

O espaço mutável:

possibilidades de participação

Luciana Benetti Marques Valio | Unicamp

Doutora em Artes Visuais, IA/UNICAMP (bolsa CAPES), realizou a pesquisa sobre as práticas artísticas de Renata Lucas. Atuou como Professora Substituta de Escultura II, no Curso de Artes Visuais, IA/UNICAMP (1º sem. 2016). Atualmente participa do Grupo de Pesquisa Estratégias Expositivas do Desenho em Arte Contemporânea. Mestre em Cultura e Informação, na ECA/USP (bolsa CNPq e FAPESP). Bacharel (2001) e Licenciada (2003) em Educação Artística - Hab. em Artes Plásticas pela UNICAMP, e Bolsista de Iniciação Científica.

Resumo. Pretende-se discutir a participação do sujeito nos trabalhos *Barravento* (2001), *Falha* (2003) e *Kunst-Werke (cabeça e cauda de cavalo)* (2010) da artista Renata Lucas, considerando as interlocuções com as proposições de Lygia Clark. Entretanto, o enfoque analisado no trabalho de Renata Lucas é a possibilidade de reconfiguração espacial transferida para o participante. E também, o inverso: a possibilidade de alteração da percepção do participante pelo espaço. Assim, participação do sujeito não é meramente circunstancial sem considerar-se toda a trama de relações envolvidas no espaço onde o trabalho se configura. Além disso, trata-se de um espaço mutável, o qual resulta da ação do participante na constituição da obra.

Palavras-chave. Renata Lucas, arte contemporânea, participação do sujeito.

The changeable space: possibilities for participation

Abstract. This paper intends to discuss the subject's participation in the Renata Lucas' art-works, *Barravento* (2001), *Falha* (2003) e *Kunst-Werke (cabeça e cauda de cavalo)* (2010), considering the interlocutions with Lygia Clark's propositions. Meanwhile, the approach analyzed in Renata Lucas' artwork is the possibility of spatial reconfiguration transferred to the participant. In addition, the reverse: the possibility to alteration of participant's perception by the space. Therefore, the subject's participation is not merely circumstantial without include the whole network of relationships involved in the space where the artwork configure. Besides that, it is a changeable space, which results from the participant's action at the artwork's constitution.

Keywords. Renata Lucas, contemporary art, subject's participation.



O ambiente cultural contemporâneo é permeado por uma herança deixada por Hélio Oiticica e Lygia Clark, ou seja, trata-se do legado de novos conceitos e propostas sobre a participação do sujeito no processo constitutivo da obra de arte que permeiam os debates e as discussões no circuito da arte. Portanto, refletir sobre a participação do sujeito no processo constitutivo dos trabalhos da artista Renata Lucas, implica em compreender esse ambiente ao qual a artista se insere.

Renata Lucas (2009) descreve que a participação do outro em seus trabalhos “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” (LUCAS, 2009, p. 107, tradução nossa). Com isso, a intenção da artista mostra-se muito mais como um convite, ou talvez uma sugestão, à participação do que uma imposição à interação. Inclusive, em alguns trabalhos, o sujeito anônimo atua de maneira mais efetiva no trabalho.

No presente artigo, pretende-se refletir sobre três trabalhos da artista que sugerem a participação ao público. Especificamente em tais trabalhos, a participação torna-se constituinte da obra. Nesse sentido é possível estabelecer uma hereditariedade advinda das proposições de Lygia Clark. “Se eu tenho que citar alguns artistas com os quais me sinto afiliada com, eu deveria mencionar Gordon Matta-Clark e Robert Smithson, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre muitos outros” (LUCAS, 2009, p. 108, tradução nossa).

O legado de Oiticica e de Clark reverberam nas práticas dos artistas contemporâneos. Conforme enfatizado por Rivera (2013, p. 328):

Para 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 predizer resultados por uma transformação. “É mais sábio confiar que o movimento e a vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem” (BASBAUM, 2008, p. 114). Assim, trata-se de um estado em que o sujeito é ativado, não de modo impositivo, tampouco passivo, algo permeado por uma possibilidade, talvez certa, talvez incerta.

