



Novele das oito

Para Renata Lucas, “o difícil é fazer entender que o modo como vivemos o espaço está baseado em convenções que não são fixas”

Fernando Oliva

A qualidade da negociação que Renata Lucas persegue se manifesta em instâncias diversas: material e física, social e cultural, pública e privada, subjetiva e doméstica. Cada uma de suas ações tem início muito antes das datas oficiais impressas nos catálogos, já que para ela uma das questões fundamentais do trabalho é o embate com o meio em que ele se dá: mais do que estratégico, este momento é parte fundante da obra e determina sua presença no mundo. Foi assim em *Barravento* (2001), *Comum de dois* e *Mau gênio* (2002), *Cruzamento* (2003), *Febre* (2004), *Gentileza* (2005) e *Atlas* (2006). A capacidade que a artista possui de entender a natureza íntima de um lugar — e a partir daí propor uma arriscada e desestabilizadora reconfiguração — fica mais evidente à medida que nos aproximamos do conjunto de seu percurso.

Pode haver acidentes no caminho — especialmente na hora dos agenciamentos — e por vezes a coisa não se efetiva. Renata, porém, não é vítima da armadilha fácil que ronda o conceito de “idéia utópica” na arte contemporânea, portanto não é simpática à proposta de discutir “projetos não-concretizados”. Em sua gramática, todas as etapas do processo que levam à materialização da obra são constitutivas dela, fazem parte da forma e devem ser incorporadas como tal. “Todo mundo, todo artista tem muitas idéias. Porém eu acho que o trabalho é algo que conseguiu ser realizado.”

Entretanto, há um trabalho não-executado de Renata que chama particularmente a atenção, não só por sua precisão habitual em

Parte do projeto *Fatos levam a crer que...*, no qual a artista Renata Lucas cria uma fotonovela em torno da história, da natureza e do espaço

Part of the project Fatos levam a crer que... in which the artist Renata Lucas creates a photonovel around history, nature, and space

questionar as qualidades profundas de um determinado espaço social, mas, neste caso, pelas sofisticadas e inesperadas relações que ela estabelece com o lugar, pela via do pop e do popular na cultura de massa brasileira.

Este projeto nasceu ligado ao Parque Lage, uma área urbanizada no final do século 19 no Rio de Janeiro. No início do século seguinte, Henrique Lage, seu proprietário à época, conduziu ali, em meio a uma floresta de 522 hectares, a construção de um palacete para presentear a cantora lírica italiana Gabriela Bezanzoni. A edificação, localizada no interior do Jardim Botânico, ostentava azulejos, ladrilhos e mármore da Itália, e foi entregue em 1922 para a sua amada. Este local, que nos anos 1960 serviu de cenário para o drama político *Terra em transe*, de Glauber Rocha, sedia atualmente a Escola de Artes Visuais do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

A instituição propôs em 2005 um intercâmbio com o Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, e Renata Lucas foi uma das artistas paulistas escolhidas. Sendo assim, ela decidiu ir morar algum tempo no Rio, a fim de se familiarizar com a cidade e sua ambiência. Lá, um elemento arquitetônico que desde o início se impôs como base conceitual do projeto de Renata foi a chamada Cavalariça do Parque Lage, cuja denominação é mais um mistério na história social do Rio de Janeiro. Hoje a construção funciona como galeria pública para exposições, e parece pouco provável que um dia tenha sido usada como guarda para cavalos. Primeiramente por se situar em área privilegiada do parque, diante da entrada, e não em segundo plano, como seria mais adequado arquitetonicamente. Depois, porque a escada em frente à porta de entrada dificultaria o acesso de cavalos. Por fim, o desenho das portas e paredes laterais não permitiria manobras de animais deste porte.

A idéia para o intercâmbio Lage-Mariantonia não foi concretizada em sua totalidade (por um mal-entendido, os artistas de São Paulo não tiveram a contrapartida da exposição no Rio), contudo subsistiu como um protótipo para uma fotonovela batizada *Fatos levam a crer que...*, discutindo noções de evidência e verossimilhança. Nela, Renata produziria uma situação fotográfica relacionada ao fenômeno. “Algo cômico, em que uma árvore teria desistido de sua condição imóvel, deslocando-se para a rua, ‘desarvorada’.” Outro fato crucial da história seria a replicação dos telhados do edifício da Cavalariça projetados através das imensas árvores do jardim. “Esta intervenção também seria efetivamente realizada, com novos fragmentos de telhados construídos em

diversos pontos do jardim, em volta dos ramos, com um tipo de telha similar ao da Cavalariça. Este telhado em deslocamento estaria distribuído em retalhos dispostos em meio à folhagem, como se alçado pelas próprias árvores.”

