um momento de interrupção, requerendo a cada momento o início novamente. Assim, ao diferenciar a socialização da socialidade, ele considera:

¹⁸⁵ Trabalho descrito anteriormente, p. 58; 155; 205.

¹⁸⁶ Em todas as exposições que FALHA foi apresentado, suas dimensões correspondem às dimensões do espaço expositivo: no Paço das Artes (em São Paulo), 2003, no Solar Grandjean de *Montigny* (no Rio de Janeiro), 2003, na RedCat (em Los Angeles/EUA), 2007, na 12ª Bienal de Istambul (na Turquia), 2011, no Hordaland Art Centre (em Berge/Noruega), 2012 e na Galeria da Mata, em Inhotim - Instituto de arte Contemporânea (Brumadinho/MG), 2012.

Se a socialização serve como paradigma de narrativa significativa e articulada, com começo, enredo, e desenlace, a socialidade é clamorosa quando irrompe, mas não se pode relatar ou recontar em sua verdade original. Conscientemente ou quando reescanejada [sic] retrospectivamente, a socialização é ou parece ser um meio para um fim. A socialidade não tem nenhum objetivo, não é instrumento de nada senão de si mesma; essa talvez seja a razão por que a socialidade vive somente em convulsões e começos, em espasmos e explosões; alcança o seu fim no momento em que irrompe (Idem, grifo nosso).

Se a intenção da “estética relacional” for estabelecer um campo para a arte operar como produtora de relações inter-humanas, e se a socialidade for um fim em si mesma, não previsível, é preciso contentar-se com o fato do acaso ser o ativador dos momentos de irrupção da socialidade. Com isso, surge um aspecto controverso, pois, para o conceito de “estética relacional” caberia à arte oferecer, ou abrigar, momentos de abertura para os encontros fortuitos e para que os acasos pudessem eclodir.

Assim, os espaços expositivos surgem como espaços *intersticiais* onde, dentro de um sistema regular, surge a possibilidade para momentos singulares. Para tanto, segundo Bourriaud (2009a), o espectador assume vários papéis: “de consumidor passivo e o de testemunha, associado, cliente, convidado, co-produtor, protagonista. Atenção, pois: sabe-se que as atitudes se tornam formas; agora, deve-se levar em conta que as formas induzem modelos de socialidade.” (Idem, p. 81). Mas, para essa *forma* concretizar-se enquanto uma atitude, ela pede por negociações. Mesmo porque, embora soe óbvio, o público não se qualifica por uma “massa” uniforme, trata-se de “entrelaçamentos determinados de antemão e limitados a um contrato, e não uma cola social que se endureceria ao redor de totens identitários. A aura da arte contemporânea é uma associação livre.” (Ibidem, p. 86). E a *forma* da obra de arte contemporânea “vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Ibidem, p. 29), assumindo sua existência real “quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo” (Ibidem, p. 30), estabelece possibilidades de encontros e instantes de sociabilidades.

Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a

possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (BOURRIAUD, 2009a, p. 80).

Se descontextualizadas tais perguntas de Bourriaud (2009a) parecerão mera especulação do autor quanto às possíveis reverberações da obra de arte. Ao que se entende, essas práticas implicam na presença do espectador para desencadearem-se e, por isso, poderiam levar a uma emissão de juízo de valoração da obra de arte a partir das questões por Bourriaud (2009a) elencadas. Entretanto, parece que o autor procura delinear aspectos políticos da obra ou possíveis de valorizar a obra em tais âmbitos.

Contudo, se considerar-se a *co-presença* do espectador, não necessariamente implique em um espectador da arte, ou mesmo um visitante de um espaço expositivo, mas que tal *co-presença* corresponda à presença de um sujeito anônimo, desconhecido, transeunte – tal fato impossibilitaria o sujeito de questionar-se? Ou os questionamentos a serem feitos por ele estariam além do âmbito artístico?

Para a exposição da 27ª Bienal de São Paulo, “Como Viver Junto”, a artista Renata Lucas realizou o trabalho MATEMÁTICA RÁPIDA (2006)¹⁸⁷, conforme descrito anteriormente, este trabalho não foi executado no Pavilhão da Bienal, mas na Barra Funda¹⁸⁸.

O lugar onde decidi fazer o trabalho é a Barra Funda, ponto de investigação privilegiado em muitos dos projetos relatados, próximo do bairro onde vivi por muitos anos. Mais propriamente a rua Brigadeiro Galvão, onde funciona o CB Bar, local que costumo frequentar, assim como outros artistas da minha geração, além de visitantes alheios ao meio da arte, que vão ali se divertir, assistir a shows, tomar cerveja com amigos (LUCAS, 2008a, p. 78).

A investigação feita pela artista do local - desde o histórico de formação do bairro até o processo de renovação urbana, que os investidores imobiliários estavam ávidos por executar - permitiu à artista apropriar-se das especificidades do local. Na verdade, não se trata de

¹⁸⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 121; 232.

¹⁸⁸ A descrição a seguir sobre o trabalho MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) foi apresentada na comunicação INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO URBANO: REVENDO “O NOVO PARADIGMA RELACIONAL”, durante no 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, escrita em co-autoria com a Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes. Comunicação apresentada em 19 de out. 2013, em Belém, Pará. Cf. VALIO; MARCONDES, 2013, p. 4-5 e 7.

características tão singulares assim, visto que as grandes cidades sofrem a ação dos interesses imobiliários especulativos.

A Barra Funda formou-se como um bairro tipicamente de classe operária no final do século XIX, pois ali se estabeleceram muitos trabalhadores das fábricas do grupo Matarazzo, localizadas próximas, no bairro da Água Funda. Em conjunto com o interesse de especulação imobiliária está o descaso com a situação do bairro, assim, os moradores não são atendidos em suas necessidades de melhoria e cuidado com o aspecto físico do bairro. Em vista disso:

Há uma recente invasão de construtoras para empreendimentos imobiliários na região, elas erguem novos condomínios de torres altíssimas em que os apartamentos, diminutos, são vendidos em prestações a perder de vista. O padrão de condomínio da classe alta e média chega às classes populares, com as mesmas muralhas que isolam o conjunto da cidade lá fora. As ruas pacatas, em geral tomadas por crianças, escolas de samba, moradores da região e às vezes moradores de rua, assistem à substituição de umas poucas paisagens horizontais da cidade por uma paisagem de arranha-céus cercados por grades, portarias e outros aparatos de segurança privada (LUCAS, 2008a, p. 64).

Ao diagnosticar e vivenciar este processo de renovação urbana da Barra Funda, Renata Lucas propõe um trabalho em que os problemas locais - calçamento danificado, iluminação pública insuficiente, falta de árvores, de sombra, de verde – são sobrepostos por uma duplicidade do mobiliário urbano. Além disso, reforça a questão pujante da construção de arranha-céus, a partir da correlação possível de ser feita do “apagamento” da calçada existente com a cobertura de uma camada de cimento. A artista ainda enfatiza as características marcantes do bairro:

As edificações da Barra Funda variam entre o casario contínuo – são casas na maior parte das vezes geminadas, de fachadas estreitas e alongadas por dentro do quarteirão – e os galpões, onde funcionam pequenas indústrias, marcenarias e oficinas mecânicas. Muitos desses galpões foram erigidos sobre o casario original, parcialmente demolido para dar-lhe lugar, deixando-se alguns detalhes arquitetônicos remanescentes, como um pedaço de parede de taipa, um portão velho ou um lustre de época (LUCAS, 2008a, p. 64).

O envolvimento da artista com o contexto configura a prática artística enquanto um discurso na relação estabelecida com este lugar, com as questões inerentes ao local onde ocorre e, principalmente, pelo posicionamento frente aos conflitos existentes no espaço, seja posicionando-se criticamente, enfrentando-os, ou, seja simplesmente tornando-os visíveis. Assim, MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) é construído no campo discursivo de modo a se estabelecer

enquanto uma intervenção artística no urbano. Portanto, o intrincamento de MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) com a Barra Funda corresponde à associação do processo de especulação imobiliária do bairro com a camada de cimento sobreposta na calçada. E, mais do que uma associação ao contexto, o trabalho possibilita o estranhamento desencadeado pela percepção das repetições dos elementos do mobiliário urbano:

da calçada, dos postes e de árvores, e, inclusive, pelas repetições simbólicas de bairro e de outro bairro... Esses possíveis desencadeamentos revelam poéticas, subjetividades latentes, derivas nos percursos do cotidiano, reminiscências, memórias de sua infância e/ou, o contrário, que o participante se negue enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro na estrutura do trabalho artístico. Em suma, o estranhamento do trabalho oferece a possibilidade de *existir* perante ele. A relação com o público, ou o possibilitar interações entre os públicos, faz das práticas artísticas um disparador de socialidade (VALIO; MARCONDES, 2013, p. 11).

Em *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO* (2009)¹⁸⁹, trabalho produzido especialmente para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), pode-se perceber como a artista possibilita, por meio da intervenção, irrupções de socialidade.

Todos os dias a praça [em frente ao MACBA] é massivamente ocupada por skatistas, tirando partido dessa arquitetura para a prática de coreografias dinâmicas. A qualidade “móvel” do terreno, interpretado como “escorregadio” pelos transeuntes, inspirou este trabalho, em que réplicas do pavimento foram instaladas em placas de metal sobre rodas, de modo que o lugar parecia soltar-se e mover-se junto com o movimento dos skates (A GENTIL..., 2010, p. 82 e DENA, 2009, p. 115). [Figura 78.].

¹⁸⁹ *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO (Prototype for a sliding ground)*, 2009. Renata Lucas. Lajes de granito montadas em módulos de metal com rodas. 15 módulos de 1m x 2m cada (dimensões variáveis). Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, MACBA, Barcelona, Espanha. Coleção MACBA, Fundação MACBA. Exposição “Tiempo como materia”. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones, MACBA, Barcelona, Spain. Curadoria de Bartomeu Marí e Antônia Maria Perelló. De 03 de julho 2009 a início de janeiro de 2010.

Figura 78.



PROTOTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO (Prototype for a sliding ground), 2009. Renata Lucas.
Lajes de granito montadas em módulos de metal com rodas. Vista da intervenção na Plaça dels Angels, MACBA, Barcelona, Espanha. 15 módulos de 1m x 2m cada (dimensões variáveis).
Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, MACBA, Barcelona, Espanha. Coleção MACBA, Fundação MACBA.
Exposição “Tiempo como materia”. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones, MACBA, Barcelona, Spain.
Curadoria de Bartomeu Marí e Antònia Maria Perelló. De 03 de julho 2009 a início de janeiro de 2010.
Créditos da foto: Renata Lucas e Daniel Steegmann. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 86).

As catorze pesadas placas de piso comportavam-se como skates, sendo apropriadas pelos skatistas para suas “manobras”. “As peças eram separadas, mas estavam sobre rodas, portanto elas podiam ser colocadas juntas e separadas. Fizemos isso e, em seguida, criou-se uma espécie de ‘experimento’ na praça.”¹⁹⁰ (Entrevista de Renata Lucas. *In*: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 26). A artista considera a ação um experimento, uma situação criada na/para a praça para ser apropriada por quem quisesse e da maneira que preferisse. [Figura 79.].

¹⁹⁰ Tradução livre do trecho: *The pieces were separate but on wheels, so they could be put together and separated. We made these then created a kind of ‘experiment’ in the square.*

Figura 79.



PROTOTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO (Prototype for a sliding ground), 2009. Renata Lucas.
Lajes de granito montadas em módulos de metal com rodas. Vista da intervenção na Plaça dels Angels, MACBA, Barcelona, Espanha. 15 módulos de 1m x 2m cada (dimensões variáveis).
Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, MACBA, Barcelona, Espanha. Coleção MACBA, Fundação MACBA.
Exposição “Tiempo como materia”. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones, MACBA, Barcelona, Spain.
Curadoria de Bartomeu Marí e Antònia Maria Perelló. De 03 de julho 2009 a início de janeiro de 2010.
Créditos da foto: Renata Lucas e Daniel Steegmann. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 88).

CCB: Você quer dizer que o espaço torna-se expansível e ‘contraível’?

RL: Sim. É sempre desse jeito para mim. Onde está o trabalho? O trabalho não é as peças individuais. O trabalho não é os skatistas. O trabalho não é o chão. O trabalho é tudo isso, junto. E ele simplesmente acontece quando você coloca tudo junto naquela situação. E assim continua.¹⁹¹ (Idem, p. 27).

A “expansão e contração” do espaço, questionado por Christov-Bakargiev, permite ler o trabalho como adaptável, transitório e, até mesmo, precário, dentro da conotação definida por Bourriaud (2011). A precariedade de *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO* (2009) não se caracteriza pelo material, pelas placas pesadas de piso - mesmo porque, no caso, esse material

¹⁹¹ Tradução livre do trecho: CCB: *You mean that the space becomes expandable and contractable?*

RL: *Yes. It is always like this for me. Where is the work? The work is not the individual pieces. The work is not the skaters. The work is not the floor. The work is all of this, together. It just happens when you put everything in that situation. And it continues.*

é bastante duradouro -, nem pelas efêmeras e velozes “manobras” dos skatistas, mas pelas duas coisas, isto é, pela dinâmica que conduz o duradouro e o efêmero na forma daquilo que se constitui enquanto prática artística. [Figura 80.].

Figura 80.



PROTOTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO (Prototype for a sliding ground), 2009. Renata Lucas.
Lajes de granito montadas em módulos de metal com rodas. Vista da intervenção na Plaça dels Angels, MACBA, Barcelona, Espanha. 15 módulos de 1m x 2m cada (dimensões variáveis).
Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, MACBA, Barcelona, Espanha. Coleção MACBA, Fundação MACBA.
Exposição “Tiempo como materia”. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones, MACBA, Barcelona, Spain.
Curadoria de Bartomeu Marí e Antònia Maria Perelló. De 03 de julho 2009 a início de janeiro de 2010.
Créditos da foto: Renata Lucas e Daniel Steegmann. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 87).

A própria artista considera que o trabalho sem as placas, sem a praça ou sem os skatistas não se concretiza enquanto tal. As interações, rompidas do convívio espontâneo, estabelecem-se como parte constituinte da obra por meio da relação de dependência com o outro.

O convívio espontâneo corresponderia ao acaso, ao não controle, ao não predeterminado, ao inesperado. Em *CRUZAMENTO* (2003)¹⁹², a camada de placas de madeira compensada demarcando o espaço do cruzamento poderia remeter à imagem de um palco.

¹⁹² Trabalho descrito anteriormente, p. 88; 120; 230.

Embora o olho veja uma área delimitada, na verdade o trabalho insere um outro ritmo no tempo urbano. Em essência, ele funciona como um palco, um espaço onde “atuação” é possível precisamente por causa da descontinuidade criada pela divisão do espaço (palco/bastidores). É essa simultaneidade dessas áreas discretas que distingue a representação teatral e torna difícil inserir o teatral dentro da estrutura estável da obra de arte. A cidade em si pode ser entendida da mesma forma, como um *continuum* de espaços geminados onde as funções e os fenômenos são distintos, porém inseparáveis – uma situação definida pela interpenetração estrutural e flexibilidade construtiva¹⁹³ (MARTÍNEZ, Chus, 2009).

A possibilidade de “atuação” no espaço demarcado corresponde, inclusive, ao relato de Renata Lucas¹⁹⁴ sobre a instalação do trabalho no cruzamento, sobre o qual algumas pessoas vieram perguntar-lhe se ali seria instalado um palco. Embora, pudesse parecer uma ideia disparatada – um palco no meio de um cruzamento –, o material utilizado (as placas de madeira) é o mesmo da construção de palcos.

Mais do que uma questão do material é uma questão simbólica, Chus Martínez (2009) compara CRUZAMENTO (2003) com o trabalho “Bólido-Área”¹⁹⁵, de 1969, de Hélio Oiticica. [Figura 81.]. Segundo a curadora, o trabalho de Oiticica assemelha-se como algo próximo a caixas de areia divididas em duas seções: uma cheia com areia e outra com palha. As bordas de madeira foram pintadas com cores brilhantes, em amarelo e laranja, de modo a delimitar o “campo de ação”, conforme denominado pelo artista: “um espaço predeterminado onde os espectadores podem retirar seus sapatos, deitar-se, dançar ou fazer o que desejarem.”¹⁹⁶ (MARTÍNEZ, Chus, 2009,). A intenção, segundo Oiticica,

era que cada pessoa pudesse "criar suas próprias sensações a partir do [campo de ação], mas sem ser condicionado a isso e a outra sensação". Quando os

¹⁹³ Tradução livre do trecho: *Even though the eye sees a delimited zone, in actuality the work inserts another rhythm into urban time. In essence, it functions as a stage, a space where "acting" is possible precisely because of the discontinuity created by a divided space (stage/offstage). It is the simultaneity of these discrete zones that distinguishes theatrical representation and makes it difficult to enclose the theatrical within the stable structure of an artwork. The city itself could be understood in the same way, as a continuum of twinned spaces where functions and phenomena are distinct yet inseparable - a situation defined by structural interpenetration and constructive flexibility.*

¹⁹⁴ Fala da artista em entrevista concedida à autora, em 01 fev. 2012.

¹⁹⁵ Hélio Oiticica, Area Bolide 1 and 2, Penetrable PN 5 Caetano-Gil Tent, in Eden, Whitechapel Gallery, London, 1969. © Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: <http://www.wdw.nl/event/helio-oiticica/oiticica-eden-whitechapel-2-2-2-2/> . Acesso em 30 set. 2013.

¹⁹⁶ Tradução livre do trecho: *a predetermined space in which spectators can take off their shoes, lie down, dance, or do whatever they desire.*

espectadores atuam sobre os "Bólides-área", então, eles deveriam procurar por significados gerados internamente, ao invés de tentar apreender os externos. Cruzamento emprega uma lógica material e estrutural similar, mas o campo de atuação é potencialmente ampliado para abranger toda a cidade, e objeto de intervenção não é mais a psicologia do *self*, mas a do espaço público¹⁹⁷ (MARTÍNEZ, Chus, 2009).

Figura 81.



Área Bólido 1 e 2, Penetrável PN 5, 1969. Hélio Oiticica.

Caetano-Gil Tent. © Projeto Hélio Oiticica.

Exposição in Eden, Whitechapel Gallery, London

Imagem disponível em: <http://www.wdw.nl/event/helio-oiticica/oiticica-eden-whitechapel-2-2-2-2/>. Acesso em 30 set. 2013.

Nesse sentido, a demarcação da área em CRUZAMENTO (2003) proporcionaria ao transeunte “criar suas próprias sensações”, mais até, por consistir-se em um espaço na rua, há a possibilidade de a camada de placas de madeira enfatizar o espaço demarcado para suscitar interações. Tais interações podem também ser desencadeadas quando da apropriação do espaço pelos skatistas, fazendo uso do trabalho artístico, praticamente, como um palco para seu

¹⁹⁷ Tradução livre do trecho: *As Oiticica put it, the idea was that each person could "create his own sensations from [the acting field], but without conditioning him to that and the other sensation." When viewers act on the "Area Bolides," then, they are to search for internally generated meanings, rather than attempt to apprehend external ones. Cruzamento employs a similar material and structural logic, but the acting field potentially expands to encompass the entire city, and the object of intervention is no longer the psychology of the self, but that of public space.*

“ballet” sobre rodas. Inclusive, Belotti descreve, no caso de CRUZAMENTO (2003), o trabalho foi apropriado por skatistas: “a instalação também ganhou fãs - não só entre os artistas. Os skatistas adotaram a área como ponto de encontro e de manobras radicais. Ao final do dia era lá que eles se reuniam.”¹⁹⁸. [Figura 82.].

Figura 82.



CRUZAMENTO (*Crossing*), 2003. Renata Lucas.
Compensado. Vídeo da instalação na intersecção da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Dimensão: 18 x 18 m.
Exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro.
Curadoria de Jacqueline Belotti. De 07 de maio a 30 de junho de 2003.
Vídeo exibido na exposição “Caos e Efeito”, no Itaú Cultural, em São Paulo. De 23 de outubro a 23 de dezembro de 2011.
Créditos da imagem: Still do vídeo de Wagner Morales.

Seriam tais interações *relacionais*, isto é, seriam as interações espontâneas produtoras de *trocas*? Seria a *situação* produzida pela prática artística uma possibilidade de socialidade?

O trabalho *LA CUARTA PARTE* (2007)¹⁹⁹, realizado durante o Encontro Internacional Medellín 2007, consiste na alteração de uma parte dos terraços de cada um dos três edifícios ao

redor da Praça Botero: o inconcluído Palácio da Cultura, construção que foi interrompida durante a crise econômica de 1929, quando apenas um quarto do plano original do edifício foi completado; o hotel Nutibara, com suas vistas panorâmicas da praça, e a residência Nutibara, uma mistura de hospedaria e residência (KIM *et al*, 2007, p. 80; DENA, 2009, p. e A GENTIL..., 2010, p. 58).

¹⁹⁸ Entrevista de Jacqueline Belotti à autora. Correspondência eletrônica em 26 jul. 2013. Não publicado.

¹⁹⁹ *LA CUARTA PARTE* (A quarta parte), 2007. Concreto, tijolos, ladrilhos, madeira, tinta. Intervenção realizada nos terraços de três edifícios no centro da cidade de Medellín. Vistas das intervenções. Dimensões variáveis. Exposição durante o Encuentro Internacional Medellín 07/ *Prácticas Artísticas Contemporáneas*. Espacios de hospitalidade, Medellín, Colômbia. Curadoria de Ana Paula Cohen e Jaime Cerón Silva. De janeiro a julho de 2007.

A artista reproduziu no terraço de cada edifício, uma parte do terraço do prédio vizinho, alternando entre os três. “O projeto transformou cada edifício em hospedeiro temporário de parte do terraço vizinho, reconstruindo um terraço sobre o outro. A intervenção criou uma equação confusa de transferências.” (Idem). Com isso, marca nos pisos dos terraços a presença do outro. O terraço do Hotel Nutibara “hospedou-se” no terraço da Residência Nutibara. Este edifício alterna-se entre hotel e residência, pois seus hóspedes podem morar ali por anos. [Figura 83].



O Hotel Nutibara

é o hotel mais famoso da cidade. Construído em 1941 em estilo eclético que se confunde entre neoclássico e o neogótico, o hotel leva o nome do cacique Nutibara, figura mítica local que também batizara um dos morros tutelares já citados: o morro Nutibara. Este hotel, hoje decadente, já foi considerado o mais elegante do local, e sua decadência coincide com a da cidade nas mãos da guerrilha e do tráfico, além de sucessivos governos totalitários e corruptos (LUCAS, 2008a, p. 92). [Figura 84].

