

A PALAVRA ESTÁ COM ELAS

diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais

Organização
Lilian Maus

Entrevistas
Isabel Waquil

LIA MENNA BARRETO

MARIA HELENA BERNARDES

FABIANA FALEIROS

BRUNA FETTER

FRANCISCA CAPORALI

CRISTIANA TEJO

BEATRIZ LEMOS

VERA CHAVES BARCELLOS

SAMANTHA MOREIRA

GLÓRIA FERREIRA



A PALAVRA ESTÁ COM ELAS
diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais

Lilian Maus (organizadora)

Isabel Waquil (entrevistas)

Panorama Crítico
1ª Edição
Porto Alegre | 2014

Organizador: Lilian Maus

Autor: Isabel Waquil (entrevistas), Lilian Maus (introdução)

A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção

da mulher nas artes visuais | *The Ladies Have the*

Floor: dialogues on the inclusion of women in visual arts

Dados para catalogação

P154 A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais / Lilian Maus, [org.]; entrevistas por Isabel Waquil; tradução de Jéssica Preuss; Letícia Arais Lopes, [projeto gráfico] e Fabiana Faleiros, [ilustração] e foto de capa de Fábio Del Re, obra "Cabeças de Boneca", de Lia Menna Barreto.

Porto Alegre:
Panorama Crítico, 2014.

214 p. il.

ISBN 978-85-63870-13-1

Edição bilíngue português/inglês de entrevistas com: Lia Menna Barreto, Maria Helena Bernardes, Fabiana Faleiros, Bruna Fetter, Francisca Caporali, Cristiana Tejo, Beatriz Lemos, Samantha Moreira, Vera Chaves Barcellos e Glória Ferreira.

1. Arte contemporânea - Brasil. 2. Artes visuais. 3. Estudos de gênero. 4. Arte - Mulher. 5. Coletânea de entrevistas. I. Maus, Lilian. II. Waquil, Isabel. III. Faleiros, Fabiana. IV. Preuss, Jéssica. V. Lopes, Letícia Arais. VI. Del Re, Fábio.

CDU: 7.039:396

Bibliotecária Denise Selbach Machado – CRB 10/720

1ª Edição

Porto Alegre | RS

Editora Panorama Crítico

2014

Tiragem: 1000 exemplares

ISBN 9788563870131



Distribuição gratuita. Venda Proibida.



Sumário | Summary

Introdução <i>Introduction</i>	5
1 Lia Menna Barreto.....	11
2 Maria Helena Bernardes.....	25
3 Fabiana Faleiros.....	41
4 Bruna Fetter.....	55
5 Francisca Caporali.....	69
6 Cristiana Tejo.....	85
7 Beatriz Lemos.....	101
8 Vera Chaves Barcellos.....	113
9 Samantha Moreira.....	127
10 Glória Ferreira.....	135
Sobre as entrevistadas <i>About the interviewees</i>	146
English version.....	149

Introdução

por Lilian Maus

Este livro integra um conjunto de arquivos produzidos pelo projeto *Atelier como espaço de conversa*. A proposta, contemplada pelo Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013, é a de gerar múltiplas interfaces¹ para fomentar a discussão sobre o lugar ocupado pela mulher no circuito de artes visuais contemporâneo, em especial, no brasileiro. Com as entrevistas aqui reunidas, elaboradas por Isabel Waquil, pretendemos difundir a fala em primeira pessoa de mulheres que exercem diversas funções no meio artístico do país, gerando fonte primária para novas pesquisas. Compilamos relatos que trazem uma pluralidade de visões sobre o sistema, resgatando experiências pessoais e coletivas que atravessam o cotidiano de artistas, curadores, críticos, gestores, mas, também, mulheres.

A importância dessa iniciativa decorre da escassez de empreitadas historiográficas que levantem discussões sobre a inserção da mulher na arte contemporânea, embora seja crescente no país o volume de mapeamentos e de publicações que abarquem relatos de agentes do campo das artes. Nosso principal objetivo é a formação e o compartilhamento de um arquivo que amplifique as falas de dez mulheres atuantes em diferentes profissões no circuito de artes visuais brasileiro.

Buscamos propiciar tanto a troca de conhecimento intergeracional – já que participam do livro mulheres de distintas gerações –, como o debate sobre as implicações do feminismo na arte contemporânea, questionando de que forma essa herança nos estaria afetando hoje. Nesse contexto, será que ainda haveria uma diferença tão marcada entre ser artista e ser artista mulher? A mesma questão é estendida ao campo da curadoria, da história, da crítica de arte e da gestão cultural. Mas como falar, após 65 anos da publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, na categoria “mulher” sem abarcar

¹ Além do livro, integram o projeto a exposição *Obscenidades para donas de casa* – um diálogo entre as obras das artistas Cláudia Barbisan e Amélia Brandelli, com minha curadoria; o desenvolvimento de uma oficina sobre as estratégias de atuação em curadoria no circuito de arte contemporânea, com Beatriz Lemos; e o evento de lançamento da publicação, com a presença de algumas das entrevistadas para discutir a temática desde dentro de uma instalação, criada especialmente para a ocasião por Olga Robayo, artista/gestora do espaço independente El Parche Artist Residency, e com a apresentação de uma performance da artista Fabiana Faleiros. Os eventos ocorrem em Porto Alegre, no Atelier Subterrânea (www.subterranea.art.br).

a complexidade dos conceitos de gênero?

Esse desafio começou desde o primeiro momento da seleção das entrevistadas, por entendermos que a experiência feminina abrange um campo maior do que aquele circunscrito ao sexo biológico da mulher – sobre o qual estava alicerçado o próprio edital que viabilizou o projeto. Virginia Woolf, ao indagar-se “o que é uma mulher?” segue a reflexão respondendo: “Eu lhes asseguro, eu não sei. Não acredito que vocês saibam. Não acredito que alguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas à habilidade humana.”² Ao retomar a mesma pergunta, por sua vez, a teórica Toril Moi, em *Sex, Gender and the body*³, argumenta que para tal definição do termo “mulher” é importante ter em mente que os critérios do discurso são relativos, ou seja, dependem de quem está falando, para quem, sobre o que falam e em que situação. A autora, um passo à frente, lança-nos a pergunta: “A mulher sempre fala como mulher?”⁴.

Seguindo tais reflexões, procuramos instigar o debate sobre as bases identitárias de gênero, calcadas, muitas vezes, em operações binárias – gênero/sexo, homem/mulher, sujeito/outro – que vêm sendo alvo de crítica pelos discursos pós-feministas. Nesse contexto, vale frisar a abordagem de Judith Butler, no ensaio *Performative Acts and Gender Constitution*, no qual a autora conceitua “gênero” como uma identidade construída na repetição estilizada de atos em “performatividade”. Para a teórica, a linguagem é tomada como campo de ação, onde as definições são circunstanciais, não havendo mais a necessidade do binômio para classificação de gênero. Esse pensamento pode ser visto também como um resgate da célebre frase: “Não se nasce mulher, torna-se uma”, de Beauvoir.