O clímax da fotonovela seria quando um grupo de cavalos, desviados diretamente do Jockey Clube, que fica bastante próximo do Parque Lage, apareceriam para passear no local, “atraídos pela força semântica da cavalariça, alcançando seu destino”. No projeto original de Renata, a presença dos animais seria breve, durante a abertura da mostra, e assumiria certo caráter performático.

Estamos diante aqui de uma narrativa que parte do folhetinesco burguês nacional (a história de amor por uma diva da ópera e uma prova extravagante de paixão) e chega a um lugar de absurdo e inverossimilhança. No contexto da obra da artista, em que a idéia de coerência assume um significado ético, esta irrupção do fantástico pode ser relacionada a uma desconexão entre função e uso, entre a vocação original de um espaço e a atribuição que lhe foi posteriormente imputada pelo homem.

Alguns anos antes desta idéia, ela estava já ciente de um aspecto bastante característico ligado à vida e às representações do Rio de Janeiro: a telenovela. Em um projeto anterior (*Cruzamento*, de 2003, em que o Renata forrou de madeira toda uma área diante do Castelinho do Flamengo), este elemento já havia se manifestado, sob a forma de uma aparição — um homem de terno branco, de malas na mão, atravessa esse cruzamento e remete a artista a uma poderosa imagem de sua infância, e talvez de muitos de sua geração: a cena final de *Pecado capital*, folhetim televisivo de 1975, tragédia suburbana que culmina com a figura do anti-herói, o taxista Carlão (vivido por Francisco Cuoco), fugindo com uma mala de dinheiro pelo canteiro de obras do metrô, sendo perseguido até tomar um tiro. A mala se abre e o dinheiro voa pela cidade ao som do verso “dinheiro na mão é vendaval”, cantado por Paulinho da Viola. O jornal do dia seguinte é o mesmo que noticia a morte de Carlão e o casamento de sua amada Lucinha (Betty Faria) com outro homem.

Renata conta que sua relação com o Rio se dá por meio do que ela chama experiências-imagens subjetivas. “A cidade-personagem, imprimindo ícones na vida brasileira que chegam a confundir a cidade com um cenário e a vida com um enredo ficcional.” Em *Fatos levam a crer que...*, a artista está interessada não apenas nos mitos em torno da Cavalariça, mas especialmente no uso que o

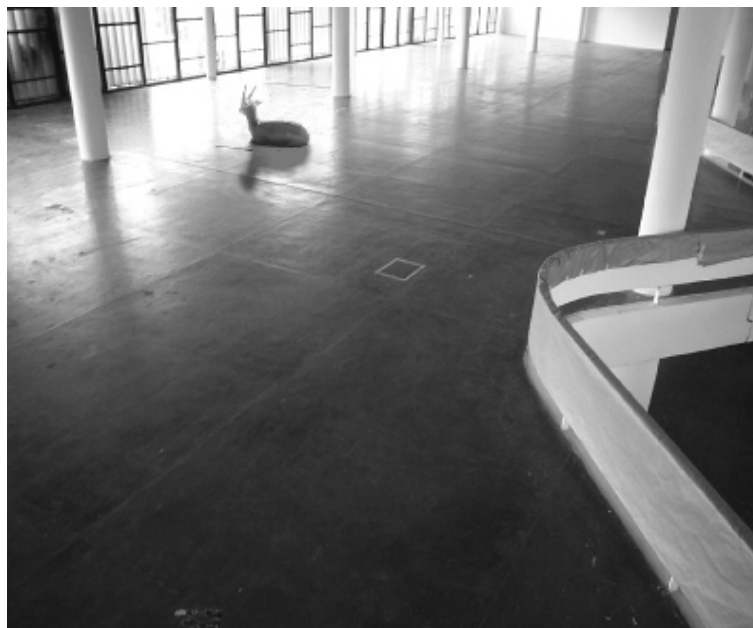
Rio de Janeiro fez desse lugar, ação simbólica de toda uma cultura carioca e conseqüentemente brasileira. Tanto na ambiência da metrópole como no universo de Renata Lucas, não é incomum a ambigüidade entre o real e o ficcional, a fissura entre o verossímil e o improvável, em embates sempre mediados pela onipresença do espaço e de suas múltiplas projeções em forma de imagem.

Gostaria de começar falando sobre o seu deslocamento de São Paulo para o Rio de Janeiro. Queria que você dissesse o que te levou a isso e comentasse o que mais te impressionou nessa experiência.