Figura 84.



LA CUARTA PARTE (A quarta parte), 2007. Renata Lucas.

Concreto, tijolos, ladrilhos, madeira, tinta. Intervenção realizada nos terraços de três edifícios no centro da cidade de Medellín. Dimensões variáveis.

À esquerda: Terraço do Hotel Nutibara, vista antes da intervenção. À direita: terraço do Hotel Nutibara recebe intervenção do piso do terraço do Palacio de la Cultura, vista após a intervenção.

Exposição durante o Encuentro Internacional Medellín 07/ *Prácticas Artísticas Contemporáneas*. Espacios de hospitalidade, Medellín, Colômbia.

Curadoria de Ana Paula Cohen e Jaime Cerón Silva. De janeiro a julho de 2007.

Créditos das fotos: à esquerda: Renata Lucas; e à direita: Manuela de los Angeles. (Cf. LUCAS, 2008a, p. 93-94 e DENA..., 2009, p. 78).

O Palacio de la Cultura é uma obra arquitetônica curiosamente inacabada. Renata Lucas, em conversas com o arquiteto responsável pelo restauro deste edifício, descobriu que no início dos anos 1920 foi contratado um arquiteto belga para projetar e construir alguns edifícios públicos em Medellín. Entretanto, com a crise de 1929, o tal arquiteto partiu da cidade deixando parte de suas obras inconclusas,

porém com uma peculiaridade: cada uma das construções tinha sido inteiramente acabada até um certo estágio, que ia da base até o telhado, de modo que a parte inconclusa foi simplesmente fechada com uma empena cega. Assim, o edifício como que crescia horizontalmente, por partes, de modo que, abandonada a construção, a parte incompleta deixava simplesmente um vazio no terreno. Um desses edifícios que sobreviveu à demolição é o que hoje em dia abriga o Palacio de la Cultura. O restante do projeto (inconcluso) permanece desenhado no chão, em forma de caminhos que cortam o que hoje é a praça Botero. O paredão que arremata o edifício é como um corte longitudinal que atravessa o prédio, tal como se o bolo tivesse sido cortado fora e só restasse uma fatia. O Palacio de la Cultura é apenas a quarta parte construída do projeto e os transeuntes podem desfrutar do espaço dos outros três quartos ausentes do prédio em área livre, onde hoje está o jardim (LUCAS, 2008a, p. 90). [Figura 85.].

Figura 85.



LA CUARTA PARTE (A quarta parte), 2007. Renata Lucas.

Concreto, tijolos, ladrilhos, madeira, tinta. Intervenção realizada nos terraços de três edifícios no centro da cidade de Medellín. Dimensões variáveis.

Acima: Terraço do Palacio de la Cultura, vista antes da intervenção. Abaixo: terraço do Palacio de la Cultura recebe intervenção do piso do terraço da Residencia Nutibara, vista após a intervenção.

Exposição durante o Encuentro Internacional Medellín 07/ *Prácticas Artísticas Contemporáneas*. Espacios de hospitalidade, Medellín, Colômbia.

Curadoria de Ana Paula Cohen e Jaime Cerón Silva. De janeiro a julho de 2007.

Créditos das fotos: acima: Renata Lucas; e à direita: Manuela de los Angeles. (Cf. LUCAS, 2008a, p. 93; 95 e DENA..., 2009, p. 79).

A localização onde se inserem os edifícios, a forma como estão distribuídos ao redor da Praça Botero, corresponde aos vértices de um triângulo isósceles imaginário. [Figura 86.].

Figura 86.



Vista da localização dos três edifícios da intervenção: 1. Palacio de la Cultura; 2. Residência Nutibara e 3. Hotel Nutibara.
Fonte: LUCAS, 2008a, p. 91.

Tal correspondência refere-se à imagem simbólica do “triângulo sagrado”, ou seja, a escolha dos locais das intervenções baseou-se no posicionamento geográfico dos três edifícios como uma alusão ao “triângulo sagrado”. O “triângulo sagrado” é um local demarcado pelos povos pré-colombianos. Localizado no Valle de Aburrá, caracterizou-se por ser o encontro onde populações de locais diversos realizavam suas trocas e “comércios”. Mais do que isso, segundo Aristizábal (2005, p. 4):

Ao que se mostra, a cultura antiga na América conferiu à estrutura do cosmos forma arquitetônica ou escultórica. Assim, as comunidades estabeleceram um diálogo em equilíbrio: de modo espiritual com as divindades e do modo tecnológico com o território, sacralizando cada lugar, por meio da criação de

símbolos, onde cada rio, cada montanha, cada grande pedra são considerados: marcos geográficos, históricos e espirituais.²⁰⁰

Trata-se de “concepções cosmogônicas pertencente às comunidades indígenas que viviam no Valle de Aburrá antes da chegada dos espanhóis e que configuravam seu espaço simbólico por meio da mesma geografia.”²⁰¹ (COHEN e CERÓN, 2007, p. 230). A imagem desse espaço simbólico, construído por meio da geografia local pelos povos indígenas, repercutiu na projeção do trabalho da artista para o local. O simbólico das trocas, dos espaços, corresponde aos terraços que se “visitam” nos edifícios vizinhos. Não se trata de uma troca de todo o piso, mas de uma parte, que se sobrepõe. Precisamente, uma quarta parte como referência ao edifício do Palacio de la Cultura, o qual tem somente um quarto de sua construção edificada.

Desta forma, o projeto fazia com que cada edifício fosse hospedeiro do terraço vizinho por um determinado tempo. A intervenção criou uma confusa equação de transferências. As identidades de hospedeiro e visitante se misturaram, reforçando seu caráter impermanente [sic]. Entre outras coisas, o efeito era de certa forma ameaçador ao revelar como, ao se deslocar, o visitante não consegue carregar além de uma parte muito pequena de sua identidade. O encaixe entre visitante e anfitrião nunca atinge ajuste satisfatório. Ao despejar suas expectativas sobre o outro, um nunca consegue ter a sua identidade completamente preservada. Ao percorrer, o lugar é também percorrido. Juntar as partes é sempre uma tarefa malograda. Buscando chegar a um lugar, encontra-se outro. E uma simples visita é uma tarefa impossível de ser levada a cabo (LUCAS, 2008a, p. 92).

Por meio de trocas simbólicas e espaciais a artista remete a uma relação com o outro, entre visitante e hospedeiro. Por meio das trocas, cria uma possibilidade de coexistência. Assim, a obra de arte implica na relação com o Outro, sob o “critério de coexistência”, isto é, “o fato de qualquer obra de arte produzir uma imagem de valores sociais” (BOURRIAUD, 2008, p. 337), isto corresponderia ao valor ético. Além disso, há também o valor político. Tal valor revela, também, a precariedade de sociedade, “[n]ão representando esta precariedade, mas induzindo-nos a

²⁰⁰ Tradução livre do trecho: *Todo indica que, la cultura antigua en América, le confirió forma arquitectónica o escultórica a la estructura del cosmos. Así las comunidades entablaron un diálogo en equilibrio, de tipo espiritual con las deidades y de tipo tecnológico con el territorio, sacralizando cada lugar, a través de la creación de símbolos, donde cada río, cada montaña, cada gran piedra, son considerados: hitos geográficos, históricos y espirituales.*

²⁰¹ Tradução livre do trecho: *Un punto en el cual sustenta su obra, es en una de las concepciones cosmogónicas perteneciente a las comunidades indígenas que vivían en el Valle de Aburrá antes de la llegada de los españoles y que configuraban su espacio simbólico por medio de la misma geografía.*

pensar que as sociedades em que vivemos hoje não são versões definitivas da realidade.” (Idem).

Ao conceituar a “estética relacional”, Bourriaud avisa, logo de início, estar referindo-se às práticas de um grupo de artista com os quais trabalhava em conjunto na época. De certo modo, suas proposições teorizavam as práticas e estas, por sua vez, chancelavam a teoria, instituindo um campo autossustentável. O conceito de “estética relacional” tem sua relevância por ter sido uma das primeiras tentativas em se discursar sobre tais práticas, do início da década de 1990, e por ser largamente citado, como também, criticado ainda nos dias atuais.

O conceito de ‘estética relacional’ [...] converteu-se em uma definição bem-sucedida. Serviu como guarda-chuva para acolher muitas práticas de artistas contemporâneos. Para eles, além da produção de objetos, a obra de arte se converte em elemento de perpétuo fluxo e transformação a partir do encontro e da interação entre as subjetividades dos participantes na sua criação. Bourriaud vê esta transformação diretamente conectada com a conversão de uma economia de produtos em uma economia de serviços. Fala também do ‘critério de coexistência’ e sustenta, polemicamente, que o valor político da estética relacional implica duas constantes: o real social é um produto de negociações, e a democracia é uma montagem de formatos (MARTÍNEZ, Rosa, 2008, p. 282).

A crítica à “estética relacional” concentra esforços ao contestar o valor político conferido por Bourriaud (2009a) às práticas relacionais. Uma crítica publicada por Claire Bishop (2012) na revista *October*²⁰² sustenta a argumentação de que a “estética relacional” não é política. Segundo a autora, as práticas as quais Bourriaud (2009a) reúne no conceito de “estética relacional” são meras práticas de convívio e o simples fato de elas estabelecerem relações inter-humanas não, necessariamente, as configuram enquanto políticas. Com semelhante sentido, Hal Foster (2006) considera que as práticas relacionais tratam as relações sociais como interações otimistas e felizes.

Conforme Bishop (2012, p. 2), os problemas das práticas relacionais já se iniciam em sua própria estrutura²⁰³ fluida, isto é, há “a dificuldade em definir com clareza um trabalho cuja identidade

²⁰² Bishop, Claire. “Antagonisms and Relational Aesthetics”. *October* n. 110, Massachusetts, MIT Press (2004).

²⁰³ Neste momento, utilizar-se-á o termo “estrutura” (conforme utilizado por Bishop e pela tradução), porém nos textos anteriores o termo utilizado foi “forma”, em acordo com a tradução no livro “Estética Relacional”, op. cit.

é propositadamente instável.”. Para ela, o agravante na proposta de Bourriaud é o fato dele querer

igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por um trabalho de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações? A *qualidade* das relações em “estética relacional” nunca são examinadas ou colocadas [sic] em questão. Quando Bourriaud afirma que “encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem”, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que “democracia” de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais *tipos* de relações estão sendo produzidas, para quem e porque (BISHOP, 2012, p. 5).

Além dessas questões, pode-se perguntar onde são produzidas, para assim se pensar na finalidade desta produção. A relação entre o local onde é feita e a finalidade da produção remete à outra crítica de Bishop (2012, p. 2) à arte relacional: “a facilidade com que o ‘laboratório’ torna-se vendável como espaço de lazer e entretenimento.”. A autora refere-se às concepções dos centros de arte contemporânea como espaços “abertos” para experimentações, em oposição às instituições museológicas consolidadas (com coleções e seus acervos).

Com tal “abertura”, nos centros de arte contemporânea “seus espaços dedicados a projetos geram uma excitação criativa e uma aura em torno de se estar na vanguarda da produção contemporânea.” (idem). Cria-se um contexto para a produção contemporânea onde abrigam e fomentam “residências artísticas”, projetos em andamento, conferências, eventos e publicações. Bishop (2012, p. 2) preocupa-se com a compatibilidade desses espaços culturais em uma “economia da experiência”, ou seja, “a estratégia de venda que busca substituir bens e serviços por experiências pessoais encenadas e roteirizadas” sem saber exatamente qual é o ganho de tais experiências para o espectador. Com esse sentido, a autora observa que os “trabalhos de arte relacional insistem no *uso* em detrimento da contemplação.” (Idem, p. 3).

Além disso, como o enfoque das práticas relacionais é na recepção, a autoria perde sua distinção, “é geralmente difícil identificar quem fez uma obra de arte ‘relacional’, já que tendem

a fazer uso de formas culturais já existentes – incluindo outros trabalhos de arte – e remixá-los como um DJ ou programador” (Ibidem).

É importante enfatizar, entretanto, que Bourriaud não considera a estética relacional como uma simples teoria de arte interativa. Ele a considera como um meio de localizar a prática contemporânea dentro da cultura de modo geral: a arte relacional é vista como uma resposta direta à mudança de uma economia baseada em bens para uma economia de serviços.²⁰⁴ Também é vista como resposta às relações virtuais da internet e da globalização, que por um lado estimularam um desejo por interações mais físicas, interações cara a cara entre as pessoas enquanto, por outro lado, inspiraram artistas a adotar uma abordagem faça-você-mesmo, ou *do-it-yourself* (DIY) e moldar seus próprios “universos possíveis” (ER, p.18) (BISHOP, 2012, p. 2).

Conforme analisa Bishop (2012, p. 2), os artistas, aos quais Bourriaud se refere, pretendem encontrar soluções para o momento presente, “em vez de tentar transformar seu ambiente, os artistas hoje estão simplesmente ‘aprendendo a habitar melhor o mundo’; em vez de ansiar por uma utopia futura, essa arte estabelece ‘microutopias’ funcionais no presente (ER, p. 18).”. A autora critica a ênfase de Bourriaud a um “ethos de um faça-você-mesmo microutópico”, pois para ela, o autor o “percebe como o significado político central da estética relacional.” (Idem, p. 3).

Bishop (2012) contesta o modo como são criadas essas *microutopias* delineadas por Bourriaud, principalmente, ao analisar o trabalho de Rirkrit Tiravanija²⁰⁵: “a microutopia de Tiravanija abre mão da ideia de transformação da cultura pública e reduz seu escopo aos prazeres direcionados a um grupo privado em que uns se identificam com os outros – todos frequentadores de galerias.” (BISHOP, 2012, p. 7). Nesse sentido, a autora indaga se as práticas relacionais não acabam se tornando harmoniosas e diferenciam-se do entretenimento somente pela presença do artista, uma vez que os colaboradores/participantes fazem parte de um mesmo grupo, são sujeitos com os mesmos interesses, compartilham de algo em comum.

²⁰⁴ [Nota de Bishop]: Isso está refletido no número de artistas cuja prática toma a forma de oferecer um “serviço”, como a artista americana Christine Hill, baseada em Berlim, que oferecia massagens nas costas e nos ombros para os visitantes da exposição e quem, mais tarde, organizou um brechó de roupas que de fato funcionava em Berlim e na Documenta X (1997), a Volksboutique.

²⁰⁵ Bishop (2012) refere-se ao trabalho *Untitled (Still)* [Sem título (Ainda)] (1992) na 303 Gallery, em Nova Iorque, do artista Rirkrit Tiravanija.

O cerne da crítica de Bishop (2012) ao conceito de Bourriaud parece basear-se no valor político fundamentado, por Bourriaud, a partir de dois elementos: “[o] primeiro é que a realidade social é produto da negociação. O segundo é que a democracia em si mesma é uma montagem de formas.” (BOURRIAUD, 2008, p. 335-336). Além disso, para Bishop (2012), o conceito de democracia é tomado de maneira banal pelas práticas relacionais, isto é,

as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, como sugere Bourriaud, já que elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente. Há debate e diálogo no trabalho em que Tiravanija cozinha, certamente, mas não existe fricção por si só já que a situação é o que Bourriaud chama de “microutopia”: ela produz uma comunidade cujos membros identificam-se uns com os outros porque têm algo em comum. [...] Tal comunicação é razoável até certo ponto mas não é, por si só, emblemática da “democracia” (BISHOP, 2012, p. 6).

Para definir o conceito de democracia, Bishop (2012, p. 9) fundamenta-se na declaração de Rosalyn Deutsche de que “a esfera pública permanece democrática apenas na medida em que suas exclusões naturalizadas são levadas em conta e colocadas em aberto para contestação: ‘Conflito, divisão e instabilidade, então, não destroem a esfera pública; são condições para sua existência’.²⁰⁶” (idem). Tal declaração de Deutsche parte dos escritos²⁰⁷ de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, ao enfatizar o conceito de “antagonismo” como parte integrante da sociedade democrática. Nesta, “as relações de conflito são sustentadas e não apagadas. Sem antagonismo existe apenas um consenso imposto por uma ordem autoritária – uma total supressão do debate e da discussão, que é desfavorável à democracia.” (Idem).

O conceito de antagonismo, embora se sustente no conflito, não exclui uma intenção de “utopia” na participação do político, pois, justamente o conceito de utopia oferece a possibilidade “de um imaginário radical. A tarefa é equilibrar a tensão entre o imaginário ideal e o gerenciamento pragmático de uma positividade social sem cair no totalitarismo.” (Idem, p. 6). Bishop (2012) cita Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra para exemplificar como em suas

²⁰⁶ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), pp. 295–96.

²⁰⁷ Do livro: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, publicado em 1985.

práticas estes artistas desenvolvem a democracia a partir do conceito de antagonismo. Segundo a autora, ambos

estabelecem “relações” que enfatizam o papel do diálogo e da negociação em sua arte mas o fazem sem que essas relações sucumbam ao conteúdo do trabalho. As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de mal estar e desconforto em vez de pertencimento porque os trabalhos reconhecem a impossibilidade de uma “microutopia” e, em vez disso, *sustentam* uma tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte integrante dessa tensão é a introdução de colaboradores de realidade econômica distinta que, por sua vez, servem para desafiar a percepção da arte contemporânea como um domínio que engloba outras estruturas sociais e políticas (BISHOP, 2012, p. 7).

Além disso, distanciam-se da prática artística “engajada”, também denominada de “novo estilo de arte pública”. O fato de Sierra e Hirschhorn desenvolverem a democracia não qualifica, necessariamente, seus trabalhos como melhores que dos artistas discutidos por Bourriaud. Apenas Bishop (2012, p. 5) faz ressalva quanto aos critérios de julgamentos propostos por Bourriaud para avaliar as práticas artísticas participativas. Para a autora, os critérios não são meramente estéticos “mas políticos e até éticos: precisamos julgar as ‘relações’ que são produzidas pelos trabalhos de arte relacional.” (idem, p. 5).

[J]ulgamentos morais, políticos e éticos vieram para preencher o vácuo de julgamento estético de uma forma que era impensável há quarenta anos. Isso acontece em parte porque o pós-modernismo atacou a própria noção de julgamento estético e em parte porque a arte contemporânea solicita uma interação literal do observador de formas cada vez mais elaboradas. Ainda assim, o “nascimento do observador” (e as promessas extasiadas de emancipação que o acompanham) não repensaram [sic] os apelos para uma elevação dos critérios, que simplesmente continuam retornando de outras formas (BISHOP, 2012, p. 10).

Aliás, segundo Bishop (2012, p. 10), o papel do espectador como participante não é nenhuma novidade, pode ser visto “da escultura minimalista às instalações pós-minimalistas de 1970, da escultura social de Beuys às performances engajadas de 1980.”. Assim, considerar um ato democrático o fato de o observador participar de um trabalho de arte não é suficiente, “pois cada trabalho de arte – até mesmo o mais “aberto” deles – determina antecipadamente a profundidade de participação do observador.” (Idem). A autora inclusive descreve como a proposta de trabalho de Hirschhorn considera desnecessária a criação de “simulações de

emancipação” para o espectador/participante. À medida que a força crítica da arte consiste na apropriação de valores e redistribuição, opõe-se aos consensos existentes. Cabe, assim, “analisar *como* a arte contemporânea se dirige ao observador e avaliar a *qualidade* das relações com o público que ela produz: a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho.” (BISHOP, 2012, p. 10).

Nas próprias palavras de Hirschhorn, sobre como ele entende o fazer arte:

Fazer arte politicamente significa escolher materiais que não intimidem, um formato que não domine, um dispositivo que não seduza. Fazer arte politicamente é não se submeter a uma ideologia nem denunciar o sistema, em oposição a assim chamada “arte política”. É trabalhar com a mais total energia contra o princípio de “qualidade”²⁰⁸ (HIRSCHHORN *apud* BISHOP, 2012, p. 9).

Ao analisar as práticas de Hirschhorn, Bishop (2012) destaca o fato dele não fazer uso do trabalho artístico para a promoção de uma interatividade com o espectador. Ao contrário, o artista pressupõe um sujeito pensante, reflexivo, isto é, com uma atuação crítica. Justamente, nessa independência do sujeito (como ser pensante) reside a ação política da obra, segundo a autora.

Enfim, Bishop (2012) defende a prática artística como uma fricção ao possibilitar antagonismos²⁰⁹, e portadora de estranheza e de desconforto. Por esse motivo, critica a “estética relacional” de Bourriaud (2009a), porque neste conceito basta a troca, o encontro e o convívio, e, para ela, estas características não sustentam a ideia de político na arte.

Bourriaud (2008) rebate as críticas feitas à “estética relacional” no Seminário “Trocas” da 27ª Bienal de São Paulo²¹⁰, em 2006:

²⁰⁸ Nota de Bishop: Hirschhorn se refere aqui à ideia de qualidade apoiada por Clement Greenberg, Michael Fried e outros críticos como critério de julgamento estético. Eu gostaria de distanciar meu uso de “qualidade” (como por exemplo em “a *qualidade* das relações na estética relacional”) daquela a que alude Hirschhorn. Cf. Hirschhorn, entrevista com Okwui Enwezor, in *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000), p. 29.

²⁰⁹ Importante compreender e enfatizar o conceito de antagonismo, analisado por Bishop (2012) não como oposição a uma ordem estabelecida, mas como a possibilidade de tornar aparentes as diferenças, contidas com intuito de se manter um consenso, e uma aparência harmoniosa.

²¹⁰ Evento citado anteriormente, organizado pela co-curadora Rosa Martínez.

Recentemente, houve várias reações à “estética relacional”. Por exemplo, um crítico francês escreveu que as obras de arte sobre as quais eu estava refletindo produziam um sentimento de “empatia e não-violência, de coabitação comunitária” no espectador. [...] Também li nas páginas da *Artforum*, sob a assinatura de Claire Bishop²¹¹, uma crítica bastante violenta contra a estética relacional, desta vez tomada como um nome comum, julgando que implicava a despolitização da arte, pelo fato de refutar o antagonismo, a violência e oposições no campo social. Isso me soa bizarro, primeiramente porque o conteúdo dos trabalhos é muito diferente, se tomarmos Carsten Höller ou Tiravanija. A obra tem de ser avaliada por si mesma. Como crítico, não estou produzindo o significado de uma obra de arte *a priori*: toda obra é diferente de outra, e nessa “família” de formas relacionais, de processos colaborativos, de modelos de sociedade, de espaços de convivência, há, é claro, boas obras e obras ruins, obras políticas e apolíticas (ainda que eu não consiga ver despolitização nessas obras de arte, para ser franco) (BOURRIAUD, 2008, p. 335).