Com os *Bichos*¹, Lygia Clark convoca o espectador a participar e a manipular



esses *bichos* de metal com dobradiças, dar movimento (dar vida) à escultura. 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.

Uma primeira aproximação formal entre *Barravento* (2001)² (Fig. 1) e *Falba* (2003)³ (Fig. 2) de Renata Lucas com a série *Bichos* (década de 1960) de Lygia Clark pode ser estabelecida: a junção de placas por meio de dobradiças, o que permite estruturas articuladas, com uma mobilidade um tanto determinada. 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” (FABBRINI, 1994, p. 75-76).



Fig. 1. Renata Lucas: *Barravento*, 2001. Compensado, dobradiças. Vista da instalação. Dimensões: 10,20m comp. x 3,50 m larg. x 4,10 m alt. Créditos da imagem: Rubens Mano e Renata Lucas. Fonte: PORTFÓLIO RENATA LUCAS, 2013, p. 05.

Para fazer *Barravento* (2001), Renata Lucas utilizou-se de placas de madeira compensada unidas por dobradiças para reproduzir, nas mesmas dimensões, as paredes da Galeria 10,20 X 3,60⁴. 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, conforme apresenta Kim (2007), a artista criou um espaço com paredes articuladas, que proporcionavam uma instabilidade, pois as paredes, a qualquer momento, poderiam desabar sobre si mesmas.

A Galeria 10,20 X 3,60 foi um espaço compartilhado e gerido por artistas, por um período determinado de dois anos, com a programação expositiva já fechada. Segundo a Agência Estado (2003), ao criar a Galeria 10,20 X 3,60, pretendia-se conceber um espaço alternativo - diferente das galerias comerciais e das exposições com eixos temáticos curatoriais – para a reflexão sobre questões do campo da arte e para a exposição dos trabalhos dos artistas envolvidos. Neste espaço, *Barravento* (2001) foi elaborado considerando os aspectos da galeria, nas palavras da artista:

Se eu fiz paredes móveis numa nova galeria é porque eu pensei aquele espaço conceitualmente como um espaço intercambiável, porque eu pensei nele 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 levamos em consideração as possibilidades de alterações formais numa placa de madeira compensada com dobradiças, nós vemos que elas são de fato limitadas. (LUCAS, p. 107-108, tradução nossa)

Embora, as dobradiças deem ao trabalho a característica maleável/flexível, a artista ressalva que as placas de madeira compensada têm suas limitações, inclusive, o próprio peso do material e suas dimensões implicam na necessidade de mais de um sujeito para movimentá-lo, requerendo uma ação conjunta para modificação do espaço. Nesse sentido a participação do sujeito é sugerida e ao mesmo tempo necessária para a constituição da obra, pois é nesse espaço gerido coletivamente, que se pode pensar em novas formas, e formatos, para os espaços da arte na cidade de São Paulo. Para que haja a mobilidade do trabalho e a alteração da configuração espacial, é exigida a participação coletiva dos sujeitos, diferentemente da proposta de Clark, na qual a movimentação dos *Bichos* possibilitam uma experiência individual. Se antes o contato espectador-objeto torna-se obra, agora, a proposta de Renata Lucas possibilita uma ação coletiva para (re)configuração do espaço tornar-se obra.

O título do trabalho tem o mesmo nome do filme do cineasta Glauber Rocha e a cena da *puxada da rede*⁵ 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, ela 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.”⁶. Então estava tudo ali: o tiro e a queda, a causa e o efeito. (LUCAS, 2007, p. 59)

Com isso, a ação dos artistas em gerir uma galeria com uma proposta alternativa, a ação coletiva na imagem de Glauber Rocha e, até mesmo, a referência ao toque da umbanda para despertar um novo comportamento estão condensados em *Barravento* (2001) pela 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.

Essa tensão também está presente em *Falha* (2003) devido à possibilidade do desabar conforme a movimentação das placas, portanto, as estruturas erguidas na vertical podiam cair. As placas, embora de menor tamanho do que as utilizadas em *Barravento* (2001), também são pesadas - mesmo sendo suas estruturas articuláveis de aparente leveza -, devido à sua dimensão e, portanto, necessitam de força física para serem modificadas.