Ainda na linha da teoria *queer*, destacamos o trabalho da artista Beatriz Preciado, com seu *Manifesto Contra-sexual*, no qual são descritas práticas biopolíticas contra o regime heterossexual, a partir de declarações que visam à anulação do limite entre gêneros, tanto no discurso como no corpo, através da tecnologia. Assim, a artista propõe um corpo cibernético, em que a ideia de prótese retira a sexualidade das amarras vinculadas às necessidades orgânicas de produção sexual.

Nesse sentido, após a emergência de termos como “transgênero”, a própria categoria “mulher” pode nos soar limitada; por outro lado, as estatísticas seguem apontando que há uma diferença significativa entre homens e mulheres no que diz respeito às posições que ocupam no sistema de artes. Embora essa discrepância tenha se tornado menos

2 WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 14.

3 Cf. MOI, Toril. *Sex, Gender, and the body*. New York: Oxford University Press, 2005, p. X. Nas palavras da autora: “‘It depends.’ The criteria that make us count a person as a woman depend on who is speaking, to whom they are speaking, what they are talking about, in what situation they find themselves.”

Ibidem

4 Ibidem. “Do women always speak as women?”

acentuada a partir de meados do século XX, será que expor artistas, independentemente do gênero, ainda é diferente de expor obras de artistas mulheres?

No artigo *A difícil arte de expor mulheres artistas*⁵, a socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni desenvolve a questão, tendo como estudo de caso a exposição *Elles* (2009), realizada no Centre Georges Pompidou, que reuniu o impactante número de 200 artistas mulheres e mais de 500 obras. A mostra itinerou para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2013, fomentando no país novos debates sobre a situação da mulher no circuito de artes visuais e fazendo-nos questionar o lugar da “arte feminina” e das abordagens sexistas relacionadas ao tema. Embora fundada em uma noção de cunho biológico, a proposta da exposição dá espaço a obras bastante heterogêneas entre si, que ultrapassam estereótipos, num contexto em que ainda se está a escrever a história da arte pelas mulheres. Vale lembrar que, se retrocedermos ao contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, em fins do século XIX, elas ainda faziam parte das exposições identificadas como “amadoras”⁶, apesar da participação ativa e do reconhecimento que Anita Malfatti e Tarsila do Amaral teriam a seguir no modernismo brasileiro.

Ainda hoje, como nos deflagra o trabalho do coletivo Guerrilla Girls, há condutas misóginas na política de constituição de acervo dos museus. No famoso cartaz em que utilizam a imagem de *A Grande Odalisca*, de Ingres, com a cabeça de um gorila, lemos a seguinte frase: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum? Menos de 5% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”⁷. Desde a realização do cartaz até hoje, pouco dessa política tem mudado. Em 2011, segundo aponta o artigo *Mulheres ainda são minoria na arte?*⁸, um novo levantamento do grupo foi realizado, no qual se constatou que diminuíram tanto a quantidade de mulheres nas seções de arte moderna e contemporânea (de 5% para 4%), quanto a de nus femininos (de 85% para 76%). Dados como esses nos impulsionam a focar os estudos na formação de registros historiográficos das obras e dos relatos de artistas mulheres, ainda que, em parte, esse processo seja uma espécie de resposta à exclusão gerada pelas narrativas hegemônicas da arte moderna – tão fortemente criticadas e revisadas por historiadoras como Griselda Pollock e Linda Nochlin.

O próprio recorte aqui apresentado revela uma dimensão política. Com o conjunto

5 SIMIONI, Ana Paula C. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. In: *Cadernos Pagu*. Editora da Unicamp, Campinas, no 36, Jan./Jun., 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014

6 Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Os gêneros da arte: mulheres escultoras na belle époque brasileira. In: BUENO, Maria Lucia. *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: SESC, 2012, p. 185-210.

7 Cf. “Less than 5% of the artists in the Modern Art are women, but 85% of the nudes are female”

8 RAHE, Nina. *Mulheres ainda são minoria na arte?* In: *Revista Bravo*. São Paulo, Editora Abril, São Paulo, no 189, Maio 2013. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/mulheres-minoria-na-arte#image=capa-189-frida-kahlo>

de entrevistas documentadas, pretendemos amplificar essas vozes femininas – material ainda inédito, resultante da coleta de depoimentos. As referências que perpassam as entrevistas, nem sempre são tão conscientes e diretas, e as costuras vão se formando no decorrer das diferentes falas registradas. Os depoimentos nos conduzem ao universo particular e autobiográfico das entrevistadas, mas também abarcam reflexões acerca dos contextos nacional e internacional da arte contemporânea, por onde elas circulam. Além disso, apresentam dados sobre o mercado de arte e as dificuldades das relações de trabalho e de conciliação da carreira com a maternidade.

O livro reúne ainda informações sobre processos de gestão em espaços e projetos independentes e sobre experiências em curadoria e no ensino, contemplando a discussão sobre gênero e a perspectiva feminista e pós-feminista nos trabalhos artísticos e teóricos propriamente ditos. Em algumas entrevistas há incursões pela história da arte e, durante os relatos sobre as vivências nas décadas de 1960/70, anos de golpe e ditadura no país, há pontos de silêncio – marcas de uma memória perpassada por recordações duras de quem foi exilado e buscou contribuir na luta pela liberdade de expressão. As falas são atravessadas por um olhar que oscila entre o feminino, a ótica feminista e o olhar sobre o feminismo.

Na entrevista de Lia Menna Barreto, a artista relata o seu percurso artístico, a passagem pela década de 1980, suas histórias de vida e a influência da maternidade em alguns de seus trabalhos, como o *Diário de boneca*. Lia comenta aspectos como a perversidade, a brutalidade e a mimetização do corpo, presentes em seus trabalhos. Além disso, aborda os processos de criação nos quais coleta materiais do cotidiano feminino em um processo de *femmage*, para usar o termo cunhado por Miriam Schapiro e Melissa Meyer.

Encontramos no relato de Maria Helena Bernardes – que, além de artista, atua como professora, ministrando cursos de história da arte na ONG Arena – um resgate que identifica problemas nas revisões históricas feministas. Alguns dos pontos de debate giram em torno do lugar da artista mulher na história da arte e das formas como tais revisões estão cobrindo lacunas. Maria Helena coloca em discussão os riscos de se recair sobre um discurso sexista e as diferenças nas posturas das artistas feministas nos anos 1960/70 e na atualidade. Ela também comenta aspectos do modernismo brasileiro e do neoconcretismo, a partir de um pensamento reflexivo de quem se debruça sobre as fontes de pesquisa, mas não perde de vista uma leitura particular sobre os documentos históricos. A artista finaliza a conversa falando a respeito de seu percurso pessoal, obras suas e de pesquisas recentes.