Essa mudança é muito recente, está em processo. São Paulo é a minha cidade, eu vivo lá há muito tempo e tenho uma conexão profunda com ela, tanto que a condição para minha mudança é poder voltar pelo menos uma vez ao mês para São Paulo. Em São Paulo eu sei muito bem o que fazer e como fazer, talvez essa mudança seja para me colocar numa posição mais frágil, mais arriscada, me propor um certo desafio diante dessa cidade imensa que também me interessa, que é o Rio. Na verdade, minha mudança para o Rio responde a uma vontade antiga. Para começar, sempre existe aquela visão idílica de viver em uma cidade de praia, com uma paisagem exuberante como a do Rio. Mas ali essa visão não corresponde, há violência por toda parte e não estou falando apenas de criminalidade. O tipo de ocupação da cidade, coisas construídas por cima de outras, numa geografia emaranhada de acidentes: aterros, transferências de terrenos, rochas gigantescas, praias minúsculas espremidas entre grandes morros, mar aberto, mata fechada, cachoeira, bica, favela. Não é nem de longe uma paisagem calma.

Você poderia desenvolver esta relação entre o espaço e seus ocupantes, que parece assumir características únicas tanto em seu trabalho como na cidade do Rio de Janeiro?

O que mais me toca é uma espécie de descontrole entre natureza e cultura que a deixa muito mais enigmática do que as outras cidades. Ali parece que se está sempre na iminência de um desastre natural, ou um acidente humano. Basta ver as favelas subindo nas encostas como líquens. Os puxadinhos das casas crescendo verticalmente, na iminência de um tombo em cadeia. As enormes



Cena de Barulho de fundo, projeto de 2006, elaborado com câmeras de vigilância na arquitetura do “Pavilhão da Bienal”, em São Paulo

Scene from Barulho de fundo, a project from 2006, produced using surveillance cameras from the “Biennial Pavilion”, in São Paulo

árvores que crescem num buraco minúsculo de concreto, levando consigo fachadas de casas para cima. Há também a forte presença da história, uma herança colonial evidente que realmente me interessa. No Rio tudo está deflagrado, visível, e há muito o que aprender ali. Essa junção entre continentes distintos (Europa, África e América) está maravilhosamente apresentada, decalcada em todas as esquinas. É um extrato muito claro da condição brasileira. Tudo isso acontecendo sob um calor excessivo. Isso é o que me atrai no Rio. Além disso, é um lugar em que há muito por fazer. Eu gosto de espaços onde as coisas estão por fazer — mesmo que às vezes dê uma certa preguiça, porque não é fácil trabalhar ali.

A noção de absurdo é um tema importante no vocabulário da sua produção, porém de uma maneira colateral. Neste sentido, queria falar sobre o projeto no Parque Lage, que envolveria a fotonovela *Fatos levam a crer que...* Estaria em jogo ali um embate entre a função “original” do lugar e seu uso?

Sim, entre outras coisas ali estaria presente um embate entre o lugar e a função que lhe foi atribuída arbitrariamente, segundo me explicou o então diretor do Parque Lage, Reinaldo Roels. A Cavalariça recebeu esse nome, mas sua estrutura física não condiz

com essa função. Eu queria promover o encontro entre as duas coisas, fazer com que caminhassem em direção uma à outra: cavalos e cavalaria, por isso parte do telhado estaria distribuído pelo jardim, suspenso entre as árvores. E que os cavalos viessem do jockey, que é ali muito perto, em direção ao Parque Lage. Mas eu também estava lidando com outras narrativas: a simulação do arbusto tomando forma de carro, o deslocamento da árvore atravessando a rua, a migração do telhado para o meio do jardim, como um conjunto de fatores ficcionais que “levariam a crer” que algo extraordinário estaria acontecendo. Os episódios reunidos em formato de fotonovela.

Na fotonovela, em um dado momento tem início a degeneração, que se manifesta justamente em situações de absurdo ligadas à natureza. No que remete ao gênero do realismo fantástico, na literatura (podemos lembrar aqui o célebre romance *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga) e no cinema (por exemplo, *Os pássaros*, de Hitchcock).

Essa situação de degeneração de fato opera em muitos dos meus trabalhos. Há anos eu tinha um projeto de implantar um buraco seco na Lagoa da Pampulha. Além do interesse em encontrar essa situação isolada em meio àquela superfície abundante de água, numa espécie de anti-ilha, significava, entre outras coisas, a antecipação do ressecamento a que aquela lagoa estaria destinada, como acontece com qualquer outra lagoa. Porém, neste caso em particular da fotonovela, tratava-se de criar uma situação para uma cidade em que natureza e cultura disputam espaço em igual condição, e me parecia lógico que algo de um reino (animal, vegetal, mineral) passasse a se comportar como de outro, e assim por diante. Além disso, é uma cidade baseada num contexto televisivo muito forte, que a faz aparecer sob um caráter ficcional: numa sala de exposições de derivação fantasiosa, localizada num palacete cuja construção foi impulsionada pela paixão de um conde por uma cantora de ópera, numa cidade que funciona como personagem central na maioria das telenovelas. Eu estava muito interessada em penetrar nessa cadeia de narrativas superpostas que pareciam na verdade não levar a conclusão alguma, tal como nas cenas conclusivas de cada capítulo de novela, onde as próximas são anunciadas em fragmentos para despertar a curiosidade do público sobre o desenvolvimento futuro da trama.