Além das críticas de Bishop (2012), Rancière (2012, p. 69) considera a ideia de uma “consciência espectral” como fundamento da “estética relacional”. Para o filósofo essa consciência “propõe eliminar essa mediação entre a arte produtora de dispositivos visuais e a transformação das relações sociais. Os dispositivos da arte nesse caso apresentam-se diretamente como propostas de relações sociais.”. Tal fato implica na banalização - por uma aparente equivalência de lugares produtores de relações sociais - entre o interior dos espaços do museu e o espaço exterior da vida social.

[Consiste n]a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais [que] só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há ‘nada a ver’ está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição das obras, seja porque, inversamente, a produção dos elos sociais no espaço público é munida de uma forma artística espetacular (RANCIÈRE, 2012, p. 69-70).

Assim, para Rancière (2012) o “tornar-se-ação ou tornar-se-elo que substitui a ‘obra vista’ só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma.” (Idem, p. 70). Ou seja, a obra sai de seu interior (expositivo) e constitui-se na realidade. Rancière cita o exemplo do trabalho de René Francisco na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, em que o artista utiliza o dinheiro da instituição cultural para pesquisar um bairro carente da cidade de Havana (Cuba) e

²¹¹ Trata-se do artigo: BISHOP, Claire. The social turn: collaboration and its discontents. In: *Artforum*, fev. 2006, pp. 179-185. Disponível em <http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf>. Acesso em 29 ago. 2013.

elege a casa de um casal idoso para reformar. Na mostra, em São Paulo, foi apresentada a imagem impressa do casal de frente ao monitor de televisão no qual é exibido um filme retratando a ação dos artistas atuando como pedreiros, pintores ou encanadores. O fato de ser exibido no espaço institucional é para Rancière relevante, pois segundo ele “a saída para o real e o serviço para carentes só ganham sentido quando sua exemplaridade é manifestada no espaço do museu.”. Portanto, para ele, cabe à política da arte “um objetivo que não seja a produção de elos sociais em geral, mas uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado, as decisões dos dominantes e a comunicação midiática.” (Ibidem, p. 71).

Hal Foster (2006) também se posiciona avesso à “estética relacional”. Para ele, não há aprofundamento nos textos de Bourriaud: é como se fossem buscados efeitos “relacionais” nas produções, ou melhor, nos projetos de “pós-produção”. Há “a ênfase na discursividade e sociabilidade, [e] há uma preocupação com a ética e o cotidiano.”²¹² (FOSTER, 2006, p. 193). Assim, após, analisar que a discursividade e a sociabilidade não são características únicas das práticas relacionais e, provavelmente, há uma carência dessas características hoje em dia, justificando, talvez, a arte insistir na discursividade e sociabilidade do trabalho artístico, Foster (2006) resente:

Às vezes tudo parece estar interativamente feliz: entre os “objetos estéticos” Bourriaud considera “reuniões, encontros, eventos, vários tipos de colaboração entre as pessoas, jogos, festivais e locais de convívio, num mundo todos os tipos de encontro e invenção relacional”. Para alguns leitores tal “estética relacional” vai soar como um verdadeiro final do fim da arte a ser comemorado ou condenado. Para outros, parece que vai estetizar os procedimentos mais agradáveis da nossa economia de serviços (“convites, seleções de elenco, reuniões, áreas de convívio e uso-amigável, compromissos”). Existe uma maior suspeita de que, apesar de toda a sua discursividade, a “estética relacional” possa ser envolvida no movimento geral para a cultura “pós-crítica” - uma arte e arquitetura, cinema e literatura “depois da teoria”²¹³ (Idem, p. 195).

²¹² Tradução livre do trecho: *the emphasis on discursivity and sociability, there is a concern with the ethical and the everyday.*

²¹³ Tradução livre do trecho: *At times everything seems to be happy interactivity: among “aesthetic objects” Bourriaud counts “meetings, encounters, events, various types of collaboration between people, games, festivals and places of conviviality, in a world all manner of encounter and relational invention”. To some readers such “relational aesthetics” will sound like a truly final end of art to be celebrated or decried. For others it will seem to aestheticize the nicer procedures of our service economy (“invitations, casting sessions, meetings, convivial and user-friendly areas, appointments”). There is the further suspicion that, for*

Mesmo parecendo claras as possibilidades de discursividade e sociabilidade para a “estética relacional”, há problemas aparentes, pois, há casos, segundo Foster explica (2006, p. 193), “a política é atribuída a tal arte a partir de uma analogia frágil entre uma obra aberta e uma sociedade inclusiva, como se uma forma variável pudesse provocar uma comunidade democrática, ou uma instalação não-hierárquica pudesse prever um mundo igualitário.”²¹⁴. Embora, Foster (2006) critique o valor político das práticas relacionais - principalmente, em função de como são estabelecidas as relações para esta valoração -, Bourriaud (2008, p. 339) justifica-se ao declarar: “realmente acredito que o valor político da arte vem da oposição entre processos de individualização/singularização e o processo global de padronização que está implicado no projeto capitalista.”. Acreditando nisso, Bourriaud (2008, p. 339) apenas procurou “analisar as respostas dos artistas a esta situação, observando as formas que eles usam para se opor a este processo de padronização na esfera das relações humanas.”.

Retomar a pergunta “*Trocas: um paradigma estético?*” - após apresentar as ideias e os princípios norteadores do conceito de “Estética Relacional” e considerar as críticas realizadas a este conceito -, mostra-se pertinente ressaltar como “Trocas” (com o sentido de possibilitar socialidades) relaciona-se com a experiência do/no sujeito. Como a socialidade é dependente do acaso, é imprevisível, não programada e, principalmente, é uma irrupção e a experiência do sujeito remete à subjetividade, ambos (a socialidade e a experiência do sujeito) são interdependentes e operam de maneiras distintas. Isto é, a socialidade é fruto das experiências, assim como as experiências podem, ou não, serem frutos de momentos de socialidade. A experiência opera em sentido ao *interior* do sujeito, em relação a suas subjetividades, e a socialidade opera em sentido ao *exterior* em contato com o Outro. Há a possibilidade de um rebatimento, pois uma vez em contato com o Outro, o *exterior*, remete ao *interior*, por meio do acionamento das subjetividades, da experiência do sujeito.

all its discursivity, “relational aesthetics” might be sucked up in the general movement for a ‘post-critical’ culture – an art and architecture, cinema and literature “after theory”.

²¹⁴ Tradução livre do trecho: *politics are ascribed to such art on the basis of a shaky analogy between an open work and an inclusive society, as if a desultory form might evoke a democratic community, or a non-hierarchical installation predict an egalitarian world.*

Enfim, independentemente se “trocas” for um novo paradigma estético, é fato a presença de trabalhos artísticos contemporâneos direcionados a estabelecerem socialidades, por meio de antagonismos ou não. No caso dos trabalhos de Renata Lucas, pode-se afirmar que não são práticas relacionais, ou pelo menos não se consideram enquanto tal, embora possibilitem momentos de irrupção de socialidades e friccionem-se com o espaço dado. Conforme apresentado, o trabalho *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO* (2009) intermedia encontros espontâneos por meio das placas móveis de granito semelhantes aos skates; em *CRUZAMENTO* (2003) a apropriação da camada de madeira sobre o asfalto é tomada como palco para ações espontâneas e imprevistas; em *GENTILEZA* (2005), o espaço interno da galeria abre-se para outras relações, para o contato entre vizinhos, para as inter-relações limitadas pelas paredes. Em *LA CUARTA PARTE* (2007), há uma interação entre vizinhos, numa referência direta entre visitante e hospedeiro, na qual as relações, as trocas decorrem do encontro/desencontro entre os terraços dos diferentes edifícios. Em *MATEMÁTICA RÁPIDA* (2006), a outra camada de calçada reforça o espaço de trocas e interação, enfatiza a rua, o bairro, a cidade, mais até, nas palavras de Chus Martínez (2009):

Sua calçada não é simplesmente uma duplicação da original: ela é transitória ou entre espaços – um espaço que não é bem lá, um terreno estranho e vacilante onde as polaridades conflitantes presentes em qualquer cidade tornam-se coincidentes. Esse não é um espaço para interação genérica com a arquitetura ou o ambiente construído; é um palco para interação produtiva entre *substantia humana* e *substantia rerum*. Aqui é tentador extrapolar a teoria de Buber sobre o diálogo (que dá lugar a um verdadeiro terceiro) uma concepção mais habermasiana da ação comunicativa e de sua arena, a vida real: o espaço de premissas mutuamente mantidas, ideias e valores. Se este espaço pudesse ser visto como um *continuum* ou um conjunto de tipos de reciprocidades binárias como Buber descreve, então poderíamos também chamar os trabalhos de Lucas como posições da vida real. Eles forçam a reflexão sobre as premissas, ideias e valores que regem a situação, nos sistemas que eles permeiam, no que os mantém – não somente arquitetura, mas linguagem, imagem e hábitos – e, finalmente, sobre a forma como eles podem ser modificados e até mesmo, talvez, descolonizados²¹⁵ (MARTÍNEZ, Chus, 2009).

²¹⁵ Tradução livre do trecho: *Her sidewalk is not simply a double of the original: It's a transitional or in-between space - a space that is not quite there, a strange and flickering terrain where the conflicting polarities that are present in any city become coterminous. This is not a site for generic interaction with architecture or the built environment; it is a stage for productive interplay between substantia humana and substantia rerum. Here it's tempting to extrapolate from Buber's theory of the dialogue (that gives way to a real third) a more Habermasian conception of communicative action and its arena, the lifeworld:*

Assim, analisar o trabalho artístico de Renata Lucas a partir das experiências corporais do sujeito, das subjetivações, das socialidades, da experiência imprevisível, remete à questão política do trabalho. Quando Bishop (2012) e Foster (2006) criticam o posicionamento de Bourriaud ao declarar a realidade social como produto da negociação e a democracia em si mesma como uma montagem de formas (BOURRIAUD, 2008, p. 335), ambos os críticos estão questionando o aspecto político das práticas artísticas chanceladas por Bourriaud (2009a). Pois, para Bishop (2012), a democracia não é decorrente meramente de encontros e convívios, mas é parte também de antagonismos e fricções. E, para Foster (2006), as práticas relacionais convidam os indivíduos a assumirem um papel interativo, tornando a obra mero entretenimento.

No caso dos trabalhos de Renata Lucas, a artista prevê a interação do sujeito, entretanto, considera-o a partir de sua criatividade e inteligência, acreditando na capacidade de cada um de abstrair e compreender. Mais uma vez retoma-se a indagação da artista:

Assim, a despeito de toda essa discussão sobre o que a participação pode significar hoje em dia, porque nós não somente embaralhamos a ordem das coisas e tentamos encontrar uma paisagem mais transitiva, onde podemos reconhecer essa situação vulnerável na qual estamos imersos? (Entrevista de Renata Lucas. *In*: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 108).

Seria esta intenção da artista uma ação política? Teriam as práticas artísticas de Renata Lucas valor político?

the space of mutually maintained assumptions, ideas, and values. If this space could be seen as a continuum or pool of the kinds of binary reciprocities Buber describes, then we might also call Lucas's works lifeworld positions. They force reflection on the assumptions, ideas, and values that govern a situation, on the systems that pervade them, on what maintains them - not just architecture but language, image, habits - and, finally, on how they might be modified and even, perhaps, decolonized.

Capítulo 3: O político no trabalho de Renata Lucas

Este capítulo propõe-se a discutir como o político se apresenta nos trabalhos de Renata Lucas. Para tal pretensão, apoiar-se-á em um percurso que transitará entre os conceitos de ação política, esfera pública, e política da arte, na partilha do sensível. Entretanto, não há intenção em abordar uma arte política em seu sentido ativista ou arte engajada socialmente, porque este tipo de ação não se relaciona com as práticas da artista. Justamente, tem-se a intenção de sustentar a reflexão em alguns conceitos dos filósofos: Alain Badiou e Jacques Rancière. Além das reflexões da crítica de arte Rosalyn Deutsche.

Com isso, pretende-se tomar-lhes de empréstimo algumas de suas reflexões. Essa intenção mostra-se pertinente na tentativa de demarcar, ou até mesmo, delimitar em qual sentido se entende como político o trabalho da artista. Reforça-se que sempre uma parcela de algo não dito restará, mesmo abordando-se por diversos olhares o conceito de político, o trabalho da artista deixará algo em estado latente. Assim, a leitura do conjunto dos trabalhos da artista orientar-se-á pela fricção com o espaço, na constituição da esfera pública, na desestabilização dos espaços pré-ordenados. Para tanto, caminha-se no percurso de trilhar a prática da artista em sua “tentativa de embaralhar a ordem das coisas”.

3.1. A criação do tempo e do espaço como ação política

Ao finalizar o segundo capítulo, duas questões ficaram em aberto para serem discutidas neste momento: *Seria esta intenção [de embaralhar a ordem das coisas] da artista uma ação política? Teriam as práticas artísticas de Renata Lucas valor político?* Tais questões foram formuladas a partir da fala da artista repetida ao longo do segundo capítulo, mas que abrange a intenção [política, talvez?] de sua prática: inverter a ordem das coisas, esvaziá-la de significados e embaralhá-la.

A proposição de Alain Badiou fundamenta-se no fato de que o político é por natureza *dissensual*. *Dissensual* porque a ação política cria tempo e espaço. E ao criar tempo, desconstrói a lógica do tempo dominante, assumindo um papel de determinante sobre ele. Inclusive, Badiou (2000) propõe ser o ato político criador de espaço, isto é, ele parte do pressuposto de que a intenção em transformar um espaço em um lugar político já é por si uma ação política. “Então, um ato político cria tempo e lugares. Porém o problema é saber se atualmente nós queremos e sabemos criar tempos e espaços políticos.”²¹⁶ (BADIOU, 2000).

Badiou (2000) discute como a política se constitui a partir do movimento²¹⁷, do Estado²¹⁸ e dos partidos²¹⁹. Para ele, os partidos seriam os responsáveis pela crise política do século XX, por

²¹⁶ Tradução livre do trecho: *Entonces, un acto político crea tiempo y lugares. Pero el problema es saber si actualmente nosotros queremos y si sabemos crear tiempo y espacios políticos.*

²¹⁷ Badiou (2000) caracteriza o “movimento” “como uma condição para toda política. [...] Então, vou chamar o movimento de uma ação coletiva que obedece a duas condições. [...] Assim, esta ação tem algo imprevisível. Ou seja, é uma ação coletiva que rompe com a repetição. [...] É a primeira condição. E a segunda condição para um movimento é que se proponha a dar um passo adiante com respeito à igualdade. [...] Para que haja movimento tem que haver uma ideia que reúna a todos. E esta ideia, forçosamente, é algo que segue em direção à igualdade. Então um movimento, grande ou pequeno, é algo que interrompe o curso comum das coisas e é algo que propõe para caminhar para a igualdade. Ao menos em um ponto determinado. Isso é o que vou a chamar movimento”. [Tradução livre do trecho: *como condición para toda política. (...) Entonces, yo voy a llamar movimiento a una acción colectiva que obedece a dos condiciones. (...) Entonces, esta acción tiene algo imprevisible. Es decir, es una acción colectiva que rompe con la repetición. (...) Es la primer condición. Y la segunda condición para un movimiento es que proponga hacer un paso más, hacia delante, con respecto a la igualdad. (...) Para que haya movimiento tiene que haber una idea que nuclea a todos. Y esta idea, forzosamente, es algo que va hacia la igualdad. Entonces un movimiento, grande o pequeño, es algo que interrumpe el curso común de las cosas, y es algo que propone que vayamos hacia la igualdad. Al menos en un punto determinado. Eso es lo que yo voy a llamar movimiento*].

isso, ele propõe uma política na relação direta do movimento com o Estado. “E assim, nos perguntar o que é a política hoje é perguntar, forçosamente, o que foi esta crise da ideia de partido.”²²⁰ (BADIOU, 2000). Durante o século XX a política e os partidos caminhavam juntos, entretanto essa ideia acabou. Portanto, segundo Badiou (2000), torna-se preciso incluir a política de emancipação diferentemente da política dos partidos.

Para ele, faz-se necessário assumir uma política dos movimentos no lugar da política dos partidos, pois a uma política do movimento cabe um processo construtivo, ao criar novos tempos. Para a criação de novos tempos é preciso deslocar-se dos tempos preordenados, do tempo da informação. Assim como, também os espaços da representação, espaços já definidos de antemão, devem ser suplantados. Uma política livre para Badiou (2000) requer tempos e espaços construtivos, em um movimento para a ruptura com a repetição em direção à busca da igualdade.

Com isso, pensar como se constituiria uma organização política parece ser a proposta de Badiou (2000) ao propor “uma organização política que não subordina o movimento ao poder e ao Estado. Uma organização política, portanto, que não busca o poder como objetivo, mas que é

²¹⁸ Badiou (2000) chama como “poder do Estado todos os mecanismos de poder e de dominação. Então incluo aí a própria economia. Isto é importante. Para mim o estado, o estado da situação, não é somente o governo, não é simplesmente a justiça, a polícia e os aparatos repressivos. Também o poder dominante, o poder de dominação da economia. Por isso é importante o poder do Estado. E este poder é o poder onipresente. Não é um poder que está somente no governo ou somente no aparato repressivo”. [Tradução livre do trecho: *poder del Estado todos los mecanismos de poder y de dominación. Entonces voy a incluir ahí a la propia economía. Esto es importante. Para mí el estado, el estado de la situación, no es solamente el gobierno, no es simplemente la justicia, la policía y los aparatos represivos. También es el poder dominante, el poder de dominación de la economía. Por eso es que lo importante del Estado es su poder. Y este poder es poder onnipresente. No es un poder que esté solamente en el gobierno o solamente en el aparato represivo*].

²¹⁹ Quanto aos partidos, Badiou (2000) considera o partido como “uma organização que o Estado reconhece no seguinte sentido: esta organização tem direito de ocupar certas funções dentro do Estado, ou seja, representa algo para o Estado e dentro do Estado. A função, evidentemente, pode ser uma função governamental, como ocorre com as eleições. Porém podem ser outras funções também. Funções de representação, de negociação, funções de discussão ou de consulta. Desse ponto de vista o sindicalismo, o próprio sindicalismo, está vinculado com a ideia de partido, no sentido preciso que eu lhe dou a palavra. Isto é, a possibilidade reconhecida de ocupar funções estatais”. [Tradução livre do trecho: *yo llamo partido a una organización que el Estado reconoce en el sentido siguiente: esta organización tiene derecho de ocupar ciertas funciones dentro del Estado, es decir, representa algo para el Estado y dentro del Estado. La función, por supuesto, puede ser una función gubernamental, como sucede con las elecciones. Pero pueden ser otras funciones también. Funciones de representación, de negociación, funciones de discusión o de consulta. Desde ese punto de vista el sindicalismo, el propio sindicalismo, está vinculado con la idea de partido, en el sentido preciso que yo le doy a la palabra. Es decir, posibilidad reconocida de ocupar funciones estatales*].

²²⁰ Tradução livre do trecho: *Y entonces, preguntarnos qué es la política hoy es preguntarse forzosamente qué fue esta crisis de la idea del partido.*

uma organização da vontade política do povo.”²²¹ (BADIOU, 2000). Basear-se na vontade política do povo, no movimento, sem a intermediação dos partidos, é preciso pensar na “capacidade política do povo e como se organiza esta capacidade, com uma lógica divergente da lógica do poder. São os problemas, então, da política sem partido, como política da organização da capacidade política do povo.”²²² (Idem).

Assim, retomar a frase de Badiou (2000): “Porém o problema é saber se atualmente nós queremos e sabemos criar tempos e espaços políticos”, permite pensar, em termos de arte, qual é a pretensão de uma ação política. Se considerar-se que a ação política cria novas temporalidades e espaços políticos, conforme proposto por Badiou (2000), caberia à arte assumir o papel de ação política? Ou a ação política já é inerente à arte? Badiou entende a arte como um pensamento assim como o é a política. Portanto, seria então a arte um pensamento da ação política da obra de arte ao criar tempos e espaços políticos? Sob esse prisma, seria possível se pensar os trabalhos de Renata Lucas configurados como ação política?

O político do trabalho da artista sustenta-se na subversão da ordem preexistente por meio da alteração dos espaços. A artista busca romper com os campos de representação constituídos nos espaços. Nesse sentido, a presente análise pauta-se na possibilidade de relacionar como as questões latentes do espaço podem, por meio da alteração da ordem espacial, se tonarem espaços políticos. Ou, se é caso de se pensar em espaços políticos, ou trabalhos de arte políticos.

Em relação à afirmação de Badiou (2000), a respeito de ele considerar como ação política aquela que cria espaços e tempos políticos, há outras sutilezas por trás desta frase, as quais implicam em diferentes correlações. O filósofo relaciona a concepção da ideia de evento/acontecimento²²³ com a obra de arte:

²²¹ Tradução livre do trecho: *Una organización política que no subordina el movimiento al poder y al Estado. Una organización política, entonces, que no tiene al poder como objetivo, pero que es una organización de la voluntad política de la gente.*

²²² Tradução livre do trecho: *de la capacidad política de la gente, y de cómo se organiza esta capacidad, con una lógica distinta de la lógica del poder. Son los problemas, entonces, de la política sin partido, como política de la organización de la capacidad política de la gente. Y un punto esencial es la construcción del tiempo.*

²²³ [Nota da autora] Esta edição (2002) usa o termo “acontecimento” como tradução do termo francês *Événement*, entretanto, há traduções do que o consideram como “evento”.

- Como regra geral, uma obra não é um acontecimento. É um feito da arte, é aquilo com que o procedimento artístico é tecido.
- Uma obra tampouco é uma verdade. Uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é composto por obras. Mas não se manifesta – como infinidade – em nenhuma. A obra é, portanto, a instância local, o ponto diferencial de uma verdade. [...]
- As obras compõem uma verdade na dimensão pós-acontecimento, que institui a imposição de uma configuração artística. Uma verdade é, finalmente, uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (um acontecimento é em geral um grupo de obras, um múltiplo singular de obras), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos (BADIOU, 2002, p. 23-24).