A artista Fabiana Faleiros discute o aspecto multidisciplinar de sua formação, enredando-nos num fluxo inseparável entre arte e vida, a partir de uma abordagem alicerçada em temas caros ao discurso pós-feminista; porém, com um humor e uma leveza que

lhe são próprios. A estrutura fluida e envolvente do pensamento da artista, sempre estimulada por processos associativos, reflete-se diretamente na entrevista. O contexto de produção em arte contemporânea é apresentado com uma postura perspicaz e crítica, pela qual paradoxos e contradições são revelados em temas como misoginia, segregação social, elitização da arte, colonialismo e a visão exótica sobre o *outro*, bem como as angústias que vêm à tona no enfrentamento da mulher diante das expectativas sobre sua vida pessoal e profissional.

A entrevista com Bruna Fetter, pesquisadora e curadora, traz dados atuais – resultados de sua pesquisa de doutorado – sobre o mercado de arte e a condição da mulher dentro desse contexto. São abordados os mecanismos de valorização dos bens simbólicos no sistema de artes visuais, as relações entre as coleções públicas e privadas e o *mise-en-scène* que envolve o circuito. É interessante destacar as comparações realizadas entre o circuito internacional e nacional, já que apresentam diferenças marcantes no que diz respeito à participação das mulheres. Além disso, a pesquisadora discorre, a partir de suas experiências profissionais, sobre as relações de trabalho nas instituições culturais e as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no processo de construção de uma carreira.

Francisca Caporali, artista/gestora do espaço independente JA.CA, traz levantamentos, a partir de sua atuação como jurada em seleções nacionais, sobre a participação das mulheres em editais de residências artísticas, alertando-nos sobre a diferença quantitativa ainda presente entre os gêneros e apontando possíveis causas. Além disso, aborda o tema da gestão de espaços independentes e a dificuldade na conciliação entre maternidade e carreira, trazendo suas experiências de vida – não só no contexto brasileiro, como também no internacional, no qual se deu parte de sua formação multidisciplinar. Francisca ainda aponta as dificuldades de assimilação de uma estrutura mais flexível na universidade brasileira.

Cristiana Tejo, por sua vez, nos contempla com um discurso generoso que abarca sua ampla experiência no campo da curadoria no país, sob uma visão panorâmica e de viés sociológico, que resulta também de sua atuação em diversas instituições, de pesquisas acadêmicas e da sua participação em projetos curatoriais. Como cofundadora do espaço independente Fonte, ela reflete sobre os desafios que envolvem o exercício da curadoria, da produção artística e do ensino. Seus relatos assumem uma postura crítica em relação às demandas de produtividade e ao sexismo, apontando suas principais motivações ao viver de e para a arte.

Beatriz Lemos resgata sua experiência como curadora autônoma e como pesquisadora em acervos institucionais, fala sobre os desafios do feminismo na atualidade e de sua investigação sobre a obra de Márcia X., da qual resultou o livro homônimo. Ela também traz experiências em residências, a partir de uma visão panorâmica decorrente

de suas viagens e pesquisas pela América Latina. O resultado desses estudos está disponibilizado na plataforma Lastro, um mapeamento do circuito artístico independente latino-americano tratado em detalhes na entrevista e que serve também de base de dados para reflexão sobre a inserção da mulher nesse panorama.

Vera Chaves Barcellos discorre sobre sua formação, comentando obras específicas, tais como a série *Testarte*, *Epidermic* e *Dones de La Vida*, e discutindo a ótica feminista e bem-humorada presente em muitos de seus trabalhos. Ela revela ainda suas motivações de pesquisa, resgatando o período em que viveu na Espanha e suas viagens pelo mundo. Cabe destacar os relatos da artista relacionados aos anos 1960/70 e ao convívio com artistas de diversas gerações, do qual resultam iniciativas como Nervo Ótico e Obra Aberta.

Samantha Moreira comenta o desenvolvimento de sua carreira de artista/gestora no Ateliê Aberto (Campinas/SP), as mudanças no âmbito da gestão do espaço independente ao longo de 17 anos, os incentivos governamentais e as alternativas de sustentabilidade. Ela discute ainda o lugar da mulher no circuito da arte contemporânea e aborda os desafios da cultura a partir de suas vivências na Secretaria Municipal de Trânsito e Transporte de Campinas. Por fim, são comentados projetos específicos com abordagem feminista, como “Poemas aos homens do nosso tempo”, que teve como parceiro o Instituto Hilda Hilst.

Glória Ferreira relata sua experiência como crítica, jornalista e curadora, fala da importância das iniciativas de documentação e da inserção da mulher no terreno da crítica e da curadoria. Relembra entrevistas marcantes em sua vida e o convívio com figuras como Lygia Clark. Além disso, retoma as experiências marcantes dos anos 1960/70, época em que participou da luta armada e viveu exilada no Chile, na Suécia e na França – em Paris, ela participou do *Círculo das Mulheres*, grupo de estudos feministas de mulheres brasileiras exiladas na capital francesa.

Convidamos os leitores a integrar essa conversa, a partir da escuta dessas dez falas providas de timbres, ritmos e sotaques diferentes, com todas as modulações e os silêncios que foram passíveis de registro. Esse arquivo é um primeiro esforço de indagação sobre a inserção da mulher no circuito de artes brasileiro e com ele buscamos compartilhar também nossas inquietações. Desejamos uma boa leitura. A palavra está com elas!





*"A energia feminina lida
melhor com os mistérios"*

Lia Menna Barreto

Lia Menna Barreto

Tu começaste o estudo em artes através do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em 1975. Já tinhas essa vontade de ser artista, de viver como artista?

Antes disso, eu ficava desenhando em casa. Era aquela coisa da criança que é elogiada, “tu desenhás bem”, etc. Então eu comecei a me achar meio artista. Foi minha mãe que tomou a iniciativa de me matricular no Atelier quando eu tinha 14 anos. Foi então que eu comecei a fazer modelos vivos, e é assim que tu te sentes mais artista ainda, porque afinal estás desenhando um modelo nu. Quando teu desenho começa a ficar bom e tu comesas a descobrir que tu sabes desenhar um rosto, uma parte do corpo, tu te sentes artista. E foi assim que fui fazer vestibular.

Como foi esta tentativa de ser uma artista nos anos 1980?