No Rio você idealizou ainda um projeto para a SAARA [região de comércio popular, similar à rua 25 de Março em São Paulo], o qual não chegou a ser realizado.

Eu imaginei a princípio uma seqüência de portas que se abririam a partir da porta de entrada da galeria, atravessando as inúmeras paredes existentes até o outro lado do quarteirão. Tratava-se de uma vontade de abrir passagem através de toda a área construída desde a porta de entrada da galeria até a porta de entrada da casa da rua de trás. Era um gesto similar, mas inverso, de recapitular o interior daquelas casas, que haviam sido divididas em inúmeras casas e salas menores, chegando algumas delas a perder o acesso direto à rua, sendo acessíveis apenas através de outras casas. Planejava romper parede após parede instalando portas através das diversas camadas acrescentadas no conjunto edificado daquele quarteirão ao longo do tempo, alinhando os inúmeros “órgãos” desconectados daquele imenso corpo arquitetônico, abrindo uma via interna de acesso ao frescor da rua. Mas esse era apenas um ponto de partida que resultou no trabalho de fato realizado, em que foram abertas algumas paredes da galeria para a casa vizinha. Essa experiência acabou tendo desdobramentos na mostra seguinte, *Atlas*, em São Paulo. Os projetos começam vagos e ganham forma conforme vão se desenvolvendo, agregam elementos e significados, às vezes viram outro projeto.

Quando você me contou sobre suas idéias para a SAARA, pensei nas possíveis diferenças entre uma operação de negociação no campo da instituição, de um lado (como no caso da 27ª Bienal), e no campo do privado e doméstico, de outro. Gostaria que você comentasse como lida com uma e outra situação.

Eu não vejo muita diferença na abordagem, ou no mínimo não quero tratar de forma diferente uma coisa e outra. Nós ainda estamos aprendendo o que é lidar com o privado e o público, e talvez de fato isso não exista tal como está definido. Tudo o que existe são visões subjetivas, embora se deseje uma visão justa, uniforme e abrangente. Que consigamos todos definir um objeto comum é nosso ponto de comunicação, mas que o multipliquemos em pontos de vista e significados é o que precisamos fazer, necessariamente, para viver. Selecionar para recombinar, ou embaralhar.

Eu na verdade proponho de forma igual. Mas eu gosto mais de propor no âmbito privado, simplesmente porque eu gosto de lidar com gente que não tem nada a ver com arte e a resposta é mais direta. Às vezes é inclusive mais simples, porque as pessoas são dadas a

uma aventura mais do que se imagina. É um jeito de alcançar a vida normal, fora dos holofotes das artes, já acostumados a algum tipo de espetáculo, que acabam por neutralizar qualquer ação. Minha abordagem é pessoal, não adianta deixar um projeto cair no buraco sem fundo da burocracia e esperar que ele o cuspa de volta.

O difícil é fazer entender de uma maneira geral que o modo como vivemos e estamos distribuídos no espaço está baseado em convenções que não podem ser dadas como fixas. O mundo tal como está montado é uma espécie de teatro que não deve ser levado tão a sério. Arte deve proporcionar uma experiência. Mas se isso já acontece dentro de uma categoria no âmbito institucional, se está incorporado a um sistema de representação que o neutraliza, está na hora de fazermos outra coisa. Vamos ter que mudar as cadeiras de lugar. Nossa condição existencial é efêmera. É preciso dar a ver com transparência, esvaziar o valor das coisas e, ainda que soe banal, tentar conseguir alguma transformação. Passamos anos construindo uma imagem. Poderíamos começar a considerar a possibilidade de sair dessa imagem para ser outra coisa, ou no mínimo entender a sua condição provisória.