Assim, ao propor a verdade como uma configuração artística iniciada por um acontecimento, Badiou (2002, p. 25) insere a verdade e a arte numa situação de correspondência. Trata-se da configuração artística como “uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte.” (Idem). Mas se “toda verdade origina-se de um acontecimento” surge então como um axioma o seguinte: “é vão imaginar que se possa *inventar* o que quer que seja (e toda verdade é invenção) se nada acontece e se ‘nada teve lugar a não ser o lugar’. Porque seríamos, então, remetidos a uma concepção ‘genial’, ou idealista, da invenção.” (Idem, p. 23). Decorre disso o problema de que a obra é

ao mesmo tempo uma verdade e o acontecimento que gera essa verdade. Sustenta-se com muita frequência que a obra de arte deve ser pensada mais como singularidade do acontecimento do que como estrutura. Mas toda fusão entre acontecimento e verdade reconduz a uma visão “crística” da verdade, porque então uma verdade não passa de auto-revelação relativa ao acontecimento dela mesma (BADIOU, 2002, p. 23).

Nesse sentido, entende-se não ser a obra de arte projetada/pensada como acontecimento, no sentido de sua estrutura, por este motivo, ela só poderá ser um acontecimento posteriormente. Pensando nessa lógica, não seria pertinente refletir sobre o fato de Renata Lucas, ao propor um projeto de trabalho, ter a pretensão de criar novos tempos e espaços? Isto parece ser o principal embate da artista com o lugar onde intervém. Mas somente tal pretensão é suficiente para entender o trabalho da artista como uma ação política? Ou, o político do trabalho será

constatado posteriormente, como uma “singularidade do acontecimento”? Portanto, pensar a obra de arte como ação política implica em reorganizar a forma de se pensar sobre ela. Conforme Badiou (2002, p. 26):

Na realidade, *uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem*. Pois, não esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa, portanto, o pensamento que a configuração *terá sido* (sob a suposição de sua plenitude infinita). Em termos mais precisos: a configuração pensa-se na prova de uma investigação, que ao mesmo tempo a constitui localmente, esboça seu advir e reflete, de modo retroativo, sua curvatura temporal. Desse ponto de vista, deve-se sustentar que a arte, configuração “em verdade” das obras, é em cada ponto pensamento do pensamento que ela é.

Com isso, “pôr-se a pensar” parece ser o ponto de partida para se discutir a prática artística com a intenção de criar tempo e espaço político.

Quando Renata Lucas insere uma pista de asfalto sobre o *Giardini*²²⁴, ela cria um anacronismo: Veneza medieval e o asfalto das *high-ways* modernas. Ela insere o “futuro” (representado pelo asfalto) na cidade “preservada” no passado. Com isso, o “futuro” que o trabalho refere-se remete a todo o ambiente cultural da cidade fomentado por suas bienais: de arte, de arquitetura, de cinema, de dança, de música e de teatro. Refere-se, também, ao que tais bienais representam para o contexto da cidade e, até mesmo, para a imagem da cidade.

VENICE SUITCASE (2009) explicita um discurso velado da imagem da cidade de Veneza. Uma imagem a qual a artista tentou compreendê-la dentro do contexto de uma mostra como a Bienal de Veneza, e o que este evento representa. Com este trabalho, a artista pretende demonstrar uma imagem da cidade produzida para se “vender”: a imagem de uma cidade histórica.

“As camadas que não podem ser mexidas nem sempre são tão históricas assim. Há coisas que foram feitas há pouco tempo, mas são tratadas como se fossem muito antigas. Embora tenha um lado muito legal, Veneza é uma cidade-souvenir, um parque de diversões, e a Bienal, de certa forma, reflete tudo isso”, diz [Renata Lucas] (GONÇALVES, 2009).

²²⁴ Trabalho descrito anteriormente, p. 46; 130; 227.

As camadas de asfalto, tanto no *Giardini* como no *Arsenale*, aparentam emergir do subsolo e colocam-se sutilmente para o público, provocando-o, instigando-o a refletir sobre uma imagem preconcebida de cidade. Para Renata Lucas: “penso que todo mundo que vem aqui tem uma sensação geral de familiaridade com aquele pedaço de asfalto. Ele encaixa-se tão perfeitamente no passeio do *Giardini* que está basicamente invisível e facilmente despercebido.”²²⁵ (Entrevista de Renata Lucas. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, 2009, p. 13).

A ficção inserida na cidade de Veneza provoca uma fricção de tempos: o tempo da Veneza medieval, ou seja, a imagem da cidade sem veículos, das gôndolas, dos passeios a pé pelas vias de serviço; e o tempo do asfalto, dos carros, da velocidade, do *frenesi* urbano. Assim, todo um contexto que é mantido pelo patrimônio histórico e é parte da história, é friccionado. A intenção da artista desvela o próprio simulacro da cidade, ou melhor, desvela a imagem da cidade criada para si mesma. O cenário é criado, quase que como complementar a história, ou justamente, para completar a história.

Assim a imagem de um passado é atualizada [constantemente] no presente, ainda que seja usado o passado como referência para se vender a imagem da “cidade-souvenir”. Renata Lucas apenas deixa emergir essa realidade por meio da inserção de um elemento estranho àquela cidade, ou seja, o asfalto emergindo no *Giardini*.

Se em Veneza o asfalto é elemento estranho, no Rio de Janeiro, a madeira que encobre o cruzamento é a mesma que o ressalta. Embora CRUZAMENTO (2003)²²⁶ modifique o espaço físico, não altera o *uso* do cruzamento, visto a camada de placas de madeira compensada não interromper o fluxo de veículos, é uma maneira “sutil” de alterar a percepção ao passar sobre o piso de madeira. A percepção é aguçada não somente por meio da *espacialidade* estabelecida no trabalho, mas pela desaceleração imposta pelo trabalho, isto é, o fato de se alterar a velocidade para passar sobre o trabalho, amplia o tempo de duração sobre o cruzamento, promovendo uma outra relação com o lugar. Para Scovino (2008, p. 4):

²²⁵ Tradução livre do trecho: *I think everybody that comes here finds a general sensation of familiarity in that piece of asphalt. It fits so perfectly in the Giardini's promenade that it is basically invisible and easily missed.*

²²⁶ Trabalho descrito anteriormente, p. 88; 120; 230; 251.

A obra opera em dois níveis. Formalmente, Cruzamento tratava da qualidade física do espaço. A superfície crua do compensado sobre o asfalto normalmente escuro chamava a atenção para a junção de duas vias, o cruzamento de caminhos opostos e, por extensão, para as possibilidades metafóricas desse ponto de encontro ou mudança de direção. Como experiência, a obra criava uma interrupção e gerava movimentos novos num espaço preestabelecido. O contraste entre cor e textura, e a elevação e queda da superfície quando os carros e pessoas passavam por ela, mudavam a maneira das pessoas se movimentarem por seu ambiente diário ao mesmo tempo em que desestabilizavam o suporte do solo.

A desestabilização provocada por CRUZAMENTO (2003) leva a um deslocamento, mais do que um estranhamento, uma sensação de sentir-se “fora” de lugar. Como se estivesse demarcado um “outro espaço”, mesmo ocupando lugar do cruzamento. E, por ser um espaço que, se por um lado, fisicamente encobre um espaço preexistente, por outro lado, ao escondê-lo, realça suas características, revelando seu aparecimento.

Apagar e revelar, conforme citado anteriormente, são ações utilizadas para analisar os trabalhos de Renata Lucas. Ao apagar os limites da Galeria Milan Antonio, em ATLAS (2006)²²⁷, a artista amplifica a fricção com o espaço expositivo da galeria. Para este trabalho, ela reconfigurou a fachada da Galeria Milan Antonio, na cidade de São Paulo. Alterou os limites com a casa vizinha e abriu a sala de exposições da Galeria para se estacionar os carros da Oficina Mecânica situada em frente. Houve um apagamento da galeria como em um processo análogo ao da cidade ao consumir a si própria. Os espaços – em seus usos e funções – modificam-se conforme os interesses do capital. Nesse sentido, relatar ATLAS (2006) remete à descrição de Berman (2007) sobre a “moderna sociedade burguesa” de Karl Marx:

Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. ‘Tudo o que é sólido’ – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 2007, p. 123).

²²⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 137.

Tal processo, de mais de 150 anos atrás, descrito por Berman (2007) é semelhante ao processo recente percebido pela artista no bairro da Vila Madalena, bairro onde se localiza a Galeria Milan Antonio. Na análise do autor, ele retrata, mais enfaticamente, a Nova Iorque que se destrói e reconstrói-se continuamente, onde as edificações são construídas para se tornarem, em um curto período de tempo, obsoletas, independentemente, de sua durabilidade ser muito maior.

... Até agora, um elemento importante da cidade foi a curta vida de suas construções arquitetônicas. Como as pessoas que, de repente morrem em acidentes, fragmentos de arquitetura de São Paulo, de repente desaparecem, a sua população de edifícios, casas e bairros passa por uma transformação mais rápida do que a vida de qualquer construção particular, e muitas vezes mais rápido do que a mudança de uma geração.

Ao contrário daqueles que experimentaram a guerra - testemunhando a completa destruição de uma cidade, de uma memória física e supostamente duradoura, dando lugar a um imenso vazio - em São Paulo experimentamos a demolição e a construção todos os dias, como parte de nossa vida cotidiana. A arquitetura da cidade combina o passado recente com uma instabilidade atual - edifícios da década de 1920 aos anos 2000 estão em todos os lugares, lado a lado, e os novos surgem a cada semana.

... A cidade pode, portanto, ser vista como uma memória seletiva, particular e subjetiva, uma paisagem com partes apagadas/esquecidas, e outras que são sustentadas por razões arbitrárias em meio aos edifícios de outras épocas e de outros estilos arquitetônicos²²⁸ (COHEN, 2005).

A descrição de Cohen (2005) sobre a cidade de São Paulo refere-se ao trabalho CRUZAMENTO (2004). Entretanto, por falar da cidade de São Paulo (poderia até ser sobre outras cidades que também passam pelo mesmo processo de demolição e construção) torna-se possível apropriar deste trecho para se referenciar ao ATLAS (2006).

A estrutura da cidade produzida para estimular a sociedade de consumo, já contida na ordem do espaço determinado e funcional, “demonstra a intencionalidade da produção da sua imagem

²²⁸ Tradução livre do trecho: ... *Up until now a significant element of the city has been the short life of its architectural constructions. Like people who suddenly die in accidents, fragments of São Paulo's architecture suddenly disappear; its population of buildings, houses, and districts undergoes a quicker transformation than the lifetime of any particular construction, and often faster than the change of one generation. Unlike those who have experienced war—witnessing the complete destruction of a city, of a physical and supposedly enduring memory, giving way to an immense void—in São Paulo we experience the demolition and construction each and every day, as part of our everyday life. The city's architecture blends the recent past with an unstable present—buildings from the 1920s to the 2000s are everywhere side by side, and new ones arise every week. ... The city can therefore be seen as a selective, particular, and subjective memory, a landscape with parts erased/forgotten, and others that are sustained by arbitrary reasons amid buildings of other eras and architectural styles.*

e a irracionalidade do seu consumo: a cidade se faz representar na civilização da imagem que comanda o nosso século.” (FERRARA, 1993, p. 255). O consumo se dá pela imagem, inclusive, consumir o espaço, no sentido de possuí-lo, de ser proprietário, parece ser um reflexo da imagem da cidade racionalizada, quer dizer, a cidade planejada para o consumo e ao mesmo tempo para ser consumida.

Contudo, “trata-se, não só da imagem da cidade, mas, de uma imagem cultural que utiliza a primeira como um suporte.” (Idem, 252). A imagem cultural é prefixada de forma que na “cidade atual, marcada pela rapidez da sua transformação, não há mais espaço e tempo para o *flânerie*, para o sonho ou para a observação do detalhe individual.” (Ibidem, p. 247). Tudo está organizado, é sabido como se comportar nos espaços de passagem. Decorre uma “funcionalização” dos espaços, das relações e, até mesmo, da vida. Com isso, a cultura acaba também sujeita às mudanças econômicas e à mercantilidade de projetos de modo a perder “seu potencial de contribuição para com a tarefa social, na qual a dignidade humana seria privilegiada na vida do mais amplo coletivo.” (PALLAMIN, 2000, p. 78). Isso por conta de uma “superabundância espacial da atualidade [que] corresponde [a] uma superabundância de espaços não identitários, não-históricos, espaços lisos, da desterritorialização, voltados às urgências do presente.” (Idem, p. 68).

Ao apropriar das análises de Ferrara (1993) e de Pallamin (2000), intenciona-se descrever como um bairro passa a atender uma demanda comercial, que não se solidifica, mas que é instável. A impressão da artista sobre o bairro, conforme ela mesma descreve:

É muito comum, no bairro, que se chegue a um endereço em busca de um serviço e se encontre outro funcionando no mesmo lugar. A arquitetura das casas vai sendo pouco a pouco modificada para atender a novas funções: elas se transformam em bares, boates, lava-rápidos, oficinas mecânicas, padarias, vídeo-locadoras, e assim por diante (LUCAS, 2008a, p. 44).

A rapidez com que se apaga um lugar e o substitui por outro é substrato para o trabalho ATLAS (2006), justamente porque a Galeria Milan Antônio localiza-se na Rua Fradique Coutinho, na Vila Madalena. Bairro da cidade de São Paulo conhecido pelo burburinho, pela agitação de pessoas que vêm em procura dos bares e restaurantes, dos ateliês de arte, das livrarias e galerias. Assim, o mesmo movimento a dar “vida”, ou caracterizar o bairro, é o movimento que o desconstrói e

reconstrói naquilo analisado por Ferrara (1993) como a imagem intencionalmente produzida para o consumo.

Como um rebatimento da situação observada pela artista, ATLAS (2006) parece seguir a mesma lógica, opera por meio do apagamento dos espaços, reflete o ato devorador do mercado, inclusive, do mercado de arte representado pela galeria: sua função de agenciador e de mercador. Assim, a imagem da Galeria como um espaço (arquitetônico) duradouro é desconstruída, literalmente. Inclusive em seu aspecto como o “templo” da arte, como o fora a referência ao “cubo branco”.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos vincular a pretensão de eternidade do templo com a pretensão de eternidade que o cubo branco, com seu característico isolamento do mundo – e com o isolamento que produz -, tenta imprimir na arte que acolhe: desmanchar a galeria significa também desmanchar a sua suposta autonomia em relação ao mundo. Uma autonomia que visa dar ao trabalho de arte um *status* desvinculado do mundo, talvez “eterno” – e, portanto, apropriado para um investimento seguro²²⁹. Mas o espaço da representação é um teatro escorregadio, cambiante, e por vezes se confunde onde está a plateia e onde está o palco (LUCAS, 2008a, p. 55).

Além das questões da cidade que se refaz e se modifica em favor de novos consumos, em ATLAS (2006) pode-se abordar o significado da relação Galeria-Obra, ou seja, mercador-mercadoria, pois a própria Galeria é “devorada” pela obra. Talvez, seja justamente de maneira a inverter a lógica que ATLAS (2006) opera, isto é, a obra consome a galeria, que é o espaço, *por excelência*, para o “consumo da cultura”.

Diferentemente de ATLAS (2006), onde as transformações do bairro são condensadas na imagem da galeria consumida pelo trabalho, BARULHO DE FUNDO (2005)²³⁰ revela um espaço não acessível ao público. Ao revelar este espaço não acessível, outras questões emergem: desde a indagação sobre a autorização para o processo de construção de uma torre tão alta, em uma região de edificações menores; até mesmo, por que manter tantos andares fechados. Assim, a partir de imagens dos andares abandonados, “ocupados” por animais selvagens, o trabalho

²²⁹ [nota de Renata Lucas, 2008a, p. 55] Para uma discussão mais detalhada do “cubo branco” como espaço idealizado de exposição, que em sua condição isolada do mundo investe o trabalho de um prestígio que o vincula com o eterno e o valioso, ver: O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes: 2002. Ver também CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²³⁰ Trabalho descrito anteriormente, p. 143.

questiona os interesses especulativos, a partir da conservação de uma torre de 30 andares praticamente vazia, visando os lucros futuros.

Ao rerepresentar os trabalhos *VENICE SUITCASE* (2009), *CRUZAMENTO* (2003), *ATLAS* (2006) e *BARULHO DE FUNDO* (2005) buscou-se enfatizar, em cada um deles, a criação de novas espacialidades por meio da alteração dos espaços constituídos. No caso de *BARULHO DE FUNDO* (2005), a alteração concretizou-se na “virtualidade” e não no espaço físico propriamente dito. Contudo, os andares do edifício não poderiam mesmo ser acessados, em seu sentido físico, pelo público, pois apenas poderiam vê-los do jeito como a artista os mostrou: nos monitores de vigilância. O fato de tais trabalhos friccionarem-se com o espaço constituído, permite serem lidos em seu potencial político, no sentido de poderem desencadear espaços políticos.

O PROJETO CASA DE VIDRO (2013)²³¹ foi parte integrante do processo de curadoria Hans Ulrich Obrist, o qual desenvolve exposições em espaços residenciais²³². Para o curador a experiência doméstica implica em um tempo diferente do tempo nos espaços institucionais, trata-se de uma temporalidade “individual e intransferível” e, sobretudo, em uma relação espacial condizente com a escala humana. (OBRIST, 2013, s/p). A intimidade do espaço doméstico passa a ser pública ou “semi-pública”, pois os projetos de Hans Ulrich Obrist desenvolvem-se em casas “institucionalizadas”, como as casas-museu.

A tensão provocada pelo espaço residencial aberta ao público é evidenciada na Casa de Vidro, sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, uma vez que os pertences do casal ainda são mantidos, conforme o âmbito doméstico: os perfumes no banheiro são exibidos no nicho ao lado da banheira; as estatuetas colecionadas por Lina Bo Bardi ficam sobre os móveis. Na casa não há mobiliário expositor como numa instituição, em que tais objetos provavelmente seriam exibidos por meio de vitrines. No ambiente doméstico tudo está à mão, não há proteção, além dos olhares cuidadosos dos monitores de visitação. A tensão existente entre a necessidade de

²³¹ Trabalho descrito anteriormente, p. 50.

²³² A ideia de realizar exposições em lugares domésticos iniciou com uma exposição feita na cozinha de sua própria casa em 1991 por sugestão de Christian Boltanski e Fischli/Weiss. Desde então, fez exposições na casa do poeta Federico Garcia Lorca (Huerta de San Vicente, em Granada - 2007/2008); Casa de Luis Barragán (México – 2002/2003); Sir John Soane Museum (Londres – 1999/2000); Nietzsche Haus (Sils Maria, na Suíça – 1992).

preservar as características do ambiente doméstico e o receio de tornar público o espaço, é reforçada nos trabalhos dos artistas apresentados na mostra.

Assim, no contexto de uma casa transformada em pública - abre-se para a visita ao mesmo tempo em que se tenta manter as características da vida doméstica do casal -, Renata Lucas insere o trabalho PROJETO CASA DE VIDRO (2013), apresentado anteriormente no primeiro capítulo. É um retrato da própria Lina Bo Bardi, feita por um autor desconhecido, pendurado do lado de fora. Entretanto, a artista insere somente a moldura do quadro - pintada em preto - no lado interior do vidro, cria assim, sobreposições de camadas. Uma folha de vidro da parede divide a imagem do quadro e sobrepõe a parede de vidro que fica no entremeio da moldura com a pintura. [Figura 87.].

O quadro “flutuando” é uma referência direta aos cavaletes projetados por Lina Bo Bardi para a exibição das obras no MASP. Os cavaletes são construídos com bases cúbicas de concreto que sustentam folhas de vidro, servindo como paredes onde são afixadas as obras de arte no museu. Renata Lucas apropria-se da ideia da parede de vidro como possibilidade para exibir o quadro. Um retrato em que Lina Bo Bardi não está olhando para o observador, seu olhar está indiferente e repousa em algo ao lado. Estaria então a arquiteta indiferente à exposição em sua casa? A imagem de Lina “flutuando” como um fantasma do lado de fora, apenas observando, ou não, a visita em sua casa, ou seria uma invasão? Até que ponto a visita ao ambiente doméstico é somente uma visita, quando este tipo de visita começa a torna-se uma invasão? Uma invasão no sentido de bisbilhotice, de curiosidade, com um certo *voyeurismo*.

Figura 87.



PROJETO CASA DE VIDRO, 2013. Renata Lucas.

Réplica do retrato de Lina Bo Bardi realizado por um desconhecido. Vista da instalação. Dimensões variáveis.
Exposição "O interior está no exterior", sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia.
Curadoria de Hans Ulrich Obrist. De 05 de abril a 30 de maio de 2013.
Créditos da foto: Luciana Válio.

A materialidade do vidro instiga a curiosidade, o espiar, ao mesmo tempo em que separa ambientes, protege do vento e da chuva. A transparência do vidro anula a opacidade da parede, integra o exterior no interior, conforme a intenção da arquiteta ao projetar sua casa:

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era criar um ambiente 'fisicamente' abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade (BARDI, 2013, s/p).

A transparência e a rigidez do vidro permitem estar-se protegido e, ao mesmo tempo, participar das intempéries naturais. Tal proximidade com a natureza é possibilitada pela visão, ao passo que, o vento e a chuva não são sentidos pelo resto do corpo, a “pele” de vidro da casa amplia o espaço, conjuga-o com a natureza, contudo, sem se molhar ou resfriar-se. Toda beleza é possível de ser vislumbrada, mas na verdade tal beleza é apreciada desde um ponto seguro, confortável. Entretanto, Renata Lucas coloca a imagem de Lina Bo Bardi no lado externo, aonde chove e venta, no lado da natureza, não do lado protegido, confortável, abrigado. Ainda que a casa seja um ambiente protegido, Lina Bo Bardi ressalva que:

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo” (BARDI, 2013, s/p).

O mesmo vidro - inserido como tentativa de comunhão entre o interior e o exterior - é o vidro que separa a imagem de Lina Bo Bardi no lado de fora. Nas palavras da artista: “o vidro como mediador entre interior-exterior, película separadora de mundos, inclusive vivos/mortos.”²³³. A artista dá ênfase ao vidro, assim como a arquiteta o coloca como material-chave em seus projetos.

Assim, o vidro e a imagem de Lina Bo Bardi do lado de fora da casa, dão a ideia de uma separação, embora tenha transparência, o vidro atua como um separador. O vidro coloca-se como um material resistente, que separa “mundos”, ao mesmo tempo em que assume inúmeros papéis, principalmente se for considerar o uso do material vidro nas construções mais recentes. O vidro torna-se um “denominador comum”²³⁴.