Foi romântico. Foi uma década romântica, porque eu não ganhava um “pila” e eu só trabalhava por “amor à arte”. Eu trabalhei muito, foi uma década de muita experiência, muito romântica, porque eu não estava nem aí para ganhar dinheiro. Nos anos 1990, já começa outra fase.

Qual fase?

Uma fase de me “mexer” para expor. Eu vi que aqui já não estava dando. As pessoas não gostavam muito daquele tipo de trabalho, pelo menos não do jeito que ele estava naquele momento. Era muito diferente. Era estranho. Então eu fui para São Paulo com um portfólio embaixo do braço. Levei um monte de “Não!”. Aquela coisa de jovem! Tu tens a cara de pau de quem não tem nada a perder. Eu ia à melhor galeria de São Paulo. E para falar com o chefe! E me achava! Hoje em dia, eu não teria esta coragem de ir a uma galeria, com essa cara de pau. Mas, entre todas estas que eu fui, uma me quis.

Qual?

A Thomas Cohn, no Rio de Janeiro. Era a galeria que lançou a Leda Catunda, o Leonilson. Ele se interessou pelo meu trabalho e eu fiz a minha primeira exposição fora de Porto

Alegre. Foi ótimo. Assim, as pessoas ficaram sabendo que eu existia. Foi muito bom, uma experiência muito boa. E assim começava a entrar mais dinheiro – vendia um trabalho, vendia outro, e comecei a entrar em um cenário mais profissional. Dali eu consegui uma exposição em uma galeria em São Paulo muito boa, mas eu sempre fiquei aqui em Porto Alegre, nunca fui morar em São Paulo. Meu marido nunca quis sair daqui e eu preferi ficar aqui com ele. Acabei tendo uma filha, mas sempre fiz essa ponte de expor em São Paulo.



Abrigo das Bonecas | 1993

Tu disseste em outra entrevista que teu trabalho sempre foi respeitado aqui no Sul, mas nunca teve mercado.

Aqui nunca teve mercado. Aliás, não sou só eu. A maioria dos artistas não tem.

Não tem a ver com a tua obra, tu pensas?

Não, acho que não. Quer dizer, a minha obra ajuda também, porque ela é mais difícil. Na década de 1980, o meu trabalho era muito difícil porque era feito com material complicado de se apresentar em uma sala. Eu não pensava sobre isso. Quando eu fazia o trabalho, não pensava em nada.

E agora tu já levas isso mais em conta?

Foi acontecendo de o meu trabalho ficar um pouco mais vendável. Inclusive, nos últimos, eu coloquei moldura, coisa que eu nunca tinha feito na minha vida. Estes trabalhos emoldurados serão expostos na Galeria Bolsa de Arte, aqui de Porto Alegre. Essa galeria vai abrir uma filial em São Paulo nos próximos meses, então não vou mais precisar fazer aquele movimento que precisei fazer nos anos 1980 e 1990.

Como foi tua experiência nos EUA, no início dos anos 1990?

Foi super legal. Foi a maior mordomia que me aconteceu. Eles queriam convidar um artista para conhecer o país de verdade. Eu fiquei os primeiros meses passeando, no sentido de conhecer mesmo os lugares. Queriam que eu conhecesse o Grand Canyon, Nova York, Chicago, Los Angeles. Depois, ao final, eu fiquei na Universidade de Stanford, ao lado de vários artistas que estavam estudando lá. Eu tinha um ateliê só meu para produzir e eu não precisava apresentar nada se eu não quisesse! Eu ganhava dinheiro para viver. Olha, foi ótimo. Foi muito bom. Nem existe mais essa bolsa. Eu não sei....

“... o que deu na cabeça deles?”

Sim, eu fiquei abismada. Eles me levavam para conhecer tudo que era museu. Então eu vi tudo de perto, todos os artistas. Eu cheguei de sacola cheia no Brasil. Colhi muita coisa lá. Comprei muitas coisas, muitos livros, muitos materiais.

Isso teve reflexo na tua produção posterior?

Não sei, mas esta bolsa me deu uma noção de que fui levada em consideração. É algo que talvez não tenhamos muito no Brasil, um respeito com o artista. Senti-me respeitada, o que foi muito bacana. Foi uma experiência ótima. Peguei Nova York com uma neve absurda. Não conseguíamos respirar, de tão gelado que era. Então, enfim, foram várias pequenas coisas como essa que foram muito bacanas, no geral.

E como foi a tua infância, já que é comum uma associação da tua produção com esse período, principalmente no que diz respeito aos elementos? Tu trazes algo deste momento da tua vida?

Não, porque eu não tive esse tipo de infância, eu não brincava com bicho de pelúcia, nem tinha muitas bonecas. Eu tive uma ou duas. Eu era muito moleque, morava no interior de São Paulo, onde só fazia calor. Nós vivíamos de calçãozinho. Vivía brincando de subir em árvore, pular muro. Me lembro de estar descalça na calçada com a mangueira. Eu não ficava em casa brincando de boneca. Quando eu já estava fazendo a faculdade no Instituto de Artes da UFRGS, comecei a estudar cultura em madeira, argila, cimento.

Não gostava de nada disso, achava um saco! Então, um dia, eu estava caminhando e vi em uma loja umas bonecas, umas cenouras, uns chuchus de plástico. Eu olhei e pensei: “Nossa, mas isso é uma escultura!”.

Deu aquele clique?

Sim. Eu comprei alguns objetos bem baratinhos – adorei também que eram baratos, porque eu estava “dura”. Cheguei em casa e comecei a trabalhar com aqueles objetos prontos. Eu lembro que eu fiz um corte no chuchu e fiz como se fosse uma janelinha para dentro, parecia uma casinha. Comecei a brincar, fragmentei a boneca, enfim. Passei a me interessar por esta questão do simulacro, aquilo que imitava algo. Eu tinha atração por tudo que era imitação de alguma coisa, e isso vem até hoje comigo.

Muitas pessoas falam sobre metáforas do teu trabalho. Tu pensas neste aspecto metafórico que a obra assume ao deformar os elementos?

Não penso. Eu vou por um caminho meu. Eu vi estas coisas, peguei, levei para casa, manipulei. Não penso em muita coisa. Depois, eu me dei conta que eu tenho atração por coisas que imitam outras.

Tu disseste que não gostas da associação da tua obra com a perversidade. O que tu pensas sobre esta caracterização?