Mas, respondendo diretamente a sua pergunta: a negociação no campo institucional pode ser muito complicada, porque em geral não lidamos apenas com curadores interessados em realizar

Com sua pesquisa em *Atlas*, a artista elabora um intenso comentário sobre as relações entre o homem, a arquitetura e o ambiente

With her research in Atlas, the artist delivers some intense commentary on the relations between man, architecture, and the surroundings



um projeto. As instituições estão subordinadas a programas específicos, questões orçamentárias, normas de segurança restritivas e proteção patrimonial que podem inviabilizar um projeto. Já que estamos falando de entraves, vale citar o caso da Bienal de São Paulo. 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. E, no caso das galerias, há em geral um grande apego à auto-imagem ou a uma arquitetura muitas vezes conseguida à custa de reformas caríssimas que fazem com que a maioria das intervenções sejam desencorajadas. Afinal de contas, arquitetura é feita para durar. Mas há muitas formas de trabalhar, intervenções maiores e menores do ponto de vista material, que conseguem alcançar diferentes intensidades independentemente da sua escala física.

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 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.

Já a negociação com a vizinhança do SAARA foi muito interessante, porque uma coisa resultou em outra naturalmente. O primeiro projeto teve muitos motivos para não ser realizado: além das autorizações de todos os proprietários das casas envolvidas na intervenção, havia a confusão das portas que atravessariam áreas privadas, os desafetos entre vizinhos, a dificuldade de comunicação entre imigrantes que ainda não falavam português, etc. E o dado mais relevante era o alto custo envolvido na abertura de portas em tantas paredes, dada a fragilidade estrutural daquelas casas antigas, que teriam que ser reforçadas, e assim por diante. Mas este primeiro diálogo serviu como preparação para o trabalho que de fato foi realizado. Acredito que todo trabalho deva começar revolvendo uma



O trabalho artístico e aquilo que ele irradia, as correntes energéticas que percorrem o ambiente em *Atlas*, de Renata Lucas

Artistic work is what radiates from it, the energy currents that pervade the environment in Renata Lucas' Atlas

área virtualmente maior do que ele venha a ocupar, algo que prepara o terreno para sua realização. Tudo isso informa o projeto, vai lhe dando consistência.

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.

Fernando Oliva é curador e professor. Coordena o Núcleo de Projetos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e dá aulas na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Entre seus trabalhos recentes estão *I/Legítimo: Dentro e Fora do Circuito* (MIS-SP, 2008), *COVER = Reencenação + Repetição* (MAM-SP, 2008); *Comunismo da Forma* (Galeria > Vermelho, 2007) e *À La Chinoise + The Site Specific* (Microwave Festival de Hong Kong, 2007).

Prime-time Soap

For Renata Lucas, “the hard part is to foster the understanding that we live in space in accordance with conventions that cannot be taken as fixed”

Fernando Oliva

The quality of negotiation that Renata Lucas pursues manifests itself in various instances: material and physical, social and cultural, public and private, subjective and domestic. Each of her actions starts long before the official dates printed on the catalogues, because, for Lucas, one of the fundamentals of the work is its collision with the environment in which it will occur: more than just strategic, this moment is a founding part of the work and determines its presence in the world. That was the case with *Barravento* (2001), *Comum de dois* and *Mau gênio* (2002), *Cruzamento* (2003), *Febre* (2004), *Gentileza* (2005), and *Atlas* (2006). The closer we get to the conjunct of her career so far, the more apparent becomes the artist’s capacity to understand the intimate nature of a place, only to propose its risky and destabilising reconfiguration.

Accidents can happen along the way—especially when it comes to negotiating terms—and the work sometimes does not come to fruition. Lucas, however, is no victim of the easy pitfall that girds the concept of “Utopian notions” in contemporary art, so she is not keen on the prospect of discussing “nonconcretised projects”. In her grammar, all of the phases of the process that lead to the materialisation of a work are constituents of it, are part of its form, and must be incorporated as such. “Everyone, all artists have loads of ideas. But for me, the work is something that actually came off”.

Nevertheless, there is one unexecuted work that calls particular attention, not only because of Lucas’ customary precision in questioning the deep-rooted qualities of a given social space, but because of the sophisticated and

unexpected relations that she established with the locale from the angle of the pop and the popular in Brazilian mass culture.

The project originated around Lage Park, an area of Rio de Janeiro that was urbanised in the late 19th century. At the beginning of the 20th, Henrique Lage, the owner at the time, undertook the construction of a small palace in 522 hectares of woodland as a gift for his beloved, the Italian lyrical singer Gabriela Bezanoni. The building, located inside the Botanical Gardens, was decorated with tiles, paving stones, and marble from Italy, and was completed in 1922. The site, which served as the location for Glauber Rocha’s 1960s political drama *Terra em transe* [*Anguished Land*], is today the premises of the Rio de Janeiro Visual Arts School.