²³³ Renata Lucas em correspondência eletrônica enviada à autora em 06 jul. 2013.

²³⁴ Renata Lucas em correspondência eletrônica enviada à autora em 06 jul. 2013.

No trabalho MÍNIMO DENOMINADOR COMUM (2010)²³⁵, trabalho elaborado para o Prêmio Investidor Profissional de Arte (PIPA), Renata Lucas intervém na parede de vidro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Figura 88.].

Figura 88.



MÍNIMO DENOMINADOR COMUM, 2010. Renata Lucas.

Dobradiças, puxadores e fechadura. Vista da intervenção na parede de vidro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Prêmio PIPA - Prêmio Investidor Profissional de Arte, 2010.

Exposição "Prêmio PIPA - Prêmio Investidor Profissional de Arte, 2010", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Curadoria de Luiz Camillo Osório. De 25 de setembro a 14 de novembro de 2010.

Créditos da foto: Renata Lucas.

Neste trabalho, também parece ser a intenção da artista apresentar uma separação de mundos, entre dentro e fora. A artista faz recortes na parede de vidro e instala dobradiças e puxadores como se fossem portas sobrepostas em camadas. Portas que pudessem abrir a parede e

²³⁵ MÍNIMO DENOMINADOR COMUM, 2010, recortes no vidro das janelas/paredes, fechaduras, puxadores e dobradiças. Instalação, Vencedor do 1º Prêmio Investidor Profissional de Arte, 2010, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cidade do Rio de Janeiro, Brasil, exposição de 25 de setembro a 14 de novembro de 2010.

atravessar os limites divisores do espaço. Ao mesmo tempo, essas portas de vidro, não desempenham a sua função enquanto tal, configuram-se apenas como referências às portas de vidro (de lugares comerciais), pois foram instaladas na parede com janelas basculantes. Tais janelas permanecem fechadas, e o trabalho incapacita-as de abrirem-se. Assim, o vidro, sua materialidade e sua transparência são o “mínimo denominador comum” ao relacionar-se com o mundo.

Quase como uma brincadeira, Renata Lucas realiza o trabalho *TIEMPO CURTO*²³⁶ (2009), que consiste da instalação de um copo de vidro na janela de vidro do espaço cultural Half House, em Barcelona, Espanha. [Figura 89.].



O formato do trabalho remete ao espaço cultural, que é metade casa/residência, metade espaço cultural: o copo metade para dentro, metade para fora. Como num jogo de palavras:

²³⁶ Tiempo curto (Tempo curto), 2009. Copo de vidro instalado na janela, especialmente para a mostra “Short time”, da Half House, em Barcelona, Espanha.

glass para se referir ao vidro da janela, mas também *glass* para se referir ao copo²³⁷. Na verdade, *glass* corresponde ao material do copo, e não exatamente ao recipiente. Assim, num gesto singelo, o vidro representa aqui também a relação interior-exterior.

O vidro separa e revela; permite a comunhão interior-exterior; divide o conforto das intempéries; protege; resiste e se interpõe. Tanto em PROJETO CASA DE VIDRO (2013) quanto em MÍNIMO DENOMINADOR COMUM (2010) o vidro é elemento sutil, transparente, de aparente leveza, e também elemento divisor, silenciador, distanciador.

A ação de Renata Lucas problematiza a ordenação dos espaços e realça suas implicações, suas relações entre interior-exterior e suas novas formas de organização. Nesse sentido, a prática da artista cria um espaço de dissidência, um espaço de incertezas, um espaço camuflado, um espaço para ser percebido e *experienciado* como um “evento”/acontecimento.

²³⁷ Relato da artista à autora, em julho de 2013.

3.2. O político na esfera pública

O trabalho CRUZAMENTO (2003)²³⁸ destaca o cruzamento da Rua Dois de Dezembro com a Avenida Praia do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, ao encobrir o asfalto com placas de madeira compensada (as mesmas utilizadas em construções civis). MATEMÁTICA RÁPIDA (2006)²³⁹ sobrepõe a calçada com uma nova camada de calçada, duplicando seus elementos do mobiliário urbano. Ambos os trabalhos são realizados na rua. Embora CRUZAMENTO (2003) fosse parte da mostra realizada no Castelinho do Flamengo e MATEMÁTICA RÁPIDA (2006) fizesse parte da 27ª Bienal de São Paulo, os dois trabalhos não se limitaram aos espaços institucionais, pelo contrário, foram produzidos para o espaço da rua. Para imiscuírem-se no espaço urbano.

Cruzamento pode ser visto como uma atualização de “*Monumento para todas as situações*”²⁴⁰, o qual além de ser flexível e móvel determina um território temporário na cidade, possível de variar em tamanho e lugar, mas sempre incorporando todos os níveis de acontecimentos que tomam lugar neste “chão” definido²⁴¹ (COHEN, 2005). [Figura 90.].

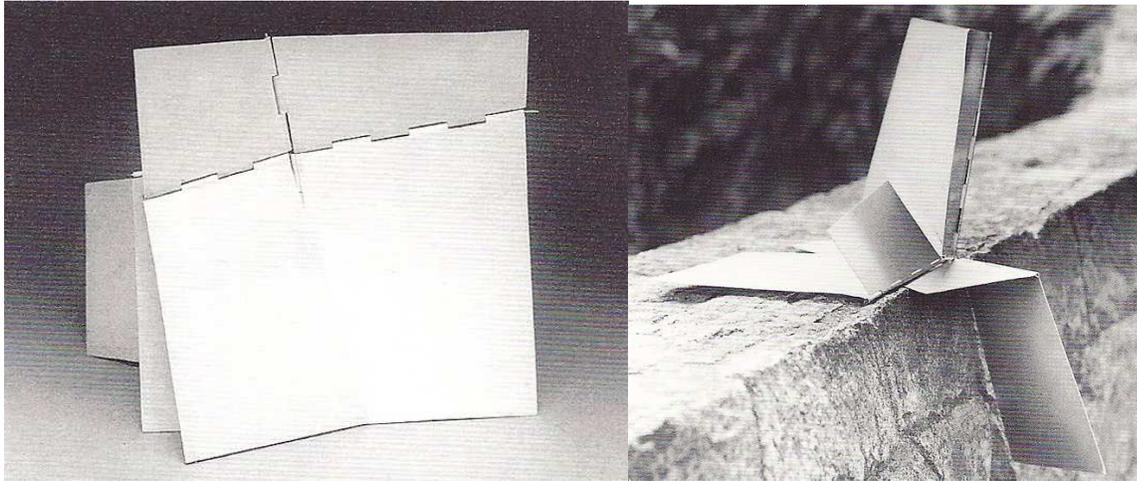
²³⁸ Trabalho descrito anteriormente, p. 88; 120; 230; 251; 280.

²³⁹ Trabalho descrito anteriormente, p. 121; 232; 246.

²⁴⁰ “Monumento para todas as situações” é um trabalho de Lygia Clark, realizado em 1964, no qual “Clark propõe um monumento móvel, dobrável, em pequena escala (40 x 40 cm) – que pode ser instalado em qualquer lugar – levando-nos a considerar que qualquer situação pode ser ativada como sendo relevante, dependendo de como é vista. Essa obra de arte trata de uma falha na noção de monumento que poderia reafirmar a compreensão de uma história formada por poucas pessoas, ou por um número importante, precisamente de eventos demarcados que poderiam ser continuamente lembrados. Esta peça tem a mesma estrutura que os “bichos” de Lygia Clark, superfícies de metal que podem ser manipuladas e reconfiguradas em diferentes posições. [Tradução livre do trecho: *Clark proposes a mobile, foldable, small-scale (40 x 40 cm) monument—which can be set up anywhere—leading us to consider that any situation can be activated as a relevant one, depending on how it is seen. This artwork deals with a failure of the notion of a monument that would reaffirm the comprehension of a history formed by a few people, or by a number of important, precisely demarcated events which should be continuously remembered. This piece has the same structure as Lygia Clark’s bichos (“critters”), metal surfaces that can be manipulated and configured in different positions*].

²⁴¹ Tradução livre do trecho: *Cruzamento can be seen as an updated “Monument for Every Situation,” which in addition to being flexible and mobile determines a temporary territory in the city, able to vary in size and place, but always incorporating all the levels of happenings taking place in this defined “ground”.*

Figura 90.



"Monumento para todas as situações" (*"Monument for Every Situation"*), 1964. Lygia Clark.

Aço inoxidável (40 x 40 cm).

Imagem disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/lygia-clark-bichos.html> . Acesso em 30 set. 2013.

CRUZAMENTO (2003), ao demarcar o espaço do encontro das ruas, “incorpora”, repetindo as palavras de Cohen (2005), “todos os níveis de acontecimentos”. O trabalho mistura-se ao local, caracterizando-se por delimitar um espaço. Cria um deslocamento para o “espaço de passagem” que é simultaneamente “espaço de interrupção”. Trata-se de um espaço de regras e códigos onde a intervenção do trabalho provoca um deslocamento.

O intervir no espaço planejado da cidade impõe negociações, ou seja, o trabalho só pode ser instalado no cruzamento das ruas da cidade do Rio de Janeiro porque houve negociações com os setores de trânsito da cidade; com os próprios órgãos municipais para executar um trabalho de arte no pavimento da rua; com a instituição, assim como, com o curador. “Então, para um trabalho que buscava um local de embate de forças públicas, ter que passar por análises, autorizações, e envolver uma série de pessoas de origens e funções diferentes era muito natural.” (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 67).

Os processos de negociação são efetuados enquanto constituintes do trabalho, na medida em que se estabelece um espaço a ser politizado. CRUZAMENTO (2003) provoca um desvio no percurso diário do transeunte local. Possibilita uma sensibilização no sujeito para o ambiente da

cidade. Com isso, o trabalho politiza o próprio *uso* da cidade. Produz/induz “tempo” para quem não “tem” tempo, ao desacelerar o percurso de passagem.

Para Lagnado (2007), “os trabalhos dela [Renata Lucas] são sempre determinados por uma situação particular do chão”²⁴², pois:

os processos de Lucas adquiriram um aspecto duplo: além de criar sua própria forma, eles também revelam o desejo de expor nossa transitoriedade comunal, o arbitrário dismantling das várias camadas que fazem uma cidade desaparecer, reaparecer ou se fragmentar²⁴³ (LAGNADO, 2007).

A intervenção na cidade possibilita desencadeamentos incertos, imprevisíveis e temporários. Nesse sentido, aproxima-se daquilo que Rosalyn Deutsche define como *public space*, em seu livro *Evictions – Art and Spatial Politics*, de 1996. Como há a intenção de situar o trabalho de Renata Lucas como uma fricção nos espaços, abordar-se-á a reflexão de Deutsche (1996) buscando problematizar a prática da artista a partir da análise da autora sobre a *esfera pública* e a arte.

Ao discutir o termo *public space*, Deutsche (1996) o caracteriza como espaço para heterogeneidades, conflitos e diversidades. A autora indaga: “O que significa para o espaço ser ‘público’ – o espaço da cidade, do edifício, da exposição, da instituição, ou da obra de arte?”²⁴⁴. Ela relaciona o espaço público (*public space*) diretamente conectado com “ideias sobre o que significa ser humano, a natureza da sociedade e o tipo de comunidade política que queremos.”²⁴⁵ (Idem, p. 269).

Segundo a autora, na democracia “o poder emana do povo, mas não pertence a ninguém.”²⁴⁶ (DEUTSCHE, 1996, p. 273). Ela fundamenta-se nos argumentos de Lefort²⁴⁷ de que a democracia

²⁴² Tradução livre do trecho: *her works are always determined by the particular situation on the ground.*

²⁴³ Tradução livre do trecho: *Lucas’ processes have taken on a dual aspect: apart from creating their own form, they also reveal a desire to expose our communal transience, the arbitrary dismantling of the various layers that make a city disappear, reappear or fragment.*

²⁴⁴ Tradução livre do trecho: *What does it mean for space to be “public” – the space of a city, building, exhibition, institution, or work of art?*

²⁴⁵ Tradução livre do trecho: *ideas about what it means to be human, the nature of society, and the kind of political community we want.*

²⁴⁶ Tradução livre do trecho: *Power stems from the people but belongs to nobody.*

²⁴⁷ Rosalyn Deutsche baseia-se nos pensamentos de Claude Lefort: LEFORT, Claude. *The question of Democracy*. In *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

remete o poder à sociedade. Entretanto, para a democracia exercer sua autoridade não pode basear-se simplesmente no social, pois o poder não pertence a ninguém. Para tanto, a democracia cria o “espaço público”, ou seja, “é o espaço social onde, dada a ausência de fundamentos, o significado e a unidade do social são negociados – ao mesmo tempo em que se constituem, colocam-se em risco.”²⁴⁸ (Idem). O espaço público é onde se reconhece a legitimidade, isto é, com base na declaração de direitos, sejam eles privados ou não, legitima-se o poder da democracia. Portanto, o poder democrático se dá a partir da negociação - da declaração dos direitos do que é ou não legítimo - que emana dos conflitos no espaço público, pois é na confrontação que o exercício de poder questiona-se e coloca-se à prova.

A autora descreve como o espaço público se configura, discutindo justamente a quem cabe o “direito” aos espaços públicos. Entretanto, o fato de declarar seus direitos implica naquilo enfatizado por Deutsche (1996), a partir da argumentação de Hannah Arendt sobre a existência do “direito de ter direitos”²⁴⁹ (ARENDR *apud* DEUTSCHE, 1996, p. 275). Isso indica que para poder declarar seus direitos é necessário ter este direito (no sentido de permissão). Deste modo, o conflito aparece: a quem cabe o direito aos espaços públicos, quem “pode” usufruí-los?

[O] espaço público como espaço aberto e contingente [...] surge ao desaparecer o pensamento da presença, a presença de uma fundamentação absoluta que unifica a sociedade e a faz coincidir harmoniosamente consigo mesma. [...] Se o espaço público de debate aparece com o desaparecimento de uma base social absoluta, então o espaço público é o lugar onde o significado aparece e desaparece continuamente²⁵⁰ (DEUTSCHE, 1996, p. 324).

Esse movimento criado no espaço público é tratado, comumente, como “uma questão a ser resolvida”, como se fosse um “problema” da democracia solucioná-lo. Entretanto, segundo Deutsche (1996), a ânsia por resolver esse “problema” deve-se ao fato de que há um processo

²⁴⁸ Tradução livre do trecho: *is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the social is negotiated – at once constituted and put at risk.*

²⁴⁹ Tradução livre do trecho: *a right to have rights.* (ARENDR, Hannah. **The origins of totalitarianism.** San Diego: Harcourt Brace & Company, 1948, p. 296).

²⁵⁰ Tradução livre do trecho: (...) *public space as the open, contingent space that emerges with the disappearance of the thought of presence – the presence of an absolute foundation unifying society and making it coincide harmoniously with itself. (...) If the public space of debate appears with the disappearance of an absolute social basis, public space is where meaning continuously appears and continuously fades.*

de transformação do espaço público para um espaço “com proprietários”. Ou seja, ocorre a ocupação dos espaços públicos promovida pelos urbanistas conservadores, os quais aceitam o espaço público como um lugar conflituoso, “mas negam-lhe a legitimidade das lutas espaciais.”²⁵¹ (Idem, p. 276-277). Com isso, estabelecem um ideal “harmônico” para o espaço público, em preterição dos confrontos.

Deutsche (1996, p. 278), contudo, considera o espaço urbano como produto do conflito. Não basta aceitar a existência dos conflitos socioeconômicos como inevitáveis, mas faz-se necessário politizá-los, confrontá-los, para ocorrer uma alteração nas relações de opressão.

Outros, igualmente comprometidos com a arte pública, porém ainda relutantes em tomar partido em tais controvérsias, procuram, ao invés de resolver os confrontos entre artistas e outros usuários do espaço, utilizam procedimentos geralmente descritos como “democráticos”: “envolvimento comunitário” na seleção dos trabalhos de arte ou “integração” das obras de arte com os espaços que ocupam. Tais procedimentos podem ser necessários, em alguns casos até frutíferos, mas para terem valor como democráticos é presumir que a tarefa da democracia é apaziguar, ao invés de sustentar o conflito²⁵² (DEUTSCHE, 1996, p. 270).

Analogamente à democracia, a arte não é para acalmar ou mascarar conflitos: “a arte [realmente] ‘pública’ participa no, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos nossas identidades políticas.”²⁵³ (Idem, p. 289). A arte como espaço político – como verdadeira condição pública, entendida como criadora de um espaço para a política - é colocada como possibilidade de ação na *esfera pública*.

Na palestra realizada na Feira ARCO de Madri, Espanha, em 2008²⁵⁴, Rosalyn Deutsche apresenta em seu discurso a defesa da *esfera pública* como a possibilidade de *aparência*.

²⁵¹ Tradução livre do trecho: *yet denying the legitimacy of spatial contests*.

²⁵² Tradução livre do trecho: *Others, equally committed to public art yet reluctant to take sides in such controversies, seek instead to resolve confrontations between artists and other users of space by creating procedures generally described as “democratic”: “community involvement” in the selection of works of art or the “integration” of artworks with the spaces they occupy. Such procedures may be necessary, in some cases even fruitful, but to take for granted that they are democratic is to presume that the task of democracy is to settle, rather than sustain, conflict.*

²⁵³ Tradução livre do trecho: *Art that is “public” participates in, or creates, a political space and is itself a space where we assume political identities.*

²⁵⁴ Palestra traduzida por Jorge Menna-Barreto e publicada em: DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad. Jorge Menna Barreto. Rio de Janeiro: UERJ, **Rev. Concinnitas**, ano 10, volume 2, número 15,

Deutsche (2009) discute que Hannah Arendt²⁵⁵, ao enfatizar a *aparição*, relacionou a *esfera pública* com a *visão*, esta relação “abre a possibilidade para que as artes visuais possam ter um papel no aprofundamento e expansão da democracia, um papel que alguns artistas contemporâneos, felizmente, estão ansiosos para desempenhar.” (Idem, p. 175). Desse modo, o sentido é configurado ao espaço em função das relações sociais nele estabelecidas, onde estar *exposto* e *ver* faz parte de *ser público*. Contudo, Deutsche (2009) distingue que não é somente *ver* o outro, mas como vemos a *aparição* do outro.

Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Para tanto, a autora fundamenta-se na reflexão de Emmanuel Lévinas, na qual a ética surge a partir da relação com o outro. Lévinas²⁵⁶ preocupa-se “com a forma como o ‘eu’ é chamado em questão quando exposto à aparição do outro. Ele concebe o outro não como um objeto de compreensão, mas como um enigma.” (DEUTSCHE, 2009, p. 177). Assim, denomina a outra pessoa como a “face”, trata-se da

manifestação do Outro no sentido daquele que não pode ser integralmente visto ou conhecido. O Outro se aproxima, mas não pode ser reduzido a um conteúdo; o Outro aparece mas não pode ser completamente visto. Ainda, quando o outro aparece, está acompanhado por algo mais, algo que Lévinas chama de “a terceira parte” (Idem).

Como a “terceira parte”, Deutsche (2009) compreende que Lévinas a insere no âmbito da discussão da esfera pública, pois “a terceira parte” está além e possibilita o encontro no espaço público. Assim, a “abordagem do outro, ou a aparição, pressupõe o mundo social, mas me diz que eu não consigo encontrar esse mundo a partir da posição de completo entendimento, o que faria o mundo ser ‘meu’. O mundo não me pertence.” (Ibidem). Com base nisso, firma-se o

dezembro 2009. p. 174-183. Portanto, toda citação com referência a esta palestra será indicada com a data de 2009 (data da publicação em português).

²⁵⁵ Rosalyn Deutsche analisa o pensamento de Hannah Arendt de 1958 (Cf. em ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.), no qual Arendt define o termo *esfera pública* como o “espaço da aparição”, ou como o “tornar-se visível”. (Cf. DEUTSCHE, 2009, p.175).

²⁵⁶ Rosalyn Deutsche refere-se a seguinte bibliografia de Lévinas: Lévinas, Emmanuel. **Totality and Infinity**, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969, p.213; originally published as *Totaité et Infini*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1961. [em português: LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.].

enigma e a incerteza. Neste sentido, Lévinas fundamenta a ética na relação com o “outro”, “pois a responsividade [sic] à face do outro interrompe o narcisismo, interfere nas idealizações do eu como compreendedor [sic] do todo. Lévinas relaciona responsividade à visão, mas também, e de modo mais importante, a uma *crítica da visão*.” (DEUTSCHE, 2009, p. 178). Tal crítica decorre da impossibilidade do “eu” ser “compreendedor” do todo, tornando a “visão” suspeita. Deutsche (2009) descreve o pensamento de Lévinas:

“Ética é uma óptica”, escreve Lévinas. “Mas”, continua, “é uma ‘visão’ *sem imagem*, subtraída do sinóptico e totalizador, objetificando as virtudes da visão, a relação [...] de um tipo completamente diferente”²⁵⁷. O aparecer, que cria o espaço público, dessa maneira pode não ser, de modo algum, um acontecimento visual – ou requer outro tipo de visão (Idem, p. 178).

Com isso, a autora descreve que “encorajar a aparição da esfera pública das aparições é, portanto, promover uma ‘visão sem imagem’ ou formas não indiferentes de ver.” (Idem, p. 178). Por isso, *ver* no sentido de ter uma visão *não-indiferente* implica em um envolvimento necessário com a questão. Para os artistas, isto requer um envolvimento para além das questões materiais, exigindo uma alteração das questões psíquicas e subjetivas e acarretando em mudança social. Atuar por meio de uma visão *não-indiferente* “não é simplesmente uma questão de tornar visível aqueles grupos sociais que foram tornados invisíveis nas esferas públicas existentes ou produzir imagens verdadeiras desse outro para contradizer as falsas” (Ibidem), mas tornar público o que é perdido na captura da imagem.

Para tanto, é exigido dos artistas desempenhar este papel. Trata-se de uma tarefa dupla para aprofundar e expandir a *esfera pública*. Ou seja, cabe a eles elaborarem trabalhos “que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a ‘fazer sua aparição’ e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.” (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Como exemplo dessa tarefa que cabe aos artistas, Deutsche (2009) apresenta o trabalho do artista Krystof Wodiczko: *Projeção Pública, Hiroshima*, de 1999. Este trabalho consistiu da projeção do filme, no qual o artista gravou somente a imagem das mãos de sobreviventes do

²⁵⁷ [Nota de Deutsche (2009)] Lévinas, Emmanuel. Being-for-the-Other. In *Is It Righteous to Be?* Interviews with Emmanuel Lévinas. ed. Jill Robbins, Stanford University Press, 2001, p.114. (DEUTSCHE, 2009, p. 178).

ataque à Hiroshima em 1945 enquanto falavam. A projeção foi realizada na fachada das ruínas do edifício Abóbada Atômica, localizado às margens do rio.