Eu não gosto. Todo mundo acha que a minha obra é perversa, mas eu não acho e eu não gosto porque não faço pensando nisso. As pessoas estão tão acostumadas que veem uma obra minha e já pensam no lado mais perverso. Por exemplo, tenho um trabalho em que derreto umas bonecas de plástico sobre seda pura. Eu não vejo perversidade nisso, eu vejo que eu peguei um material de plástico e derreti. Era uma boneca, mas eu não fiz para discutir um assunto mais profundo. Eu estou trabalhando plasticamente com um material. Eu acho interessante justamente esta deformação que acontece com a boneca. Quando tu compras as bonecas nos pacotes, todas têm a mesma cara. Na hora que tu as derretes, cada uma fica com um rosto completamente diferente da outra. Fica personificado e isso me interessa muito. Por isso, eu acho esta leitura da perversidade um pouco pobre, mas aceito porque eu entendo que se enxergue este lado do “mal” em uma boneca derretida. Só que eu não faço isso pensando por este lado, de modo algum. A criança, quando desmonta a boneca, é considerada “malvada”, mas ela está só pesquisando, ela está curiosa. Ela não faz aquilo porque tem a intenção de machucar, de arrancar um braço. Ela está explorando um objeto em mutação. Eu nunca fiz isso na minha infância, porque eu era muito caprichosa. Às vezes, eu fico pensando sobre isso, sobre nunca ter feito e agora trabalhar com isso.

Tu disseste que o nascimento da tua filha te estimulou a criar um dos trabalhos mais emocionantes da tua vida, *O Diário de uma boneca*. Como foi isso?

Quando eu engravidei e fiquei com o “barrigão”, eu já não conseguia mais ir para o ateliê. Eu ia muito ao ateliê, vivia lá. Mas com a gravidez começou a ficar muito incômodo. Quando minha filha nasceu, eu tive muito trabalho! Porque mãe, com filha pequena, sem babá ou avó, é muito difícil. Um trabalho “do cão”. Eu fazia de tudo, dava comida, trocava, enfim. Era muito satisfatório, claro, muito gostoso. Mas eu me lembro de ter muito trabalho, de não conseguir mais trabalhar artisticamente. Então eu já estava há 2 anos sem trabalhar, só cuidando da Lara. Um dia, eu resolvi fazer uma boneca para ela. Depois que ela dormiu, eu fui para o ateliê, espanei o pó, coletei restos de tecido e fiz uma boneca com um prazer enorme. No outro dia, ela adorou, brincou um monte. Então eu fiz um conjuntinho com outro boneco de cabelo azul – até hoje eu gosto muito deste conjunto. Então, quando eu decidi voltar ao ateliê para fazer outras bonecas, eu percebi que aquilo significava que eu precisava voltar ao trabalho e eu passei a ir ao ateliê depois que ela dormia. Fiz uma boneca em um dia, outra boneca no outro... Quando completou sete dias, me dei conta que eu havia feito uma semana de boneca e já associei com o calendário: a boneca da segunda-feira, a boneca da terça-feira, a da quarta-feira, etc. Então eu pensei: “Vou fazer um mês de boneca!”. Eu me senti muito feliz porque havia arranjado um trabalho! Até então, parecia impossível arranjar um trabalho naquela situação. Aí, sabe como é mãe... Há dias em que tu estás muito cansada! Há dias em que tu estás muito irritada! Então não eram todos os dias que eu ia ao ateliê “feliz da vida”, mas eu havia me proposto aquela meta. Era o meu trabalho. Teve um dia, então, que a boneca era uma trouxa. Eu estava tão cansada, mas tão cansada, que eu fiz aquela trouxa e coloquei “QUARTA-FEIRA” e deu. Então, eu vi que ela estava ao lado de uma boneca muito bonita e que elas ficavam conforme meu estado, meu ânimo. Às vezes, eram umas bonecas mal feitas. Outras vezes, as bonecas eram quase um “nada”. Já outras, eram super caprichosas! Quando vi, passou um mês, dois meses, três meses... No meio disso, aconteceram várias coisas e as bonecas foram ficando um diário mesmo.

Então este foi um trabalho um pouco diferente, apesar de também ser boneca, porque nos outros tu estás mais interessada na plasticidade e neste é um pouco mais a tua emoção que está em foco.

É, uma característica do meu trabalho é que ele acontece em grupos. Por exemplo, este durou um ano. Tem outro, que é sobre milho, que também durou um ano. Depende muito do que eu estou vivendo.

Qual é o teu material preferido?

Não sei. Gosto dos simulacros, das imitações. Mas, por exemplo, eu adorei trabalhar com milho, embora eu não tenha continuado a trabalhar com milho. Não virei “a Lia do Milho”. Nem “a Lia do *Diário de Boneca*”. As minhas paixões acontecem em trechos. Eu me apaixono por uma causa e depois ela termina. Então me apaixono por outra e assim vai. Mas, durante aquele período, eu fico maravilhada. Quando eu estava fazendo o *Diário*, eu estava apaixonada! Eu via todas aquelas bonecas e ficava encantada, aquilo tinha uma aura.



Diário de uma boneca | 1998

No estudo da Camila Bettim Borges, é citado um episódio em que ela leva para crianças imagens da tua obra e as reações são de espanto; mas, na atividade posterior, conforme a proposta da pesquisa, elas passam a manipular os materiais e a “brincar de Lia”. Estas reações te interessam?

Olha, sabes que uma vez me convidaram para fazer uma oficina com crianças pequenas na escola da minha filha e elas fizeram releituras incríveis! Foi incrível!

O que elas fizeram?

Fizeram horrores! Trabalharam um monte com as bonecas, fizeram vaso de planta com as bonecas, destruíram bonecos e grudaram novamente... Fizeram releituras muito bacanas e para mim foi muito, muito rico. Elas adoraram! Foi muito bom. Estas reações me interessam, mas não as busco. Neste caso que eu citei, foi muito interessante, porque eles pegaram a coisa de um jeito tão leve que era como se eles estivessem em casa. Foi muito intenso.

Tu achas que existe uma brutalidade no teu trabalho?

Sim, penso que há. Às vezes, ele é bruto. Urgente. Por exemplo, eu tenho um trabalho que é super bruto, é um boneco que tem um ferro de passar dentro da barriga e o título é *Sobre o amor*. O ferro que está dentro do boneco pode ser ligado na tomada e o boneco ficaria, conceitualmente, quente. A minha ideia era dar vida ao boneco, mas o modo como eu expressei isso foi brutal, embora ele fale sobre o amor. Muita gente fala que o meu trabalho possui esta característica suave junto à brutalidade. Eu queria falar sobre ternura, mas acabou sendo de um jeito bruto. Às vezes, até eu me espanto com a solução que dou. Mas, muitas vezes, eu faço com uma urgência. Se eu tenho o ferro perto, uso. Eu poderia pensar em aquecer o boneco com um aquecedor, poderia dar outra solução. Eu gosto muito desta obra, *Sobre o amor*.