In 2005 the institution proposed an interchange with the Maria Antonia University Centre in São Paulo, and Renata Lucas was one of the São Paulo artists chosen for the project. So she decided to move to Rio for a time in order to familiarise herself with the city and its feel. Right from her arrival there one particular architectonic element stood out as a conceptual base for Lucas’ project, the Lage Park Stables, whose strange designation is yet another mystery in the social history of Rio de Janeiro. Today, the space houses a public gallery and it seems highly unlikely that it ever functioned as a range of stables. Firstly, it is located in a privileged area of the park, near the main entrance, rather than tucked away in the background, as would have been more appropriate architectonically. Secondly, the flight of steps leading up to the front door would have made access very difficult for horses.

Lastly, the design of the doorways and lateral walls would have left no room to manoeuvre animals of that size.

The idea for the Lage-Mariantonia interchange did not concretise in full (due to a misunderstanding, the São Paulo artists did not have a return exhibition in Rio), though it did serve as the prototype for a photonovel entitled *Fatos levam a crer que...* [*Facts would suggest that...*], intended to discuss notions of evidence and verisimilitude. In this photonovel, Lucas planned to produce a photographic situation related to this phenomenon. “Something comical, in which a tree decides to give up its immobile condition and shuffles off into the street, a bit bewildered.” Another crucial aspect of the story was to be the replication of the Stable building roof here and there among the immense trees of the garden. “This intervention was supposed to involve building new fragments of roofing in various other parts of the garden, stuck in among the branches, with the same kind of tiles as on the Stables. These flashes of displaced roof would be nestled in the foliage, as if held up by the trees.”

The climax of the photonovel would see a group of horses from the nearby Jockey Club arrive for an outing in the Park, “drawn by the semantic force of the stables, and therefore realising its destiny”. In Lucas’ original project, the animals would only feature briefly, during the opening of the exhibition, and their presence would have a certain performatic feel.

What we have here is a narrative that takes its premise from the national bourgeois *feuilleton* (a man’s love for an opera diva and an extravagant proof of passion) but ends up in the realm of the absurd and unreal. In the context of the artist’s oeuvre, in which the idea of coherence takes on an ethical meaning, this irruption of the fantastical has a lot to do with a disconnection between function and use, between the original vocation of a space and the use to which it was later put by man.

Some years before this idea, she was already keenly aware of a highly characteristic aspect of life and representation in Rio de Janeiro: the TV soap opera. This element was already

manifested in an earlier project (*Cruzamento*, 2003, in which Lucas repaved an area outside the Castelinho do Flamengo with plywood boards) in the form of an apparition—a man dressed in a white suit, briefcase in hand, is seen crossing this junction, stirring up a powerful image from the artist’s childhood, as perhaps for many of her generation, namely the closing scene of the 1975 television soap opera *Pecado capital*, a suburban tragedy that ends with the antihero, the taxi driver Carlão (played by Francisco Cuoco), fleeing across a subway construction site with a briefcase full of money, until he is finally shot in the back by his pursuers. The briefcase bursts open and bank notes flutter off across the city to the sound of Paulinho da Viola’s “dinheiro na mão é vendaval” [money in the hand is a windstorm]. The next day’s newspaper announces both Carlão’s death and the marriage of his lover Lucinha (Betty Faria) to another man.

Lucas explains that her relationship with Rio is mediated by what she calls subjective image-experiences: “The city-character, stamping icons on Brazilian life that end up confusing the city with a set, and life with a storyline”. In *Fatos levam a crer que...*, the artist is not only interested in the myths surrounding the Stables, but especially the use that Rio de Janeiro makes of the place, a symbolic action on behalf of the city’s culture, and so also that of Brazil. Neither the environment of the metropolis nor the universe of Renata Lucas is any stranger to ambiguity between the real and the fictional, a certain rupture between the realistic and the improbable, in collisions always mediated by the omnipresence of space and its multiple projections in image form.

I’d like to begin by talking about your move from São Paulo to Rio de Janeiro. Could you speak about how this came about and what you found most striking about the experience?

This move is very recent, it’s still in course. São Paulo is my city, I’ve lived there for a long time and I have a deep connection with it, so much so that a condition of the move was that I would be

able to return to São Paulo at least once a month. In São Paulo, I know what to do and how to do it, so perhaps this move put me in a more fragile position, more exposed, to pose myself a certain challenge before another huge city that interests me—namely Rio. In fact, my move to Rio realises an old wish. To start with, you’ve always got that idyllic notion of living in a city with a beachfront, with the kind of exuberant scenery Rio’s got. But that notion doesn’t correspond to the actual place, where there is violence all over, and I don’t just mean from crime. The way the city occupies the land, with one thing built on top of another, a geography entangled by accidents: landfills, land shifts, giant boulders, tiny beaches squashed between huge outcrops, open sea, thick forest, waterfalls, gutters, shantytowns. It’s a far from peaceful landscape.