Fig. 2. Renata Lucas: *Falha (Failure)*, 2003. Compensado, dobradiças e puxadores. Vista da instalação (2012). Dimensões variáveis. Centro de Arte Contemporânea Inhotim – CACI. Fonte: Imagem da autora.

Falha (2003) consiste de uma sequência de placas de madeira compensada, unidas por meio de dobradiças, sobre o 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). As dobradiças permitem às placas uma movimentação: empilhamento; serem colocadas em pé, apoiadas; uma 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). Assim, é possível uma nova configuração do espaço, onde a superfície de chão rompe sua horizontalidade resultando em uma tridimensionalidade.

Assim como descrito por Fabbrini (1994) sobre os *Bichos* de Clark de que as estruturas têm uma mobilidade definida pelas possibilidades de configurações, o chão de placas de Renata Lucas tem uma direção. Não é possível *qualquer* movimentação, apenas uma mobilidade direcionada na *topografia* do espaço expositivo, isto é, por meio da verticalização das placas, altera-se o horizonte do espaço expositivo. 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.

Assim, a participação do sujeito insere-se em criar *vales* ou *montanhas* com as placas, ou seja, uma interação contida numa paisagem possível. 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.

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 Foucault elegera 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 palavras. (CASTRO, 2012, *tradução nossa*)

Dessa maneira, em *Falha* (2003) a sensação da realidade concreta é instável. Conforme Castro (2012), o chão do discurso é frágil, incerto. Assim, 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).

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 interativo na relação com o público, assim como nos *Bichos*, ao movimentar suas articulações, configuram-se dentro das limitações de sua estrutura. Nos trabalhos de Lygia Clark, por meio da manipulação, há uma dissolução do corpo-sujeito, o qual mistura-se ao *Bicho*, como se virasse um *corpo-bicho*. Nos trabalhos de Lucas, o corpo do sujeito é tratado de maneira referencial à construção do espaço, assim, o sujeito ao movimentar as placas (nos dois trabalhos descritos) 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 *espaço-corpo*, até talvez, possa-se inferir que seja um espaço-corpo coletivo, um corpo que define e manipula o espaço na ativação do 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.

Clark 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* (1963), 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. 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” (RIVERA, 2013, p. 146). Tal despertar, segundo Rivera (2013), 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” (RIVERA, 2013, p. 146).

O ato como obra, o ato como o tempo e o ato como o fazer-se do sujeito é possível de se identificar no trabalho de Renata Lucas *Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo)* (2010)⁷. Nele 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 Art⁸, na cidade de Berlim. O trabalho consiste da intervenção em dois locais no edifício do KW: uma parte (Fig. 3) realizada na calçada do edifício, em frente – na Auguststrasse, 69 –, e, a outra parte (Fig. 4), no fundo do interior do espaço expositivo.



Fig. 3. Renata Lucas: *Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo)*, 2010. Intervenção arquitetônica: na calçada e no interior do edifício do KW Institute for Contemporary Art, Berlim, Alemanha. Dimensões variáveis. Vista da intervenção na calçada em frente ao edifício KW Institute for Contemporary Art, Berlim, Alemanha. Créditos da imagem: Carla Guagliardi e Mariana Riscado. Fonte: PORTFÓLIO RENATA LUCAS, 2013, p. 92.

Na calçada, a artista visualiza um círculo imaginário, que passa sobre o meio-fio, sobre a calçada e, inclusive, sobre 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 7,5° [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.

Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo) (2010) remete às questões do entorno, do próprio edifício da instituição, de Berlim Mitte⁹, 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 (2010) descreve: “os interiores são revelados, exteriorizados ou revertidos. Foi fascinante ver esses fragmentos de materiais de diferentes épocas e histórias sobrepondo-se” (LUCAS, 2010, p. 102, tradução nossa). O edifício do KW, 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.