Os reflexos das mãos projetadas se materializavam na superfície da água. Quando a bomba explodiu sobre a Abóbada, milhares de habitantes gravemente queimados se atiraram no rio para aliviar a dor, mas a água estava contaminada pela radiação e logo ficou repleta de corpos. A Abóbada, no entanto, sobreviveu e, encarada como testemunha do trauma, tem desde então permanecido em seu estado de ruína, como um memorial. À noite ela é banhada de luz. A obra de Wodiczko, reproduzida três vezes a cada noite, consistia em 15 depoimentos e durava 39 minutos. Uma audiência de mais de 4 mil juntou-se na margem oposta do rio (DEUTSCHE, 2009, p. 178-179).

Ao discursar sobre *Projeção Hiroshima*, a autora demonstra que a *aparição* do outro não tem a ver com mostrar o outro em seu aspecto “visível”. Assim, a “face” usando o termo de Lévinas, no qual Deutsche (2009, p. 179) se embasa para analisar, “escapa ao cerco do conhecimento e da visão, [...] ultrapassa o que pode ser ‘visto’. [...] [A] face pede uma visão inadequada, o que quer dizer uma resposta.”. Ao exigir uma resposta, não se possibilita uma visão indiferente. Nesse sentido, *Projeção Hiroshima*

produz imagens críticas, imagens que desfazem as fantasias narcisistas ou o que eu chamaria de masculinistas do sujeito que olha. Tais fantasias nos cegam à “outridade”, seja por rejeitá-la ou assimilá-la ao ego-sabedor ou ao Mesmo. [...] Imagens críticas interrompem o excesso de autorreferencialidade, promovendo “respostabilidade” ao outro, estabelecendo modos de ver, e desenvolvendo a experiência do ser em público (Idem).

Considerar que imagens críticas possibilitam a *aparição* na esfera pública - não por meio de tornar visível a “face”, o Outro, mas por tratar o Outro a partir de uma visão não *indiferente*-, exige uma resposta do “eu”. Ressalva-se que não se tratam de assimilações ou apropriações que aceitem o “outro” como o “mesmo”, mas, ao contrário, que o coloquem como um “enigma”, um incerto.

Nesse sentido, parece pertinente tratar a questão do “outro” ao analisar o trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012)²⁵⁸. De modo geral, a DOCUMENTA (13) procurou estabelecer diálogos com o “outro”, talvez, corporificado como Oriente: Afeganistão e Egito, pois o evento esteve presente nestes países, como uma possível intenção em incluir o “diferente”: tanto

²⁵⁸ Trabalho descrito anteriormente, p. 39.

levando a mostra até o Oriente – Cairo (Egito) e Cabul (Afeganistão) - como trazendo-o para Kassel, Alemanha.

A aproximação desses lugares (Alemanha, Egito e Afeganistão) pode ser configurada em relação ao *trauma* – formulado na pergunta “o que fica após o *trauma*?” - o pós-guerra, a reconstrução, a retomada de um curso, de uma história, enfim, a tentativa de (re)estabelecer-se. O que a mostra tentou enfatizar foi o encontro Ocidente-Oriente em uma questão comum: o *trauma*. Esta questão aparece de forma velada no trabalho de Renata Lucas, ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012). A artista não desenvolve seu trabalho em um vínculo direto com o “trauma”, com as “culpas” e nem com as vítimas da guerra, mas parece ser inevitável à correspondência dos fragmentos de pirâmide a todo o contexto do evento.

A artista faz menção, nesse sentido, à “indústria armamentista que sustenta a cidade ao mesmo tempo que [sic] alimenta os conflitos no Oriente Médio; à fantasia de uma cultura superior anciã; à própria fantasia delicada da curadoria ao ir buscar parceria com o Afeganistão e Egito; à fantasia comum em relação ao Oriente, ao exótico; às imagens facilmente recolhidas da internet e que você pode pegar e colar para construir ficções como provas da realidade nas telas de vigilância; aos processos migratórios e migrações de paisagem” (MOLINA, 2012b).

A pirâmide remete rapidamente às imagens do Egito, mas também às antigas civilizações. Assim, as “partes” de uma pirâmide espalhadas no subsolo de Kassel podem ser associadas à ideia de uma civilização. Que civilização seria esta que o trabalho aborda? Que civilização é esta que, por ser o centro de produção da indústria armamentista na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, foi completamente bombardeada, destruída, colocada abaixo e, atualmente, abastece as guerras no Oriente ao vender sua produção de armas?

Seriam fantasias da curadoria as parcerias com o Afeganistão e o Egito, ou acordos de mercado e outros interesses diplomáticos que estão além das decisões do campo artístico? Estariam os fragmentos de pirâmides e as imagens de tempestades de areia na cidade de Kassel questionando o sistema da arte? A monumentalidade de uma Documenta, preparada a cada cinco anos, que recebe hordas de visitantes para verificar a arte contemporânea, poderia estar condensada na imagem de uma pirâmide?

“Escolhi a pirâmide por ser um elemento comum, mas ainda assim um sólido geométrico calculado matematicamente e comum a diversas culturas”, diz a artista. Mas há outros sentidos complexos por trás dessa escolha. “Além de qualquer aspecto místico intrínseco, a pirâmide faz referência à monumentalidade da Documenta, à mística da própria mostra, ao modo como as pessoas chegam em massa a Kassel atrás de um sinal”, conta ela. “Preferi buscar um símbolo para falar de uma história materializada no subsolo, do número de mortos e escondidos que caracteriza o subsolo da cidade como uma urbanização em paralelo” [descreve Renata Lucas] (MOLINA, 2012b).

A escolha pelo subsolo é aludida no escavar o que não estava visível. É uma procura em desvelar aquilo que estava “fora de sintonia” no discurso do evento da Documenta e na própria história de Kassel. O subsolo de ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) faz menção às vítimas, mortas pelos bombardeios – e enterradas -, aos sobreviventes que usaram o subsolo para esconderem-se dos ataques aéreos, fazendo do subsolo a possibilidade de vida. O subsolo como representação simbólica de vida e de morte.

Além disso, o subsolo mostrou-se como única possibilidade de ação, pois alterar qualquer coisa sobre o solo não era permitido. O espaço previamente organizado, ordenado, da cidade de Kassel não concede intervenções. Enquanto todo o modo de operar do sistema capitalista estava promovendo a grandiosidade do evento, a possibilidade de subversão enraizava-se no subsolo. Ainda assim, Renata Lucas encontrou uma possibilidade de ação, além do subsolo. A artista produziu filmes possíveis de serem assistidos nos televisores das vitrines das lojas próximas ao Museu Fridericianum e por meio de *Hotspots*²⁵⁹, capturados por aparelhos eletrônicos móveis.

Nos filmes, a cidade de Kassel, ou melhor, as imagens da região próxima ao Museu Fridericianum são acometidas por tempestades de areia. Corresponderiam tais imagens à ideia pré-concebida do “outro”? Associar as imagens das tempestades de areia à imagem de exotismo do Oriente pode até ser uma leitura mais direta do trabalho, porém, o que tais tempestades “varrem” de Kassel? O vazio e o silêncio das imagens caracterizam-lhes o aspecto

²⁵⁹ “seis pontos com sinal gratuito de internet, delimitados por um quadrilátero no centro de Kassel abrangendo o porão do museu Fridericianum, o subsolo do prédio onde se hospedou a curadora da exposição, Carolyn Christov-Bakargiev - local era a antiga casa dos irmãos Grimm -, o piso inferior da loja de departamentos Kaufhof; e mais uma outra localidade da Friedrichsplatz, possibilitam aos visitantes capturar com telefones, tablets e computadores vídeos que a artista produziu usando imagens artificiais de locais da cidade alemã sendo invadida por tempestades de areia como as dos desertos. Renata usou o Photoshop e se apropriou de cenas da internet.” (MOLINA, 2012b).

desolador. É como se não existisse nada sobre a terra. Apenas ventos de areia. Quem é este “outro” em ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012), seria mesmo o “outro” que mora em *alhures*, o “outro” exótico, o “outro” do oriente?

Parece serem todos estes, mas ao mesmo tempo, é provável que o “outro” seja o próprio povo alemão. Ele é o “outro” a quem o trabalho se refere: os questionamentos provocados pelo trabalho sobre a cidade de Kassel, sobre o *trauma* vivido e não curado, que surge enquanto tema novamente a cada Documenta. Sobre essa civilização alemã, qual sua identidade, sua singularidade após a Guerra? A que custo é o processo de negociação de sua identidade? Enfim, quem é este “outro” que grita no subsolo e é manipulado (condicionado) pelo sistema sobre a terra?

Não se trata de inferir que o “outro” no trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) é assumido como testemunha ou até mesmo vítima. Mas, talvez, seja o “outro” incluído a partir de uma visão crítica da possível tentativa de *aparição* por meio da aproximação do evento da mostra em Kassel com o Afeganistão e com o Egito. A visão crítica de Renata Lucas (implícita e inerente ao trabalho artístico), nesse sentido, parece divergir da tentativa em ampliar os territórios de abrangência da arte - dita “ocidental” – sob o discurso de uma arte que inclui a “todos” sob o mesmo “guarda-chuva” de valores.

Dispensa-se aqui retomar o já discutido no primeiro capítulo quando abordado Hans Belting²⁶⁰. Posto isso, pretende-se discutir a *aparição* como a inclusão de artistas do Afeganistão. Assim, como a própria plataforma da Documenta em Cabul, não é apropriada por Renata Lucas como uma *aparição* do “outro”, ao contrário, é justamente visto de uma maneira crítica materializada nos “vestígios” da pirâmide enterrada nos subsolos de Kassel. Parece mais relevante se discutir o trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) não como testemunha de um passado sucumbido ao subsolo, com suas partes de pirâmide como resquícios da Segunda Guerra, mas

²⁶⁰ Trata-se do discurso do Belting abordado em BELTING, Hans. Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. Trad. Arthur Gomes Valle. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, número 9, 2002, p. 167-175.

como testemunha do momento atual em que o “outro” não pode ser tratado como uma imagem compreendida em sua totalidade.

Conforme a análise de Deutsche (2009) sobre a “terceira parte” de Lévinas, o Outro deve ser tratado como aquele que está ali, porém ao ser tomado como “eu” perde-se em meio ao consenso e à homogeneidade. Ao que se entende, a artista ao propor ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) atua muito mais pela segunda tarefa – na qual Deutsche (2009, p. 176) considera pertinente aos artistas com a intenção de “aprofundar e expandir a esfera pública” - que consiste, repetindo citação anterior, em desenvolver “a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.”.

A reflexão abordada na palestra de Deutsche (2009), de maneira geral, tange o termo *político* desenvolvido por Rancière, visto a arte posicionar-se no desentendimento, nos dissensos. É exatamente neste ponto que Deutsche (2009) insere a participação do artista na *esfera pública*, ela argumenta que se houver somente uma perspectiva de ver o mundo, este mundo das relações sociais, ou seja, o mundo público, acaba. Acaba quando é neutralizado, quando o conflito é resolvido, pois a esfera pública só continua sendo democrática quando as opressões são contestadas. Qualquer tentativa de se amenizar diferenças foge a seu caráter conflituoso e se posiciona em sentido contrário a luta política. (DEUTSCHE, 1996, p. 289-290).

Pode-se questionar a tendência de homogeneização que se vislumbra inclusive nesta breve descrição do ideal habermasiano de uma esfera pública singular e unificada que transcende as particularidades concretas para atingir um consenso racional e não coercitivo. Por enquanto, porém, vamos enfatizar que há outras concepções de esfera pública menos hostis às diferenças e aos conflitos, menos ansiosas de dar as costas às críticas da modernidade e mais céticas sobre a inocência de qualquer razão ou linguagem, e chamemos a atenção sobre o forte impacto que qualquer concepção da esfera pública exerce sobre as ideias convencionais assumidas sobre a arte pública. Para a interpretação da arte pública como a arte atuante na ou como esfera pública – independentemente se se segue ou se se rejeita o modelo habermasiano – significa que a arte pública, em contraste com o público de arte, não é uma entidade preexistente mas, ao contrário, emerge por meio de, é produzida por sua participação na atividade política²⁶¹ (DEUTSCHE, 1996, p. 287-288).

²⁶¹ Tradução livre do trecho: *One may question the homogenizing tendency glimpsed even in this brief description of Habermas' ideal of singular, unified public sphere that transcends concrete particularities and reaches a rational – noncoercive- consensus.*

Desse modo, Deutsche (1996) ao incluir a arte como participação na atividade política faz com que a “função da arte pública vem[venha] a ser, neste caso, nas palavras de Vito Acconci ‘fazer ou romper um espaço público’.”²⁶² (Idem, p. 288). Principalmente, se aceitar qualquer lugar físico (público ou privado) como em potencial público. Assim, caberia à arte auxiliar na criação do espaço público.

A arte pública intervém no espaço urbano, redefinindo-o, estabelecendo relações com/entre a arquitetura, o urbanismo e as situações socioeconômicas conflituosas do lugar. Assim, a intervenção atua, seja ela temporária ou de caráter mais duradouro, deixando marcas, registros, para além do espaço físico da cidade. A intervenção torna-se uma experiência no espaço urbano, problematizando as questões da cidade. Entretanto, o que é a experiência do espaço urbano? A quem se refere essa possibilidade de *experienciação*, principalmente se pensarmos em termos atuais, contemporâneos?

No capítulo anterior, a leitura sobre a experiência do corpo na cidade, da análise de Jacques (2012), oferece algumas indicações de como é possível aos sujeitos urbanos vivenciarem a cidade. Porém, aqui, mostra-se pertinente somente apresentar a existência do processo “de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento.” (Idem, p. 14). E o mais perverso deste anestesiamento é o fato dele proporcionar uma homogeneização do espaço, uma pacificação dos espaços públicos por meio da “limpeza” e “higienização” dos conflitos, nos quais as tensões são escondidas por trás da “fabricação de falsos consensos” (Ibidem), distorcendo a experiência da alteridade.

Bauman (1997), no início dos anos 1990, descreve o “inconveniente” de “encontrar-se” com o outro, na verdade, o autor refere-se à análise de Sennett sobre a relação do corpo e a cidade,

For now, however, let us emphasize that there are other conceptions of the public sphere less hostile to differences or conflict, less eager to the turn their backs on critiques of modernity, and more skeptical about the innocence of either reason or language and note the strong impact that any conception of a public sphere exerts on conventional assumptions about public art. For the interpretation of public art as art operating in or as a public sphere – whether it follows or rejects the Habermasian model – means that an art public, by contrast with an art audience, is not a preexisting entity but rather emerges through, is produced by, its participation in political activity.

²⁶² Tradução livre do trecho: *The function of public art becomes, as Vito Acconci put it, “to make or break a public space”* (Nota 49. ACCONCI, Vito. **Making public: the writing and reading of public space**. The Hague: Uitgever, 1993, p. 16).

no livro *Carne e Pedra*²⁶³. Para Bauman (1997, p. 180), o inconveniente do “encontrar-se” com o outro provoca/antecipa a ansiedade da possibilidade de um “mau-encontro”, pois não existem fronteiras hermeticamente seladas. Contudo, o encontro casual pode irromper-se, por mais que se procure evitá-lo, mesmo quando o “espaço físico urbano organiz[e]-se de tal forma que encontros, que não se buscam ativamente, possam ser evitados; se inevitáveis, podem todavia permanecer inconsequentes.” (Idem, p. 181). Assim, a cidade cria mecanismos de defesa e isolamento, principalmente, em função da ideia da “defesa do espaço social [que] condensa-se na luta pelo direito de mobilidade para si e para a limitação desses direitos a outros.” (Ibidem, p. 182).

Essa apropriação do espaço para a mobilidade [somente] de si mesmo, assim como, o uso de mecanismos tornam os encontros na cidade inconsequentes, mostram-se como previamente organizados. Jacques (2012, p. 13-14) descreve que:

quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamiento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.

A minimização da possibilidade de experiência na cidade, segundo a autora, relaciona-se com a ideia de “expropriação da experiência” defendida por Agamben²⁶⁴, no sentido de que há uma “incapacidade de fazer e transmitir experiências.” (JACQUES, 2012, p. 12). O sentido de expropriação aqui inserido corresponde não à negação da possibilidade de ter experiência, não é negada ao sujeito experimentar a cidade, mas a expropriação como uma neutralização da experiência, não permitida à singularidade tão cara à experiência.

Quando Renata Lucas olha pela janela do segundo andar do Castelinho do Flamengo e escolhe o cruzamento como lugar para executar o trabalho, a artista não está simplesmente demarcando

²⁶³ Discussão realizada no segundo capítulo, p. 219.

²⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência, 2005, original de 1978 apud JACQUES, 2012, p. 12.

uma área no chão, pois CRUZAMENTO (2003) possibilita emergir as forças inerentes a este tipo de espaço – o cruzamento – e o que elas representam no contexto da cidade.

Ali [no trabalho CRUZAMENTO] eu definia a esquina como ponto de cruzamento de forças vindas de diferentes direções que se encontravam num único plano, na rua: um local de passagem, fluxo livre nas quatro direções, um local no qual nunca será erguida uma construção. A rua é o local dos despachos e das decisões, o ponto privilegiado dos desvalidos, dos bêbados e das prostitutas, sobretudo no caso da Praia do Flamengo. Há até uma expressão em português, “estar numa encruzilhada” (Entrevista de Renata Lucas. *In*: PEDROSA, 2007, p. 65-67).

Em meio ao anestesiamiento da experiência da cidade, parece encontrar-se “numa encruzilhada” sendo esta uma possibilidade de romper com o consenso espacial e estabelecer-se na *esfera pública*.

3.3. O estado de potência política do trabalho artístico

Seguíamos aquele caminho sem nunca sairmos dele e jamais abandonamos o terreno que rodeava a caverna. Nossa primeira preocupação, após o descobrimento da pedra, foi delimitar sua entrada. Não devia ser mais que uma fissura apenas o suficientemente larga para permitir-nos passar. Porém, para mim, o ápice da felicidade era poder sentar-me agachado na pequena caverna do fundo; quase não cabia ali. Todos os meus desejos haviam se cumprido. Uma vez, não consigo me recordar porque azar, me distanciei mais que o habitual. Pouco depois, me encontrei numa elevação. Diante de mim, um pouco mais abaixo, entre os arbustos, se erigia uma enorme pedra negra com formato de pirâmide estreita e pontiaguda, cujas paredes caíam quase verticalmente. Não consigo expressar o sentimento de despeito e desolação que experimentei naquele momento. A pedra me golpeou imediatamente como um ser vivo, hostil, ameaçador. Ameaçava a tudo: a nós, a nossas brincadeiras e a nossa caverna. Sua existência era intolerável e, em seguida, compreendi que – não podendo fazê-la desaparecer – teria que ignorá-la, esquecer-la e não falar sobre ela para ninguém²⁶⁵ (GIACOMETTI, 2007, p. 35-36)²⁶⁶.

Assim como a descoberta descrita por Giacometti, a pedra em formato de uma pirâmide erigia por entre os arbustos. A pirâmide que Renata Lucas projetou para os subsolos de Kassel arraigava-se na área central da cidade. Enterrada. Escondida. Parcialmente aparente estava a forma geométrica, construída com placas de madeira compensada e concreto. Somente três partes de sua base eram encontradas como marcas/vestígios de alguma civilização que foi sucumbida ao subsolo. Talvez, assim como a pedra-pirâmide de Giacometti em que “sua existência era intolerável”, o fosse também a pirâmide de ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012)²⁶⁷, uma vez ela não se concretizar acima do nível do solo. É provável que a presença

²⁶⁵ Tradução livre do trecho: *Seguíamos aquele caminho sin salirmos nunca de él y jamás abandonábamos el terreno que rodeaba la caverna. Nuestra primera preocupación, tras el descubrimiento de la piedra, fue delimitar su entrada. No debía ser más que una fissura apenas lo bastante ancha para permitirnos pasar. Pero para mí el colmo de la felicidad era poder sentarme en cuclillas en la pequeña caverna del fondo; casi no cabía allí. Todos mis deseos se habían cumplido. Una vez, no puedo recordar por qué azar, me alejé más de lo habitual. Poco después me encuentre en un alto. Delante de mí, un poco más abajo, entre la maleza, se erigia una enorme piedra negra en formato de pirámide estrecha y puntiaguda, cuyas paredes caían casi verticalmente. No puedo expresar el sentimiento de despecho y desolación que experimenté en aquel momento. La piedra me golpeó inmediatamente como un ser vivo, hostil, amenazador. Lo amenazaba todo: a nosotros, a nuestros juegos y a nuestra caverna. Su existencia me resultaba intorelable y enseguida comprendí que –no pudiendo hacerla desaparecer- tenía que ignorarla, olvidarla y no hablarle de ella a nadie.*

²⁶⁶ Publicado originalmente em *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n.º 5, 15 de maio de 1933, pp. 44-45.

²⁶⁷ Trabalho descrito anteriormente, p. 39; 301.

intolerável da pirâmide em Kassel refira-se às suas possíveis leituras (entre outras): de que a pirâmide corresponde à ideia de uma civilização passada, que carrega consigo um trauma; a imagem da pirâmide divide mundos, dos vivos e dos mortos (dos que sucumbiram e dos que sobreviveram); os fragmentos de pirâmide correspondem a uma história a ser montada, resgatada, restituída. Nos fragmentos apresentados há um potencial de subjetivação, de analogias, de reminiscências e de memórias, fragmentos que perpassam a história, estranham-se com o espaço onde se inserem, ao mesmo tempo, acomodam-se fisicamente ao subsolo.

A pirâmide é um elemento geométrico identificável em diversas culturas, e eu estava buscando um elemento que poderia ser completado mentalmente pelo espectador para inscrevê-lo num plano alternativo à cidade, desviando seu sentido de organização construtiva. Uma pirâmide acontece em qualquer escala. Escorregando seus vértices em qualquer canto possível de uma cidade em negativo, como uma imagem-holograma ora era visível, ora não. Nos vídeos a interpenetração de paisagens culturais conflitantes repetia a oscilação. Mas era um enunciado, nunca houve de fato uma pirâmide (Entrevista de Renata Lucas concedida a COHEN. *In*: PEDROSA; DUARTE, 2013).