Could you elaborate a little on that relation between the space and its occupants, which seems to assume unique characteristics both in your work and in the city of Rio de Janeiro?

What strikes me most is that there seems to be something out of control between nature and culture, and this makes it much more enigmatic than other cities. The place seems to be always on the verge of some natural disaster, or human accident. You just have to look at the shantytowns creeping up the hillsides like lichens; the tangle of improvised power lines to and from houses that keep piling up vertically, as if they could topple like dominoes any minute. Or those huge trees growing out of some tiny hole in the concrete, dragging the housefronts with them. Then you have the strong presence of history, the visible colonial heritage, which really interests me. In Rio, everything is out in the open, visible, and there’s a lot to learn there. The intersection between different continents (Europe, Africa, and America) is marvelously represented, imprinted on every corner. It’s a very clear extract of the Brazilian condition. And it’s all going on in this oppressive heat. That’s what attracts me about Rio. Besides the fact that there is so much to do there; I like places where there’s a lot to do—even if you feel a little lazy at times, because it’s not an easy place to work in.

The notion of the absurd is an important theme in the vocabulary of your work, albeit in a collateral way. In this sense, I’d like to talk about the Lage Park project, which was to include the photonovel *Fatos levam a crer que...* Does it hinge upon a clash between the “original” function of the place and its use?

Yes, among other things, there is a clash between the place and the function arbitrarily imposed on it, as the Lage Park director, Reinaldo Roels, explained to me. The Stable was given this name, but its physical structure was not suited to the function. I want to engineer an encounter between these two things, make them edge closer to each other: horses and stables, and that’s why part of the roof would be scattered about the garden, suspended among the trees, while the horses would come from the jockey club close by, heading in direction of the park. But I was dealing with other narratives too: the simulation of a shrub assuming the shape of a car; the uprooted tree crossing the street; the migration of the roof out into the middle of the garden, a whole set of fictional factors that “suggest” that something extraordinary is happening. All these episodes gathered together in photonovel format.

In the photonovel, there comes a certain moment in which degeneration begins, made manifest in absurd situations connected with nature. It seems redolent of the genre of magical realism in literature (one thinks of the famous novel *The Three Trials of Manirema*, by José J. Veiga) and cinema (like Hitchcock’s *The Birds*).

In fact this degeneration operates in a lot of my work. For years now I’ve had a project to open a dry hole in Pampulha Lake. In addition to the interest in seeing that isolated situation in the middle of such an abundant water surface, a kind of anti-island, there was also, among other things, a sense of foreshadowing the drying up to which that lake, like all lakes, is ultimately destined. However, in this particular case of the photonovel, it was an attempt to create a situation for a city in which nature and culture vie for space on equal terms, and

where it seemed only logical that things from one kingdom (animal, vegetal, mineral) should start to behave like things from another, and vice versa. Beyond that, it's a city with a very close link to television, which lends it a fictional kind of air: an exhibition hall of such fantastical derivation, in a palace whose construction was driven by a Count's passion for an opera singer, in a city that plays a starring role in the majority of TV soaps. I was very interested in breaking into this chain of superposed narratives, which seemed not to lead to any particular conclusion, just like the closing scenes of a soap-opera episode, where the 'next ons' come up in fragments to hold the public's curiosity about how the story will unfold.

In Rio you also created a project for SAARA [a popular commercial region], which ended up not happening.

In principle, I had imagined a sequence of doors starting from the gallery entrance that would be opened in the various walls right down to the other end of the block. It was a desire to open a passageway through the entire constructed area, from the entrance to the gallery to the front door of the house on the street out back. It was a similar but inverse gesture of recapitulating the interior of those houses that had been divided into countless smaller houses and rooms, until some of them had even lost all direct access onto the street, being accessible only through other houses. I planned to break wall after wall and install doors in all those layers that had been added to the constructed conjunct of that block over time, drawing a connecting thread through all the various "organs" of that huge architectonic body that had been cut off from each other, opening a thruway to the fresh air of the street. But this was only the starting point for the work that was actually made, in which a few doors were opened through the gallery and onto a neighbouring house. This experiment ended up reverberating in the next exhibition, *Atlas*, in São Paulo. The projects start out vague and take shape as things progress, aggregating new elements and meanings, sometimes even becoming another project entirely.

When you told me about your ideas for SAARA, I thought about the possible differences between the operation of negotiating with institutions (as in the case of the 27th Bienal de São Paulo), on the one hand, and on the private or domestic front, on the other. I'd like you to comment on what it's like dealing with one situation and the other.