Com essa questão eu lembro muito do meu marido também, porque ele trabalha com madeira. Então, o ateliê dele é cheio de goivas, super afiado. Ele dá cada porrada para fazer a escultura que é impressionante! A minha brutalidade é pequena perto desta. Só que o resultado do trabalho dele é todo macio, polido. Para fazer, ele dá porrada, ele rala, só falta berrar! No meu caso, eu também manipulo os materiais, mas com ferro de passar roupa, e não com goiva. Eu vejo a brutalidade, a agressão que ele deixa ali. Ele é agressivo com o material dele, ele luta! Ele passa o tempo todo se digladiando com o material para sair um trabalho completamente macio. O próprio ato de lixar é corrosivo, agressivo. Muita gente acha que o meu marido é o bonzinho e eu sou a malvada! Eu dou risada. Meu resultado é escabroso e o dele macio.

Tu achas que isso tem a ver com a sensibilidade feminina em relação à sensibilidade masculina?

Eu acho que a mulher às vezes também é bruta. Ter a minha filha foi uma experiência muito forte; é como se tu ficasses meio bicho. Porque tu tens que lidar com tudo, com situações em que tu tens que limpar a criança, situações em que tu ficas suja também. Então tu também ficas mais resistente. A mulher enfrenta uma coisa brutal na gravidez. Tanto é que, depois que a Lara nasceu, meu trabalho mudou muito. Antes eu fazia tra-

balhos limpinhos, com costura, era toda caprichosa. Depois, eu comecei a lidar com a terra, comecei a fazer vaso de planta. Fiquei mais perto da natureza. Comecei a mexer em coisas orgânicas. O bebê é orgânico, ele mama no teu seio. Quando o bebê recém nasce, a mãe fica com este pique um pouco animal. O trabalho artístico é “fichinha” perto disto. Este lado da urgência, da brutalidade, também é feminino. Feminino não é só algo bonitinho, pelo contrário. É algo mais profundo.



Sobre o amor | 1994

Isso desabrochou em ti com a tua filha?

Sim, a gente muda muito. É muito *power*. Eu senti com muita força. Talvez outras pessoas não sintam tanto, mas eu achei aquilo um fenômeno! Uma coisa absurda. Como

pode? Quando tu vês a criança recém nascida, é incrível. O meu pai é médico, então eu me criei neste ambiente de limpeza. Quando a Lara nasceu, eu perdi um pouco o pudor. Se precisar, a mãe troca a fralda da criança aqui, ela dá um jeito.

E como tua filha reagia aos teus trabalhos quando era criança?

Ela nunca deu muita bola, porque ela nasceu ali! Eu observava que ela convidava os amiguinhos para ir lá em casa e eles não davam bola para as minhas cabeças de boneca. Quem se espantava eram os adultos! Os adultos, sim! A Lara chegava a levar os amigos para o ateliê para se divertir. Eu tinha muitos sapos de plástico, jacarés, pedaços de boneca... Eles se divertiam lá! Eles viam aqueles materiais sendo usados de formas diferentes. Um universo novo. Ela nunca deu muita bola. Mas sabes que esta pergunta não é só tu que fazes?

É?

Sim, todo mundo que me entrevista pensa: “E a Lara?!”. Mas, por exemplo, já me perguntaram se eu, algum dia, não peguei alguma boneca dela! E é claro que não. Ela tinha as bonecas dela. Eu nunca trabalhei com Barbies. E a Lara tinha as delas lá, guardadas. Ela era de brincar no quarto com boneca, diferente de mim. Não era da índole dela brincar com terra, na rua. Ela lia muito, sempre leu muito! Eu ficava espantada ao comparar minha infância com a dela. A minha foi completamente orgânica! Eu vivia trepada em árvore comendo fruta! Comia manga, goiaba, tudo da árvore.

É importante para o teu processo criativo haver uma proximidade afetiva com os elementos que tu manipulas?

Eu tenho que gostar do que eu compro, do que eu encontro. Eu tenho que gostar. Se isso é afeto, sim, é importante. Em um trabalho recente, eu usei muitos passarinhos que, quando os encontrei na loja, logo me apaixonei por todos. Então eu comprei um monte! Fiquei muito apaixonada. Tenho um lado afetivo, neste sentido do prazer do achado. De achar um boneco interessante. Este boneco, do trabalho que eu falei anteriormente do ferro, nem existe mais. Muitas bonecas que eu utilizei nem existem mais.

E em outras obras tu também usaste porcos, sapos, além das bonecas, entre outros elementos. É importante o papel da carne, do corpo, dentro do teu trabalho?

Sim, é importante. Neste dos porcos, era importantíssimo que aquelas cabeças fossem vivas. Agora, com as bonecas, já não é tão importante esse tipo vivo do corpo. Mas, por

exemplo, os sapos também são bonecos. O “boneco” não é só aquele formato de menina, porque o sapo que eu uso também é o boneco do sapo. O que eu gosto de fazer, e que eu já fiz muito, é fragmentar, derreter, desmanchar. Então, talvez, este lado de trabalhar com o corpo seja mais neste sentido do desmanche, de achatar um corpo tridimensional. Esta linguagem da escultura eu uso muito, de amassar, de cortar, de espichar. Eu tento fazer isso muitas vezes, através do calor ou da fragmentação. Mas é uma maneira de manipular o material. Como eu vou manipular a boneca de plástico? Ela não é argila, não posso simplesmente amassar.

No teu site tu destacas uma série de nomes que tu chamas de “Associações Afetivas”. Como que tu formulas este grupo? Através de identificação?

Às vezes. Outras vezes, pode ser um amigo, ou algum familiar. As aproximações não são feitas por semelhanças formais, pode ser um astral! O Escher, por exemplo, tem uma obra com cabeças enroscadas e, por isso, fiz esta associação. Eu fiz uma destas associações com o meu irmão, porque uma vez, quando ele era bem pequeno, ele disse que gostou muito daquele trabalho. Então, varia.

Tu vês diferença entre produções masculinas e femininas de modo geral?