Apenas sua existência era referida nas imagens dos filmes apresentados nos televisores das vitrines das lojas e eram captados por aparelhos móveis. Além das imagens das partes da pirâmide instalada nos subsolos, os filmes exibiam imagens da área central da cidade de Kassel, ou seja, a área demarcada pela base da pirâmide fictícia²⁶⁸. Nessas imagens, as quais mostravam as áreas acima do solo, a artista fez montagens com tempestades de areias que invadiam tais áreas. Aos poucos, o vento carregava a areia, depositando-a nas vitrines, nas calçadas e, lentamente, o forte vento trazia areia e mais areia, e nada mais se movia. A imagem capturada da área permanecia imóvel, não havia pessoas, nada se movimentava, como se não houvesse vida nesse lugar. O aspecto desolador é a imagem da areia - sendo carregada pelo vento e encobrendo o espaço - que se movimenta, lentamente ela se acumula nas calçadas, nas vitrines, nos postes. A imagem aparece embaçada, desfocada, pois os ventos de areia dificultam a nitidez, somente os corpos arquitetônicos dos edifícios são possíveis de serem identificados, permitindo reconhecer e localizar a imagem como uma referência ao local. A tempestade de areia devasta toda e qualquer correspondência vital. [Figura 91.].

²⁶⁸ Cf. Figura 4., p. 43.

Figura 91.



ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (*Yesterday, quicksands*), 2012, Renata Lucas.

Imagens de vídeo transmitidas via rede de Internet sem fio, antenas, monitores de vigilância, e monitores de televisão em vitrines, espalhados pelos arredores da Friedrichsplatz. Filmes produzidos com a colaboração de Rodrigo Garcia Dutra. Stills do vídeo.

Realizado e produzido por dOCUMENTA (13) com suporte de José Olympio Pereira, São Paulo, e Francesca & Angelo Chianale, Turim, Itália. Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo, e Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. dOCUMENTA (13), Kassel, Alemanha.

Curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. De 09 de junho a 16 de setembro de 2012.

Créditos da imagem: Stills do vídeo ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS. (Portfólio Renata Lucas, 2013, p. 129; 131; 133).

A leitura de Renata Lucas sobre a cidade de Kassel é descrita a seguir:

Eu acho que um trabalho de arte envolve um campo de representação maior do que um enquadramento institucional, e me interessa pelo movimento de ir e vir dentro da exposição. Em Kassel havia um desajuste de escala entre a cidade e a mostra, entre o projeto de cidade e a cidade em si, e por isso pensava um trabalho que não cabia nem fisicamente nem temporalmente dentro da exposição, mas de certa forma “pairava sobre ela”, ou a “atravessava” (Entrevista de Renata Lucas concedida a COHEN. *In*: PEDROSA; DUARTE, 2013).

A intenção da artista de elaborar um trabalho que “atravessasse” a cidade obteve sucesso ao sustentar-se na imagem da pirâmide que se completa mentalmente, isto é, ganha existência por meio de um referencial conhecido, na forma geométrica sólida e concisa da pirâmide. Assim, a pirâmide paira sobre a área central de Kassel, simplesmente, a partir da demarcação dos

fragmentos de pirâmide encrustados nos subsolos. Os fragmentos enfatizam o subsolo, como numa reminiscência do subsolo da Segunda Guerra,

A Documenta foi criada em 1955 como parte da superação de um “trauma” de guerra. A cidade fora alvo estratégico, massivamente bombardeada na segunda guerra, por ser um centro produtor de tanques de guerra. Fornecendo armamentos para os atuais conflitos no oriente médio ainda hoje, aquela placidez na verdade treme de barulhos de fundo. Em termos urbanísticos, a reconstrução no pós-guerra, num estilo modernista genérico, incluiu amplas avenidas, desproporcionais ao tamanho e ao fluxo da cidade. Parece que ainda esperam por uma cidade que não chegou. Se levarmos em conta o entorno da mostra, percebemos também um notável comércio, com inúmeras lojas de dispositivos móveis e grandes magazines, que englobam inclusive o edifício monumental ao lado do Museu Fridericianum, transformado em centro comercial. Num ambiente entediado e provinciano, para além do neon das lojas, dificilmente se consegue entender onde a cidade “acontece”. Nesse contexto, uma loja de departamentos parece ser o centro nervoso de uma cidade sem nervos (Entrevista de Renata Lucas concedida a COHEN. *In*: PEDROSA; DUARTE, 2013).

O aspecto desolador das imagens nos filmes e a presença intolerável da pirâmide ecoam na escala desproporcional da cidade, na ânsia da reconstrução, na esperança de uma cura para um trauma latejante. Entretanto, a artista ressalva “aquela placidez na verdade treme de barulhos de fundo”, pois o motivo de Kassel ser intensamente bombardeada na Segunda Guerra, ainda é a atividade que sustenta a economia local: produzir tanques de guerra para vender para os conflitos no Oriente Médio.

Retomar, neste capítulo, o trabalho ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012), com intuito de enfatizar suas possíveis leituras e correspondências - com o trauma da Segunda Guerra Mundial, com a reconstrução do pós-guerra, com as implicações da abrangência da mostra da DOCUMENTA (13) no Afeganistão e no Egito – tem como intenção demonstrar o potencial político deste trabalho. Com isso, pretende-se refletir sobre a maneira como o potencial político do trabalho é inerente a ele em um estado de latência. ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) condensa um potencial político que pode ser desencadeado.

Aborda-se ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) com a intenção de enfatizar como o potencial é algo que pode vir a ocorrer, que beira a iminência. Entretanto, para isso ocorrer é preciso o *potencial* deixar seu estado de potência para assumir sua plenitude como *político*, e isto se

torna possível a partir do embate de conjunturas heterogêneas [*dissensuais*]. A passagem do estado de potência para o estado político é momentânea. É um rompimento. Nesse sentido, a intenção em abordar o trabalho artístico de Renata Lucas em seu *potencial político* fundamenta-se na ideia de *político* compreendido como uma tensão, e/ou distensão, a operar por meio da incerteza de sua ocorrência. A própria *política* é um momento, uma vez que não há como a interrupção acontecer permanentemente. “Isso quer dizer que não existe sempre política. Ela acontece, aliás, muito pouco e raramente.” (RANCIÈRE, 1996, p. 31). “A política, na sua especificidade, é rara. É sempre local e ocasional.” (idem, p. 138).

Alerta-se para o fato da abordagem que se pretende neste item, sobre o conceito “político” desenvolvido pelo filósofo Jacques Rancière, ser pontual. Pontual no sentido de somente serem apropriadas algumas de suas reflexões para auxiliar no desenvolvimento da discussão sobre o potencial político das práticas de Renata Lucas. Para tanto, apresentar-se-á a política, conforme Rancière, entendendo-a como a possibilidade de insurgências intermitentes. Para o filósofo:

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo *polícia*. A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60).

Com isso, Rancière (2012) separa em duas lógicas o comumente denominado pelo termo “política”. Assim, “política” e “polícia” partilham o comum, isto é, “[p]olítica e polícia não são dois modos de vida, mas duas partilhas do sensível, duas maneiras de dividir um espaço sensível, de ver e de não ver os objetos comuns, de ouvir ou de não ouvir os sujeitos que os designam ou argumentam em seu favor.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 76). Portanto, para Rancière (2010a, p. 76), a “polícia” “é a partilha do sensível que relaciona a construção do comum de uma comunidade com a construção das propriedades – as semelhanças e diferenças – caracterizando os corpos e os modos de sua agregação.”.

Desse modo, o filósofo propõe como política a ação de ruptura com a lógica da “polícia”, ou seja, por meio do dissenso, a política interrompe as configurações do sensível, provoca deslocamentos, cria imprevistos. Isto se deve ao fato de a política antes de “ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc.” (RANCIÈRE, 2005a, p. 2). Para ser político é necessário haver o embate entre lógicas heterogêneas, não basta que relações de poder se exerçam, pois a “polícia” “não define uma instituição de poder, mas um princípio de partilha do sensível no interior da qual podem ser definidas as estratégias e as técnicas do poder.” (RANCIERE, 2010a, p. 78).

Na arte, Rancière (2005a, p. 2) considera: “se a arte é política” é porque os espaços e tempos por ela selecionados e a apropriação desses mesmos espaços e tempos interferem no “recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.”.

A ideia de uma política da arte é portanto bastante distinta da ideia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer - ou de não fazer - política em sua arte (Idem, p. 8).

Desta maneira, a política da arte não reside nas “mensagens que ela [a arte] transmite” (Ibidem, p. 2) e não deve se prender a uma mera representação das estruturas sociais, ou apresentação dos conflitos políticos, ou de questões étnicas e sociais.

[A arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela **é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo**, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (Ibidem, grifo nosso).

Com isso, Rancière (2005a, p. 9) remete a política da arte à incerteza, ao não determinável, ao não previsível e ao não programável, pois “[o] que a política da arte produz não é a passagem de uma ignorância a um saber e de uma passividade a uma atividade”, mas trata-se de uma transitividade. Não há uma regra ou lei, conforme descrito anteriormente, definindo ou determinando a política, sua ação oscila em atos intermitentes.

Não cabe à arte transformar seus espectadores, de passivos em ativos, ou conforme as próprias palavras do filósofo, “[n]ão temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Por isso, o autor considera não ser necessário ter a intenção de modificar/emancipar os sujeitos, sequer “conscientizá-los” sobre os mecanismos de dominação. Segundo ele, para os dominados não é uma questão de “adquirir conhecimento da situação, mas das ‘paixões’ que sejam inapropriadas a essa situação.” (Idem, p. 62). Consiste em “criar um corpo votado a outra coisa, que não a dominação.”. Assim, “o que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não é esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada.” (Ibidem).

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Nesse sentido, o “dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política.” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). E é antagônico ao consenso, fundamentalmente, porque o consenso é “um modo de simbolização

da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o dissenso, o qual não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro.” (RANCIERE, 2005a, p. 14).

E a arte, segundo o filósofo, tem em comum com a política “o fato de produzirem *ficções*. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum” (Idem, p. 10).

A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75).

Assim, a arte e a política assemelham-se em sua maneira de agir no mundo, porque embaralham as organizações prévias, as divisões e os limites estabelecidos, as repartições do sensível. “A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no ‘mundo real’.” (Idem, p. 74). Além disso, a “arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível.” (RANCIÈRE, 2005a, p. 10).

Entretanto, há, inclusive, o fato de o real ser uma ficção.

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

Rancièr (2005b) discute a ideia de partilha do sensível como aquela na qual compete tanto aquilo que é comum e, ao mesmo tempo, é exclusivo. A divisão das partes e dos lugares que “se

funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (Idem, p. 15).

Assim, a partilha do sensível é a maneira com a qual Rancière (2010b, p. 87) pensa a estética. Consiste de “uma forma de mapeamento do visível, uma cartografia do visível, do inteligível e também do possível”, nesse sentido a estética configura-se como uma “redistribuição de experiência”. Com isso, o autor valoriza os sentidos das pessoas, não mais em relação a sua posição socioeconômica, mas a partir da redistribuição da experiência. Esta redistribuição diverge da distribuição tradicional separando os criadores de regras e os que as seguem, considerando-os como se “não têm [tivessem] o mesmo equipamento sensorial, nem os mesmos olhos, nem os mesmos ouvidos, e nem a mesma inteligência. A estética significa precisamente a ruptura com aquela forma tradicional de incorporar desigualdade na própria constituição do mundo sensível.” (Ibidem).

Se a estética rompe com a ideia tradicional de uma “naturalização” da desigualdade num mundo sensível, as práticas estéticas são “formas de visibilidade das práticas da arte”, estas por sua vez são “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005b, p. 17). E, “[s]e a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.”. Diante disso, o filósofo atesta que as produções artísticas não tem funcionalidade, não são previsíveis em seus efeitos, “são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido.”. Portanto, a experiência estética “não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Rancière (2012, p. 65) diferencia a atividade política e as formas de experiência estética: a primeira, “cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos”; a segunda, ou seja, as formas de experiência estética e

os modos de ficção criam “uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas.”. Assim, o filósofo faz uma distinção: “Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político.” (Idem).

Por fim, abordar alguns conceitos do pensamento da política da arte de Rancière, na presente tese, refere-se a uma busca geral por redefinir as práticas artísticas contemporâneas enquanto políticas. Há a tentativa em *repolitizar* a arte, entretanto este desejo apresenta-se de maneiras muito diversas. Ainda que, Rancière pondere o fato de, embora divergentes, as práticas políticas e artísticas se assemelham em um ponto, quase como um modelo de eficácia: ambas partilham da busca em apresentar os estigmas da dominação, ou uma ridicularização dos principais ícones, ou porque se transformam em prática social.

Desse modo, entende-se a constatação de Rancière de que não é porque a arte mostra algo revoltante, que gerará pessoas revoltadas, não se trata de uma mera passagem da causa ao efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 52). Justamente, a inquietação declarada pelo filósofo é que a “política da arte” - por mais que se discuta a necessidade de se repensar suas práticas em termos dos contextos atuais - ainda recorre “a validar em massa modelos de eficácia da arte que talvez tenham sido abalados um século ou dois antes de todas essas novidades.” (Idem, p. 52-53). Por isso, parece ser a ânsia de Rancière repensar novas maneiras de fazer da arte, distanciando-se dos “modelos de eficácia”. Mas sempre recorrendo à política da arte como uma ação *dissensual*.

Ao escrever este terceiro, e último, capítulo pretendeu-se reunir argumentos – fundamentos teóricos - para ser possível refletir como o político nas práticas artísticas de Renata Lucas encontra possibilidades de insurgências. Para se pensar de que maneira a artista cria “ficções ou

dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível”²⁶⁹. Como o estado de latência política do trabalho artístico passa para o estado *político* ou novos espaços e novos tempos políticos? Como a esfera pública surge enquanto momentos irruptivos desencadeados pela prática artística? Enfim, o potencial político dos trabalhos artísticos de Renata Lucas contém muito do indecível, do estranhamento, da incerteza, da fragmentação, da irrupção. Ao mesmo tempo, corre o risco de esvaziar-se, de não ser percebido, de manter-se em um estado latente.

²⁶⁹ Citação referenciada anteriormente, RANCIÈRE, 2005a, p. 10.

Considerações finais

A presente tese: “Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura” buscou ao desvelar as camadas [talvez algumas delas pelo menos] novas propostas de leituras, ou pelo menos, reiterar as leituras já feitas, seja pela análise da poética de Renata Lucas, por sua relação espaço-corpo, ou, pelo seu potencial político. Assim, nestas considerações, arrisca-se mencionar um autor o qual o pensamento é referenciado pela artista, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Entretanto, a inserção de Viveiros de Castro deverá ser lida como uma epígrafe destas considerações.

Em “O mármore e a murta”: sobre a inconstância da alma selvagem”²⁷⁰, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro descreve uma passagem em que Antonio Vieira²⁷¹ relata a experiência da catequização dos índios no Brasil. Antonio Vieira compara o trabalho demandado para a doutrinação da fé no Brasil ao da execução da estátua de murta. A produção da estátua de murta opõe-se à de mármore, cuja requer muito esforço para produzi-la, mais ao fim, mantém-se firme e sólida em sua forma. Já a de murta, não requer muito esforço, não apresenta resistência, mas precisa de constantes reparos e manutenção. Por analogia, Vieira compara os nativos brasileiros à estátua de murta, pois eles não impunham resistência à catequização, facilmente aceitavam a crença alheia. Todavia, da mesma forma que participavam dos rituais religiosos cristãos, retornavam à sua natureza “selvagem”, nas práticas de seus rituais e costumes.

O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. Inconstância, indiferença, olvido: “a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo”, desafia e desafia o desencantado Vieira (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 185).

A inconstância do selvagem oscilava entre o interesse em ouvir as mensagens cristãs - atento à crença do colonizador -, e a prática de seus costumes nativos. A relação estabelecida com tal crença era intrigante para os missionários: os nativos a tudo aceitavam, tornavam-se crentes, porém, ainda mantinham seus costumes indígenas. Tal “aceitação seletiva” do discurso

²⁷⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 183-264.

²⁷¹ Trata-se do Sermão do Espírito Santo de 1657.

totalizante dos jesuítas era enigmática para os homens de missão. O fato intrigante dessa relação dos nativos com a fé cristã, ou com a falta dela talvez, é discutido por Viveiros de Castro (2002) como o sentido ou o desejo dos Tupinambás em ser o outro, contudo, segundo seus próprios termos. O desejo em absorver o outro para alterar-se. Desejavam ser como ele numa relação de incorporação do canibalismo, sendo que “incorporar o outro é assumir sua alteridade.” (Idem, p. 224).

Trazer Viveiros de Castro nestas poucas linhas pode parecer uma redução, no mínimo, rude, entretanto, se a referência for tomada como uma epígrafe, conforme alertado anteriormente, possibilita condensar o propósito que se pretende direcionar nestas considerações. Assim, trazer a imagem da inconstância da alma selvagem, em seu sentido de desejar ser o outro para alterar-se, incorporar-se, é a analogia que se aproxima da prática da artista Renata Lucas. As camadas desveladas do corpo do trabalho de Renata Lucas: o escavar, o encobrir, o sobrepor, o revelar ao esconder são processos que se pautam em uma inconstância, a qual oscila em momentos intermitentes de aceitação (ou assimilação/acomodação) do espaço e de subversão e fricção. Incorporar para alterar-se.

Outra imagem surge da fala da artista ao relatar a camada de asfalto no trabalho *VENICE SUITCASE* (2009) – que enfrenta e negocia com as proibições patrimoniais de Veneza e se instala em pleno *Giardini Pubblici* -, remete a uma lembrança de uma propaganda do fusca²⁷². Nesta propaganda televisiva, o carro fusca desbravava a selva amazônica durante a construção da rodovia Transamazônica - símbolo de desenvolvimento do país no início dos anos 1970 - desafiando todas as intempéries do ambiente. A selva e a alma do selvagem são inconstantes, quando se permitem dominar aceitam a conquista, mas, em suas raízes, em suas entranhas, [re]brotam sua natureza.

Procura-se assim considerar o movimento intermitente da prática da artista entre o assimilar e o friccionar, no sentido de a artista revolver o solo em busca da história, do passado e do futuro, ao mesmo tempo levar o “próprio chão para pisar”. Em *MAU GÊNIO* (2002), a produção de um

²⁷² Em entrevista a autora, a artista descreve a propaganda do fusca, Volkswagen, em 1972, durante o período de construção da Transamazônica. Confira em: <http://www.youtube.com/watch?v=jCpKlvRazLc> . Acesso em 10 fev. 2012.

mezanino sobre o mezanino do Museu de Arte da Pampulha, para poder “apreciar” a vista da Pampulha, instaura um diálogo com a arquitetura do Museu, com a história do Cassino. Como se a camada de andaime pudesse corresponder às camadas da história. Como em um retorno precário à fase de construção. Em CRUZAMENTO (2003) o chão é encoberto pela madeira, uma demarcação do espaço urbano, uma referência direta às camadas da cidade. Em FALHA (2003), um chão adaptável, moldável, transportável, o qual pode ser refeito a qualquer momento. Assim como o selvagem deixa-se catequizar para assumir a alteridade, o chão de Renata Lucas molda-se ao espaço por meio de seu peso. Sua materialidade assenta-se no espaço. Porém, é um chão de “alma selvagem”, que não consegue manter-se nos moldes e estruturas dados pelo espaço, e, de uma maneira ou de outra, se expande, forçando os limites físicos e discursivos do espaço.

No início da tese, tentou-se discutir por meio da análise do conceito de *site-specific* esse modo da artista trabalhar. Entendendo as práticas da artista muito mais como um intrincamento do trabalho com o espaço do que um *site-specific* assentado no espaço. Intrincamento no sentido de que o trabalho camufla-se no espaço, emaranha-se nele, mistura-se a ele sutilmente, ao utilizar materiais comuns, próprios aos lugares.

Embora, o intrincamento do trabalho da artista possa se caracterizar como um *site-specific*, atua como a arte *radicante* proposta por Bourriaud (2011). A arte *radicante* requer um envolvimento com o território, no qual se enraíza, instala sua carga cultural em novo ambiente e se adapta. Ao mesmo tempo não se prende, mas cria novas raízes em outros territórios, sem perder suas características, nem se deixa “categorizada” em suas origens.

A prática de Renata Lucas apropria-se do espaço onde se insere. Trata-se de uma incorporação do espaço pelo trabalho própria da poética da artista. Por meio de uma “mimese” do local onde intervém, a artista subverte-o, devora-o, digere-o, e o transforma, reincorporando-o a si mesmo. Principalmente, nos trabalhos BARRAVENTO (2001), com a reprodução das paredes da Galeria 10,20 x 3,60 em madeira compensada; COMUM DE DOIS (2002), com a inserção de mais uma parede no espaço expositivo do Maria Antonia; MAU GÊNIO (2002), com a ocupação do mezanino com a instalação de um “mezanino” de andaimes; ATLAS (2006), que reconfigura os

limites da Galeria Milan Antonio; *MATEMÁTICA RÁPIDA* (2006), com a duplicação da calçada e do mobiliário urbano; *BARULHO DE FUNDO* (2005), com a inserção de imagens de animais nas imagens dos andares vazios; *THE VISITOR* (2007), com o plantio desordenado no jardim da Tate Modern; *PROTÓTIPO PARA UN SUELO RESBALADIZO* (2009), com as plataformas-skate na Praça del Angels, em frente ao MACBA; *PLAN DE EVASIÓN* (2011), ao escapar por meio de outros livros; *ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS* (2012), ao friccionar a relação ocidente-oriental, e dialogar com a história de Kassel e a própria história alemã – todos esses trabalhos resultam da “digestão” do espaço pela artista.

O termo “incorporação” é usado nos rituais afro-brasileiros como a entrada de um espírito, um “orixá” ou uma “entidade”, no corpo de alguém. Ao “apropriar-se” do corpo, há uma desfiguração dos aspectos originais para serem incorporados por “outro” espírito. Por um aspecto de correlação, *BARRAVENTO* (2001) é uma incorporação no espaço da Galeria 10,20 x 3,60, pois suas paredes de madeira oferecem outro “espírito” ao “corpo” do espaço.