E, no fundo do terreno, como se houvesse uma linha imaginária 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. Assim, metade do círculo é do mesmo piso do espaço expositivo e a outra metade é de grama, como o jardim externo. 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.

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)

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 – na verdade, o movimento repetitivo de caminhar defronte a parede – parado no mesmo lugar, como se estivesse 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.





Fig. 4. Renata Lucas: *Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo)*, 2010. Intervenção arquitetônica: na calçada e no interior do edifício do KW Institute for Contemporary Art, Berlim, Alemanha. Dimensões variáveis. Vista da intervenção na calçada em frente ao edifício KW Institute for Contemporary Art, Berlim, Alemanha. Créditos da imagem: Carla Guagliardi e Mariana Riscado. Fonte: PORTFÓLIO RENATA LUCAS, 2013, p. 101.

Quem observa o outro caminhando pode ter a sensação de uma brincadeira (como observar 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 para 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 Clark (2006, p. 352): “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”.

O exercício de fazer a plataforma girar para que o elemento externo ocupe o interior e o piso interno fique fora, e assim sucessivamente, possibilita ao participante esse contato consigo mesmo, e suas percepções ativadas pela obra.

Enfim, compreender a participação do sujeito na obra de Renata Lucas como circunstancial, depende de compreender o contexto onde a obra se insere, principalmente, o espaço discursivo como parte constituinte de seus trabalhos. A participação do sujeito não é meramente circunstancial sem considerar-se toda a



trama de relações envolvidas no espaço onde o trabalho se configura. Assim, *O espaço mutável: possibilidades de participação* é uma reflexão sobre o engendramento da materialidade da obra com a ação do participante no espaço.

¹ *Bichos* refere-se a uma série de Lygia Clark produzida na década de 1960. Conforme descreve Fabbrini (1994, p. 63): “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”. São esculturas articuláveis por meio de suas dobradiças o que permitem movimentação.

² 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 *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.

⁴ O nome da galeria refere-se à metragem de sua área. Localizada na Rua Jaguaribe nº 262, no bairro da Santa Cecília, na cidade de São Paulo, entre os anos de 2001 a 2003.

⁵ A cena da *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. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wwafGWnYL8A>> . Acesso em: 27 jun. 2012.

⁶ [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.

⁹ Berlim Mitte é a região central da cidade, região onde se situa o KW Institute for Contemporary Art.

Referências

A GENTIL CARIOCA. *Portfólio Renata Lucas*. Nov. 2010. Rio de Janeiro: A Gentil Carioca, 2010.

AGÊNCIA ESTADO. *Galeria 10,20 se despede com arte de Wagner Malta*. Estádio Cultura. São Paulo, 05 Dez. 2003. Disponível em <http://cultura.estado.com.br/noticias/geral,galeria-10-20-se-despede-com-arte-de-wagner-malta,20031205p3793>. Acesso em 02 fev. 2017.

BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 111-114.

CASTRO, Daniela. Failure, in particular. 2012. 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.

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. p. 350-356.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

KIM, Clara. Estranha Racionalidade. In: KIM, Clara, PEDROSA, Adriano e ZELEVANSKY, Lynn. *Renata Lucas*. Los Angeles: RedCat; 2007. p. 17-31.

KIM, Clara; PEDROSA, Adriano; ZELEVANSKY, Lynn. *Renata Lucas*. Los Angeles: RedCat; 2007.

LUCAS, Renata. Entrevista Renata Lucas. In: KIM, Clara, PEDROSA, Adriano;



ZELEVANSKY, Lynn. *Renata Lucas*. Los Angeles: RedCat; 2007. p. 51-73. Entrevista concedida a Adriano Pedrosa.

LUCAS, Renata. 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.

LUCAS, Renata. Renata Lucas in conversation with Susanne Pfeffer. In: PFEFFER, Susanne; MERTENS, Heike Catherina (ed.). *Renata Lucas*. Berlim: Argobooks, 2010. pp. 95-118. Entrevista concedida a Susanne Pfeffer.

PORTFÓLIO Renata Lucas. 2013. Rio de Janeiro/São Paulo, Brasil, 2013. Não publicado.

RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em junho de 2017.