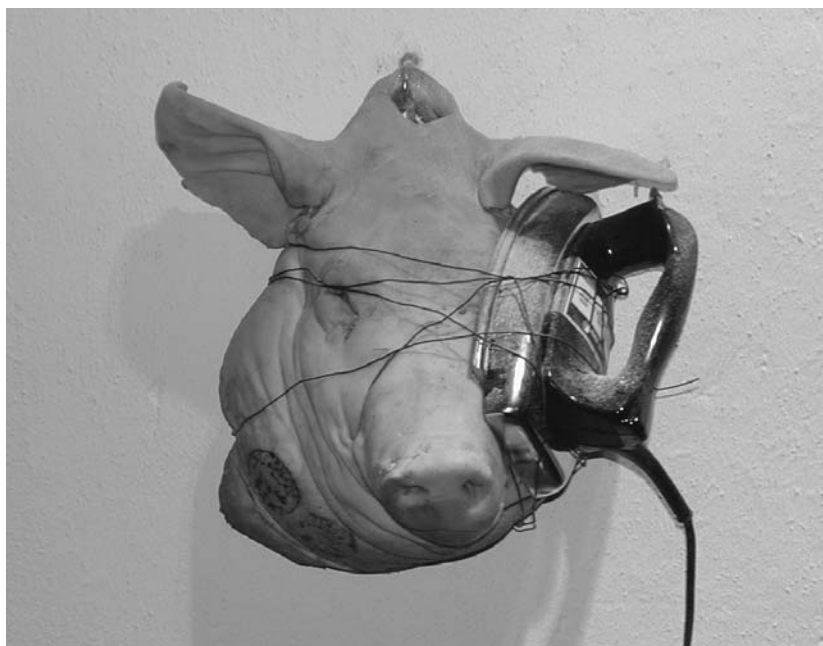
Olha... Eu acho que a mulher tem uma pegada diferente. Eu faço muito costura à mão, que é tido como algo feminino. É difícil ver um homem bordando, mas tem alguns que o fazem. O Leonilson é um caso. Mas, por exemplo, o trabalho do Mauro Fuke, meu marido, eu não me arriscaria a fazer. Eu não tenho força para tanto. Além disso, ele tem um tipo de raciocínio que me parece ser mais masculino, eu acredito. Não sei, eu sempre volto nesta questão de ser mãe, essa coisa mais bicho. Tem uma coisa intuitiva no ser mãe. Tu vês coisas que os homens não conseguem ver. Tu sentes coisas, tem um lado de adivinhação. Nós somos diferentes e acho que o trabalho artístico segue por aí. Assim como este trabalho dos porcos, eu fiz na pura intuição, não pensei em nada, nem pesquisei nada. Eu peguei a cabeça, peguei o ferro e juntei para ver no que dava. Acho que este é um jeito meio feminino de pensar, porque tu ages às cegas, no escuro. Eu acho que a energia masculina não flui tão bem na escuridão quanto a feminina. A energia feminina lida melhor com os mistérios. O lado masculino quer enxergar tudo com clareza. Mas, agora, fico pensando que eu também tenho um lado masculino que eu coloco no trabalho. Essa característica mais bruta, que se atribui ao homem. Quer dizer, se atribuí. Hoje, o homem também explora essa sensibilidade feminina e as mulheres, algo de masculino. Não é mais como nos anos 1970.

Alguns autores falam sobre essa radicalidade da expressão feminina, citando Márcia X., Ana Miguel, etc. Tu te vês neste universo?

Sim. Eu me identifico com algumas coisas da Márcia; ela trabalhou com boneca durante uma época também. Quando eu fiz aquele trabalho dos porcos, ela veio para Porto Alegre e depois eu vi que ela fez um trabalho com galinhas mortas. Eu associei com este trabalho dos porcos, com este trabalho cru. Foi um trabalho brutal, super bruto. Um absurdo. Eu fiz ele na maior calma. E depois que eu fiz, eu levei um susto também. Pensei “como eu fui fazer um negócio destes?!”.

Tu mesma te assustaste?

Sim! Até hoje eu fico impressionada de ter feito aquele trabalho. E eu fiz de supetão! Fui convidada pela banda Chelipa Ferro para fazer uma instalação no palco do show deles, no Cais do Porto, em Porto Alegre. Fiquei umas três semanas pensando que eu tinha que fazer alguma coisa. Estava nervosa, só que eu não conseguia, não sabia o que fazer. Pensava “como eu vou fazer um trabalho para aquele lugar enorme?”. Foi aí que eu passei no Mercado Público e vi aquelas cabeças de porcos. Então eu tive a ideia de trabalhar com estas cabeças e, ao mesmo tempo, no ateliê eu estava usando ferro de passar roupa e pensei em juntar os dois. Foram 22 porcos. Amarrei os ferros nos porcos e na hora do show os ferros foram ligados na tomada.



Porcos | 1994

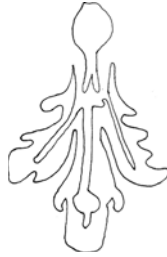
E deu naquela “churrascada”!

Aquele cheiro de bacon no ar! Só dava o meu trabalho! O galpão parecia uma churras-caria. Mas eu acho esse trabalho o máximo! Adoro ele. Mas ele é bruto! Eu fiz em uma urgência; ele é explosivo. Era uma noite em que havia uma tempestade, estava chovendo muito, o galpão estava lotado de gente e aquelas cabeças de porco lá dentro torrando! Muito louco! E tinha uns punks, tinha o pessoal da banda, um pessoal do teatro, do circo, um monte de shows... e escorria gordura das paredes! Muito engraçado!

Que surreal! Tu farias novamente este trabalho?

Faria!





*“Como podemos fazer uma
narrativa de um ponto de vista
que não se encaixa na
realidade social daquele
momento?”*

Maria Helena Bernardes

Maria Helena Bernardes

A História da Arte tem uma dívida com as mulheres?

Pois é, esta é uma pergunta com a qual nos deparamos seguidamente, pois encontramos referências insignificantes à participação feminina na história da arte anterior ao século XX, no âmbito das sociedades vinculadas ao modo de vida europeu ocidental. Só começa a se produzir alguma visibilidade das mulheres que circulam no ambiente artístico a partir das primeiras vanguardas modernistas e, ainda assim, de forma bem pontual. Com muita dificuldade, estas mulheres vão conquistando um espaço no terreno social onde circulam os homens. A participação feminina que chegou a produzir diferença no campo da arte é ainda muito mais recente. Por exemplo, se tu leres os depoimentos de uma artista como a Eva Hesse (norte-americana de origem judaico-germânica que morreu muito jovem no início dos anos 1970) verás que ela convivia com companheiros de geração ligados ao Minimalismo e Pós-minimalismo, pessoas que tinham uma “cabeça aberta”, ligadas a movimentos sociais, políticos, culturais e comportamentais de vanguarda nos anos 1960. A Eva Hesse depôs, diversas vezes, sobre a enorme dificuldade de ser levada a sério por estes homens. Percebemos que não era fácil atuar em pé de igualdade com os colegas do sexo masculino... Avançando um pouco mais, se pensarmos na conquista de uma equivalência de oportunidades e de participação da mulher nas narrativas históricas produzidas sobre a arte, veremos que esta conquista só se dará recentemente, no período que coincide com a arte contemporânea, quando as narrativas históricas tradicionais entraram em crise. Os modelos de narrativas históricas usados até a metade do século XX, que tinham uma perspectiva evolucionista, entram em crise e nós ainda não entendemos bem como vamos relatar os episódios mais recentes. É neste período, da crise das narrativas, que a mulher alcança uma participação mais equilibrada, não só na produção, mas na visibilidade desta produção e, espera-se, no relato sobre esta produção.