I don't see much difference in approach, or at least I don't want to handle one differently to the other. We're still learning what it means to deal with the private and the public, and perhaps this doesn't really exist as it's defined. It all comes down to subjective visions, although one hopes for something fair, uniform, and encompassing. The point of communication is that we all manage to define a common objective, but in order to live we necessarily have to multiply that in points of view and meanings; select in order to recombine, or shuffle about.

I always propose projects the same way. But I prefer making proposals in the private sphere, simply because I like dealing with people who have nothing whatsoever to do with art and because their answers are more direct. It's sometimes even simpler, because people are more up for an adventure than you might think. It's a way of reaching normal life, away from the spotlights of the arts, already accustomed to some form of spectacle, and which end up neutralising virtually any action. My approach is personal, there's no point in consigning a project to a bureaucratic abyss in the hope that it might spit it back out again.

The hard part is to foster the understanding in a general sense that we live and are dispersed in space in accordance with conventions that cannot be taken as fixed. The world as it is assembled is a kind of theatre and it shouldn't be taken so seriously. Art should proffer an experience. But if this occurs inside a category in the institutional sphere, and if it's incorporated into a system of representation that neutralises it, then it's time to do something else. We'll have to move the chairs around. Our condition is existential and ephemeral. We have to hold things up to be seen with transparency, drain things of their value, and, even if it sounds banal,

try to work some kind of transformation. We spend years building an image. We might want to think about stepping outside that image to become something else, or at least understand its provisional condition.

But to answer your question directly: negotiating in the institutional field can be very complicated, because it usually doesn't just involve curators interested in conducting a project. Institutions have specific programmes, budgetary concerns, restrictive norms for safety, and patrimonial protection that can render a project unviable. On the subject of impasses, the case of the Bienal de São Paulo is worth mentioning. The building is under heritage protection, which is positive, except for the straightjacket it puts on its functioning, which prohibits alterations of any kind, no matter how superficial or reversible, such as the installation of the much-discussed fire-escape staircase, for example. In the case of galleries, there's generally a keen sense of self-image or a particular architecture, often obtained through costly renovation, which makes the majority of interventions something to be discouraged. After all, architecture is made to last. But there are many ways of working, interventions can be bigger or smaller in material terms, attaining different intensities, regardless of physical scale.

I presented five different projects and never managed to do a single intervention in the Biennial building, but I had almost no trouble at all doing something with the footpath on a street in the Barra Funda neighbourhood in São Paulo. After months of frustrated attempts with the Biennial and Ibirapuera Park, in eighteen days I not only got the approval of the locals and authorisation from City Hall, but also from the Electricity Board, which even supported us by providing lampposts, cables, and street lights, as well as manpower for installation, all of which made the project viable on such a tight budget. This shows how the art world can be more complicated than the normal world. Even with all the bureaucracy that goes into an installation in public space, requiring authorisation from various organs, the project could still go ahead in a short space of time.

The negotiations with the neighbourhood around SAARA were very interesting, because one thing led to another naturally. There were various reasons why the first project would never materialise: besides needing the authorisation of each household involved in the intervention, there was also the confusion surrounding the doors, which would open private areas, bad blood between neighbours, difficulties of communication among immigrants who didn't speak Portuguese yet, etc. The most relevant factor was the high cost of inserting doors in so many walls, given the structural fragility of such old houses, which would need to be shored up, and so on. But the initial dialogue laid the groundwork for the project that was actually done. I believe that all works should start out encompassing a bigger area than it will actually fill in the end, something that prepares the ground for its implementation. All of this informs the project, gives it consistency.

Behind everything that exists there lies a vast chain of relations that made it happen. It's like the garbage bags that mysteriously vanish from our sidewalks every morning. Like the light that miraculously comes on when we flick a switch. A work of art, like everything else, affects a much wider area than its immediate surroundings, beyond the immediately visible. The flow of electric energy crisscrosses the space around us without our even noticing. This is part of the functional poetic of the world, the way things are channelled through us, charged with information, with waxing and waning drives, with implications for all and sundry, voluntarily or involuntarily.

Fernando Oliva is a curator and lecturer. He coordinates the Projects Nucleus of the São Paulo Museum of Image and Sound and teaches at the Visual Arts School, FAAP. Among his most recent works include *I/Legítimo: Dentro e Fora do Circuito* (MIS-SP, 2008) [*I/Legitimate: Inside and Outside of the Circuit*], *COVER = Reencenação + Repetição* (MAM-SP, 2008) [*COVER = Re-enactment + Repetition*]; *Comunismo da Forma* (*Galeria > Vermelho*, 2007) [*Communism of Form*] and *À La Chinoise + The Site Specific* (*Microwave Festival of Hong Kong*, 2007.)