Ressalva-se aqui o uso do termo “corpo”, pois é inserido em suas diversas possibilidades na presente tese, tanto incorporação espacial – o corpo do trabalho -, como também na escala corporal dos trabalhos – corpo enquanto referencial -, e na percepção corporal da artista – o corpo como marcado/sensibilizado pela corpografia. Este último trata da percepção e da sensação espacial no corpo, conforme definido por Jacques (2012), em que o corpo “reconfigura-se” a partir da percepção do espaço. Esta “percepção” parece ser justamente o principal aspecto que a artista busca aflorar ao propor um trabalho.

Com isso, a artista desenvolve seus projetos a partir da percepção presentida por seu corpo. Arrisca-se a considerar que o enfoque da artista direcionado à percepção, aos instintos, à sensibilidade seja, entre outras coisas, seja fruto de uma herança perceptiva e sensitiva da cultura brasileira (afro-brasileira e indígena). Tal herança também pode ser visível nos trabalhos dos artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica e estes, por sua vez, repercutem na prática de Renata Lucas. Oiticica em referência à relação corpo e espaço exterior, nas derivas urbanas, e Lygia Clark no espaço intimista do eu, que se reconhece enquanto corpo-sujeito. Assim, essas

heranças, com intensidades variáveis, repercutem intermitentemente nas práticas de Renata Lucas.

Ao enfatizar as heranças culturais brasileiras da artista pretende-se defender uma singularidade em sua poética, justamente, o contrário de categorizá-la dentro de questões identitárias genéricas ou globais. Ao plantar uma Sibipiruna, no passeio em frente aos Carvalhos sagrados de Guernica (*EL VISITANTE* (2012)), não foi intenção da artista demarcar uma presença brasileira, ou “exótica”. Pelo contrário, a Sibipiruna reforça uma característica urbana, globalizada, adaptável aos solos, e desvela uma questão intrínseca do território basco. Nesse sentido, a prática da artista opera por meio da tradução, tanto no sentido proposto por Bourriaud (2011), de uma leitura de alhures transposta na própria linguagem, quanto no sentido de uma *transluciferação*, na qual se nega a tirania do discurso pré-ordenado, e o tradutor desempenha o papel de um *transcriador*.

Olhar para o “outro” enquanto “outro”, trazer para seus próprios códigos a linguagem dele e possibilitar a *aparição* na esfera pública a partir de uma visão não *indiferente* do “outro” são ações que interpretam o “outro” como um incerto e como um “enigma”. Nesse sentido, a análise sobre ONTEM, AREIAS MOVEDIÇAS (2012) desenvolveu-se sobre o “outro”. No trabalho LA CUARTA PARTE (2007) o “outro” mostra-se na relação entre visitante e hospedeiro. E em *EL VISITANTE* (2012) o “outro” coloca-se como sendo a própria artista.

Desse modo, as práticas artísticas de Renata Lucas situam-se como potencial político. Ao considerar a possibilidade de criação de espaços e tempos políticos, ao contribuir para uma visão não *indiferente* à aparição na esfera pública e, ao produzirem ficções, que suscitam e sustentam dissensos.

Assim, a intenção de desvelar as camadas dos trabalhos da artista é também desvelar camadas subjetivas, não aparentes, deixar emergir a “situação na qual estamos imersos”. Se desvelar camadas implique em uma aproximação da relação espaço-obra, o velar camadas remete à relação espaço-corpo. Se o intrincamento requer imiscuir-se, camuflar-se, embaralhar-se ao espaço, a fissura demanda a fricção, a ruptura, o confronto, o dissenso. Na intermitência entre os desejos e as vontades, o trabalho surge em seu potencial político imanente. Propôs-se, com

isso, refletir sobre o trabalho de Renata Lucas na oscilação entre o intrincamento e a fissura, o imiscuir-se e o friccionar. À medida que a artista detecta os campos de representação, procura distendê-los, ampliá-los, testar seus limites e suas estruturas. Em busca de atravessar as molduras institucionais e alterar os campos simbólicos.

Por fim, a presente Tese, “Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura”, defende a inserção da produção da artista Renata Lucas na contemporaneidade como decorrente do enfrentamento das questões atuais emergentes na esfera da arte: a esfera pública, a problematização espaço-temporal e o espectador. E ainda, baseia-se na premissa de que o trabalho de Renata Lucas é político em seu potencial.

Referências Bibliográficas

Livros

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?: e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 111-114.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk Editora; 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética-Pós Moderna**. São Paulo: Editora Paulus; 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENS imóveis tombados** ou em processo de tombamento da USP. Coautoria de Maria Cecília França Lourenço. São Paulo, SP: EDUSP, 1999.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. “Estética relacional”, a política das relações. In: **27ª Bienal de São Paulo : seminários**. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa ... [et al.] ; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 332-340.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins, Martins Fontes; 2011.
- CASTRO, Daniela. Transluciferation. In: ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (eds). **Translatability**. Estocolmo, Suécia: Albert Bonniers förlag, 2011.
- CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. pp. 350-356.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. Interview to Renata Lucas by Carolyn Christov-Bakargiev. In: DENA Foundation for Contemporary Art. **Renata Lucas – Postpone the End**. Milão: SilvanaEditoriale, 2009. Entrevista concedida a Carolyn Christov-Bakargiev.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DENA Foundation for Contemporary Art. **Renata Lucas – Postpone the End**, Interview to Renata Lucas by Carolyn Christov-Bakargiev. Milão: SilvanaEditoriale, 2009.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agoraphobia. *In: Evictions - Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press; 1996. pp. 269-327.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. *In: TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia*. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 517-519.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo, SP: Atlas, 1994.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. *In: BRAGA, Paula (org.). Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 15-22.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Olhar periférico : informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo, SP: EDUSP, 1993.

FOSTER, HAL. Chat rooms. *In: BISHOP, Claire (ed.). Participation. Documents of Contemporary Art*. London (UK) and Cambridge, Massachusetts (US): Co-published by Whitechapel Gallery and The MIT Press. 2006. pp. 190-195.

GIACOMETTI, Alberto. Ayer, arenas movedizas. *In: GIACOMETTI, Alberto. Escritos*. Madri: Editorial Sintesis, 2007, pp. 35-40.

GRINBERG, Lucia. República Católica, o monumento ao Cristo Redentor do Corcovado. *In: KNAUSS, Paulo (org). Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999. pp. 57 – 72. (Documento online não consta paginação). Disponível em: www.historiaunirio.com.br/numem/pesquisadores/luciagringer/?c=download_biblio&arq=MTE&arq=MTE Acesso em: 01 abr. 2013.)

HOFFMANN, Jens. Locational aesthetics. *In: PFEFFER, Susanne; MERTENS, Heike Catherina (ed.). Renata Lucas*. Berlim: Argobooks, 2010. pp. 119-127.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador, BA: Editora da UFBA, 2012.

KIM, Clara. Estranha Racionalidade. *In: KIM, Clara, PEDROSA, Adriano e ZELEVANSKY, Lynn. Renata Lucas*. Los Angeles: RedCat; 2007. pp. 17-31.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT, 2004.

MARTÍNEZ, Rosa. Trocas: Introdução. *In: 27ª Bienal de São Paulo : seminários*. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa ... [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 279-283.

OITICICA, Hélio. Anotações conta-gota (1978). *In: BRAGA, Paula (org.). Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 353-358.

- OITICICA, Hélio. Esquema geral da *Nova Objetividade*. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. pp. 154-168.
- PALLAMIN, Vera M. **Arte urbana; São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: FAPESP; 2000.
- PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa. **ABC - Arte Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. No prelo.
- PEDROSA, Adriano. Entrevista Renata Lucas. In: KIM, Clara, PEDROSA, Adriano e ZELEVANSKY, Lynn. **Renata Lucas**. Los Angeles: RedCat; 2007. pp. 51-73.
- PFEFFER, Susanne. Renata Lucas in conversation with Susanne Pfeffer. In: PFEFFER, Susanne; MERTENS, Heike Catherina (ed.). **Renata Lucas**. Berlim: Argobooks, 2010. pp.95-118.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes; 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34; 2005b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34; 1996.
- RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.
- SPERLING, David M. Corpo + arte = arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 117-135.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 183-264.
- VOLZ, Jochen. Em busca do sétimo andar e meio. In: VOLZ, Jochen, MOURA, Rodrigo. (ed.). **Planos de Fuga – um livro em obras**. Realização Centro Cultural Banco do Brasil. Tradução de Izabel Burbridge e John Norman. São Paulo: Prata Produções, 2012. pp. 20- 23.
- VOLZ, Jochen. Measures of uncertainty. In: ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (ed.). **Translatibility**. Suécia: Albert Bonniers förlag, 2011.
- WEIZMAN, Eyal. Destruição “inteligente”. In: **27ª Bienal de São Paulo : seminários**. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa ... [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 122-142.

WISNIK, Guilherme. O “informe” e a ponte truncada entre arte e arquitetura. *In: 27ª Bienal de São Paulo : seminários*. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa ... [et al.] ; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 155-163.

ZELEVANSKY, Lynn. Argila Macia: Renata Lucas e a herança artística do Brasil. *In: KIM, Clara, PEDROSA, Adriano e ZELEVANSKY, Lynn. Renata Lucas*. Los Angeles: RedCat; 2007. pp. 32-49.

Teses, Artigos e Catálogos.

A GENTIL CARIOCA. Portfólio Renata Lucas. Nov./2010. Rio de Janeiro: A Gentil Carioca, 2010.

ARISTIZÁBAL, Maria Julia Rave. **El espacio y el tempo en la cultura ameríndia – el caso de Valle de Aburrá, Colômbia**. Medellín, Colômbia: Universidad Nacional de Colombia, 2005. Disponível em: <http://www.medellin.unal.edu.co/res_busqueda.html?cx=014233590854752090994%3Ah9bmlyuyyni&q=RAVE+ARISTIZABAL&sa.x=0&sa.y=0&cof=FORID%3A11&siteurl=www.medellin.unal.edu.co%2Fres_busqueda.html%3Fcx%3D014233590854752090994%253Ah9bmlyuyyni%26q%3DARISTIZABAL%26sa.x%3D0%26sa.y%3D0%26cof%3DFORID%253A11&ref=www.medellin.unal.edu.co%2F&ss=1873j957391j7>.

Acesso em 15 mai. 2012.

BADIOU, Alain. **¿Qué és la política?**. Conferência proferida no Encuentro Permanente por un Nuevo Pensamiento: Movimento Social y Representación Política, Argentina. 24 de abril de 2000. Disponível em <<http://www.fts.uner.edu.ar/catedras03/tfoi/recursos/badiou24.htm>>. Acesso em 05 jul. 2013.

BARDI, Lina Bo. Residência no *Morumbi*. *In: “The insides are on the outside”*, Casa de Vidro e Sesc Pompeia, São Paulo 2012-2013. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Sesc Pompeia, São Paulo, 2013. Folheto da exposição “O interior está no exterior”, de 5 de abril a 30 de maio de 2013. Não paginado. Originalmente publicado na revista *Habitat*, São Paulo, n.10, jan-mar. 1953, pp. 31-40.

BELTING, Hans. Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. Trad. Arthur Gomes Valle. *In: Arte & Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, numero 9, 2002, pp. 167-175.

BIENNALE OF SYDNEY. **Revolutions – forms that turn. Renata Lucas**. 16th Biennale of Sydney. Sydney, Austrália, 2008. Disponível em <<http://biennale.sitesuite.cn/app/biennale/artist/123>>. Acesso em 19 set. 2012.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. Tradução Milena Durante. **Revista Tatuí**: Recife, Pernambuco, número 12, janeiro de 2012, p. 1-16. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/arterefleoes/site/wp-content/uploads/2012/08/Claire-Bishop-port..pdf>>. Acesso em 22 jun. 2013.

BLASS, Tatiana. **Renata Lucas**. Folder da Exposição Renata Lucas - Comum de dois. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2002. Sem paginação.

BONNIERS KONSTHALL. **Renata Lucas**. Exposição: The Spiral and the Square - Exercises in translatability (24/08/2011 a 08/01/2012). Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suécia, 2011. Disponível em <<http://bonnierskonsthall.episerverhotell.net/en/Exhibitions/Exhibitions/Cultural-Translations/Renata-Lucas/>>. Acesso em 02 set. 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud. 2009b. (Nicolas Bourriaud entrevistado por Bartholomew Ryan). **Revista Art in American**. 17 de março de 2009. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>>. Acesso em 14 fev. 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern: Tate Triennial**. Londres: Tate Publishing, 2009c. Catálogo da Exposição: "Altermodern", na Tate Gallerie, de 03 de fevereiro a 26 de abril de 2009. Disponível em: <<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>> e <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-altermodern-heterochronia>>. Acesso em 14 fev. 2013.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. In: **Revista USP**, vol. 15, set/out/nov. 1992, p. 76-84. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/15/06-haroldo.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2013.

CASTRO, Daniela. Mañana te llamé pero nunca habrás contestado. Deseo saber algo de ti, Yesterday, quicksands - RENATA LUCAS - EL VISITANTE. 2012a. In: **Catálogo da Exposição "Sentido y Sostenibilidad - Lecturas"**. Eusko Jaurlaritza – Gobierno Vasco: Fundación 2012 Fundazioa. (p. 143-148). Disponível em: <http://www.sentidoysostenibilidad.org/reader_SENTIDO_Y_SOSTENIBILIDAD.pdf>. Acesso em 20 nov. 2012.

CASTRO, Daniela. Failure, in particular. 2012b. Texto para a Exposição *Falha (Failure) by Renata Lucas* de 29/06/12 - 26/08/12, **Hordaland Art Centre**. Bergen, Noruega. Disponível em: <<http://www.kunstsenter.no/en/fiasco-fremfor-alt-av-daniela-castro>>. Acesso em 19 mar. 2013.

CASTRO, Daniela. Transluciferation. In: ARRHENIUS, Sara; BERGH, Magnus; SJÖHOLM, Cecilia (eds). **Translatability**. Estocolmo, Suécia: Albert Bonniers förlag, 2011.

SERVIÇO Social da Indústria. Departamento Nacional. **Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça artes plásticas** : mostra itinerante 2005/2006. Brasília: SESI/DN, 2006.

COHEN, Ana Paula e CERÓN, Jaime (ed.). Artistas, espacios y proyectos invitados. Museo de Antioquia: MDE07 – Encuentro Internacional Medellín 2007, Medellín, Colômbia, 2007. Disponível em <http://www.museodeantioquia.net/boletines/Memorias_mde07/artistas_proyectos.pdf>. Acesso em 15 mai. 2012.

COHEN, Ana Paula. **The Monument in Relation to City and Memory**. Artigo apresentado no evento "Occasional Cities—Post-It Cities and Other Forms of Temporality," Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2005. Disponível em <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/m/monument/the-monument-in-relation-to-city-and-memory-ana-paula-cohen.html>>. Acesso em 22 set. 2013.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". In: **The book of books –Catalog 1/3**. Documenta e Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 2012. pp. 30-45.

CYPRIANO, Fabio. Documenta de Kassel começa "dramática". **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. 09 jun. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/47633-documenta-de-kassel-comeca-dramatica.shtml>>. Acesso em 06 mai. 2013.

CYPRIANO, Fabio. This is not a void. **Frieze Magazine**, abr./2009. London. Disponível em: <https://www.frieze.com/issue/review/this_is_not_a_void/>. Acesso em 17 set. 2012.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad. Jorge Menna Barreto. Rio de Janeiro: UERJ, **Rev. Concinnitas**, ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009. pp. 174-183.

DOCUMENTA (13). **The Guidebook –Catalog 3/3**. Documenta e Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 2012.

FARQUHARSON, Alex. Get together. **Frieze Magazine**. Issue 149, set. 2012. Disponível em: <<http://www.frieze.com/issue/article/get-together/>>. Acesso em 01 jul. 2013.

GALLO, Ricardo. Incompleta, Oscar Freire inaugura sua nova cara. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, São Paulo, 09/12/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u129190.shtml>>. Acesso em 18 jul. 2013.

GASWORKS. **Resident**. Gasworks Exhibition: Renata Lucas. London, 2007. Disponível em: <<http://www.gasworks.org.uk/exhibitions/detail.php?id=326>>. Acesso em 13 set. 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Brasileira Renata Lucas abre estrada em Veneza. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09/06/2009. Ilustrada, Folha.com. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u578570.shtml>>. Acesso em 17 mai. 2011.

HOORN, Allard van. Venice Suitcase. In: **HTV de Ijsberg**, Amsterdã. Nº 81. Leftover, dec.2009-jan2010. Disponível em: <<http://www.htvdeijsberg.nl/81-leftovers/014-web-venice-suitcase/>>. Acesso em 20 mai. 2011.

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART. **One on One**. Texto sobre a exposição. Berlim, Alemanha, 2012. Disponível em: <http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/one_on_one_52>. Acesso em 20 nov. 2012.

KWON, Miwon. The Wrong Place. In: **Art Journal**, Spring 2000. pp. 33-43.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução Jorge Menna-Barreto. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, numero 17, dezembro de 2008, p. 166-187. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2011.

LIGNADO, Lisette. Turning so many corners. **Frieze Magazine**, may/2007. London. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/article/turning_so_many_corners/>. Acesso em: 10 mai. 2011.

LUCAS, Renata. O homem diagonal. Texto enviado à autora por correspondência eletrônica, em 24 ago. 2013, não publicado.

LUCAS, Renata de Almeida. **Visto de dentro, visto de fora**. 2008. 132 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-20052009a-161950/publico/3401396.pdf>>. Acesso em 04 fev. 2011.

LUCAS, Renata. Depoimento Renata Lucas. *In*: **Uma gentil invenção** (Catálogo). Exposição “Uma gentil invenção”, SESC - ArteSesc, Rio de Janeiro. Agosto de 2008. 2008b. pp. 104-109.

MARCONDES, Maria José A. Arte pública e forma urbana: o fetiche do espaço público. Palestra 2ª **Seminário ARTECIDADE** – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, UFBA, Salvador, 2008.

MARTÍNEZ, Chus. Openings: Renata Lucas. *In*: **Artforum**, no. 10., jun. 2009, Nova Iorque, EUA.

MARTINEZ, Tânia Maria. **Bem tombado** : Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – USP. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia. 1988. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=a30f688c3e6bc010VgnVCM2000000301a8c0>> . Acesso em 23 fev. 2012.

MENDONÇA, Fabíola Moulin. **Arte e Arquitetura – diálogo possível**: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha. 2013. 116f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-04072013-113337/publico/Fabiola_Moulin_Diss.pdf> . Acesso em 10 jul. 2013.

MOLINA, Camila. Com 4 brasileiras, Documenta 13 propõe questões como o poder e a injustiça. **Estadão**, Cultura, 07 jun. 2012, 2012a. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,com-4-brasileiras-documenta-13-propoe-questoes-como-o-poder-e-a-injustica-,883476,0.htm>>. Acesso em 30 abr. 2013.

MOLINA, Camila. Tempestade de areia em Kassel - A brasileira Renata Lucas cria instalação crítica e poética para a Documenta 13. **Estadão**, Cultura, 08 jun. 2012, 2012b. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,tempestade-de-areia-em-kassel,883849,0.htm>> . Acesso em 30 abr. 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. “The insides are on the outside”, Casa de Vidro e Sesc Pompeia, São Paulo 2012-2013. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Sesc Pompeia, São Paulo, 2013. **Folheto da exposição** “O interior está no exterior”, de 5 de abril a 30 de maio de 2013. Não paginado.

OLIVA, Fernando. Novela das oito. *In*: **Caderno Sesc Videobrasil** / Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil. – Vol. 4, n. 4. São Paulo : Edições SESC SP, 2008. pp. 104-114.

PEEP-HOLE. **Renata Lucas - Third time**. PEEP-HOLE: Solo Exhibition. Milão, Itália, 2011. Disponível em: <<http://www.peep-hole.org/index.php?/exhibitions/renata-lucas/>>. Acesso em 02 set. 2012.

PORTFÓLIO Renata Lucas. 2013. Rio de Janeiro/São Paulo, Brasil, 2013. Não publicado.

RANCIÈRE, Jacques. Biopolítica ou Política? - Entrevista à revista *Multidões*, conduzida por Eric Alliez. In: **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol. 1, n.15 (Out 2010) - Florianópolis: UDESC/CEART. 2010a. pp. 75-80.

RANCIÈRE, Jacques. Nossa ordem policial: o que pode ser dito, visto e feito. (Originalmente publicado em *Le Monde Diplomatique*, Oslo, 11 de agosto de 2006. Entrevista ao editor Truls Lie). In: **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol. 1, n.15 (Out 2010) - Florianópolis: UDESC/CEART. 2010b. pp. 81-90.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**. São Paulo, SESC-Belenzinho, 2005a. Palestra realizada no evento *São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate – Situação #3 Estética e Política* de 17 a 19 de abril de 2005. Disponível em:

<<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ParamEnd=4>>. Acesso em 05 dez. 2010.

SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. Prólogo – Sentido y sostenibilidad. Una historia en três actos. In: **Exposição “Sentido y Sostenibilidad - Lecturas”** (Catálogo). Eusko Jaurlaritz – Gobierno Vasco: Fundación 2012 Fundazioa. (p. 89-97). Disponível em:

<http://www.sentidoysostenibilidad.org/reader_SENTIDO_Y_SOSTENIBILIDAD.pdf>. Acesso em 20 nov. 2012.

SCOVINO, Felipe. Ironia e in(ter)venções: outros olhares sobre a cidade. Comunicação apresentada em **CorpoCidade** debates em estéticas urbanas 1. Salvador, Bahia, de 27 a 31 de outubro de 2008.

Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/FelipeScovino.pdf>>. Acesso em 17 mai. 2011.

SCOVINO, Felipe. **Entre desejos e utopias**. Texto de parede para a Exposição “Entre Desejo e Utopias” realizada de 18/05 a 19/06/2010, na Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. 2010.

SENTIDO Y SOSTENIBILIDAD. **Renata Lucas – El Visitante**. Site da exposição “Sentido y Sostenibilidad”, de 21 de julho a 23 de setembro de 2012. Gobierno Vasco. 2012. Disponível em:

<<http://www.sentidoysostenibilidad.org/en/portfolio-item/renata-lucas-3>>. Acesso em 18 dez. 2012.

TATE MODERN. **The world as a stage**. Tate Modern: Exhibition. London, 2007. Disponível em:

<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/world-stage>>. Acesso em 13 set. 2012.

VÁLIO, Luciana B. M. e MARCONDES, Maria José A. Intervenções artísticas no urbano: revendo o novo paradigma relacional. Comunicação apresentada no **22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**. 19 de outubro de 2013. Belém, Pará.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 162 f. Tese de Doutorado (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.