Quanto à pergunta que tu colocas – se temos uma dívida historiográfica com as artistas mulheres do passado, é uma questão delicada porque não creio que as sociedades passadas se constituíram sobre uma base dualista, dicotômica e antagônica entre dominador e dominado. É um arranjo. Toda sociedade, para sustentar determinado modelo vigente durante um longo período (como o modelo em que o papel masculino é

dominante em relação ao feminino), necessita operar, em algum grau, de acordo entre as partes, caso contrário, ela não se manteria. Que acordo foi esse? Em que base essa dominação se constituiu? O que era considerado “arte” em épocas passadas? Por que a arte estava absorvida no universo masculino do fazer, destinando a projeção e a recompensa social à figura do artista homem? Há muita coisa aí que a sociologia investiga e que certamente vem à luz como complexidades sociais. Não podemos tomar o consenso contemporâneo em torno da necessária igualdade de tratamento dada a homens e a mulheres que produzem arte e projetar esse modelo para narrar a história da arte do Renascimento, por exemplo. Mesmo que tenha havido mulheres artistas naquele período, elas não detinham as mesmas aspirações, os mesmos projetos, ambições artísticas e sociais que as mulheres atualmente têm. Elas e sua época lidavam com uma noção de arte e de artista muito diferente da nossa, não havia a noção contemporânea de “campo da arte” e mundo da arte. As noções de homem e de mulher como figuras sociais também eram outras. Então, creio que não seria produtivo aspirar a corrigir os erros das narrativas históricas anteriores, ao propor uma narrativa histórica que tome um ponto de vista que não se encaixa na realidade social do momento narrado. Será que existem erros a serem reparados?

Muitos dos teus trabalhos artísticos partem da deambulação, prática que se intensifica em meados do século XIX, na França, e que atravessou, mais tarde, as práticas surrealistas. Vale frisar que o *flâneur* dessa época era eminentemente masculino. As mulheres não tinham, em geral, essa liberdade de ir e vir e, muitas vezes, esse perambular nas ruas era associado à figura da prostituta. Tens um trabalho em que partes da leitura do livro *Nadja*, de André Breton e inclusive realizaste uma parceria com teu marido, o Fernando Mattos, neste projeto. O que te interessa na personagem que encarna esse “espírito livre”, de “beleza convulsiva”, mas que, também, evidencia esse olhar exótico sobre a mulher misteriosa, erótica e vidente? Como tu vês este olhar dos surrealistas sobre a mulher, que muitas vezes é criticado como fetichista?

Essa pergunta faz voltar ao que falamos antes, sobre o quanto é recente um tipo de entendimento conjuntural que torna consensual e necessária a horizontalidade nas relações entre homens e mulheres. Falamos no exemplo da Eva Hesse e, agora, recuamos quarenta anos (apenas!) para falar em Nadja, que viveu na década de 20, em Paris, capital da Modernidade europeia, e esteve envolvida com o líder de um dos movimentos artísticos mais potentes e libertários, o surrealismo. Nesse contexto, tão recente, o papel da mulher talvez nos chocasse se não nos aproximássemos dele com o cuidado e o relativismo cultural que convém a quem olha de longe. Nadja era uma mulher única, se levarmos em consideração o relato do próprio Breton, em seu livro, e as cartas, anotações e depoi-

mentos que ele deixou. Os surrealistas tinham casamentos convencionais e mantinham abertamente relações extraconjugais, tudo justificado pelo título de boêmios, artistas anticonvencionais, críticos do sistema e dos hábitos pequeno-burgueses. Creio que as mulheres que se envolviam com eles se deixavam seduzir por essa imagem e, normalmente, as esposas quase não participavam das aventuras surrealistas, mas, sim, outras mulheres, como tu dizes, “exóticas”: adolescentes (por quem tinham fascínio), videntes, atrizes, cartomantes, prostitutas ou uma “alma errante” como Nadja. O caso de Nadja é fascinante porque mostra um homem brilhante, um artista potente como Breton que tinha toda a suprarrealidade na cabeça, mas quando a viu encarnada e viva na figura de Nadja, não pode lidar com aquilo: temeu ser devorado, perder definitivamente o chão, ser aniquilado pela liberdade infinita que Nadja propunha, o desprendimento de tudo e de todos. Aí ele se dá conta, com sua mente racional e brilhante, de que não podia lidar com essa intensidade de intuição e imaginação encarnadas na realidade. Creio que tudo seria diferente se Breton fosse uma mulher e Nadja fosse um homem, a história teria tomado outro rumo - não necessariamente melhor ou mais feliz, mas diferente! Talvez uma mulher não sentisse a necessidade de criar algo como o Surrealismo.

Tu achas que ainda há um atrelamento da mulher ao homem dentro da história da arte? Por exemplo, artistas que são reconhecidas como amantes de outros artistas e não por sua produção em si, como a Camille Claudel que se relacionou com Auguste Rodin e Maria Martins, com Marcel Duchamp?

No caso da Camille Claudel, o que é dito é que Rodin fazia o tipo heroico, romântico tardio, que fazia aquele trabalho gigantesco, monumental, que tinha um ego monumental... Então, ao lado dessa *persona* social monumental parecia não haver espaço para nada se desenvolver. Conhecemos o discurso simplista de que Rodin tinha “inveja intelectual” de Camille Claudel e que, por isso, jogou uma sombra sobre a própria companheira - creio que tomar essa tese é expressar um ressentimento pelo outro sem saber, de fato, se foi assim que as coisas se passaram. Vou te dizer com toda a franqueza e imparcialidade, pois não sou fã do Rodin: já vi esculturas da Camille Claudel e acho que ela não era uma artista com toda aquela potência que se reivindica. Havia outras escultoras e escultores que, na mesma época, estão tentando deixar para trás o modelo de escultura enferrujada, com traços acadêmicos, feita naquele bronze pesado, regida pelo princípio neoclássico, barroco ou rococó que ainda vigorava na época - cânones com os quais a pintura, por exemplo, já tinha rompido há tempo. A pintura acompanhou *pari passu* as revoluções do romantismo literário. É com Rodin, no final do século XIX, que o grande passo em direção ao Modernismo acontece na escultura. Entretanto, houve outros escultores que começaram a trabalhar a escultura romântica, em que se foi buscar em Michelangelo o milagre da matéria que se exhibe como material tosco e, na mesma

peça, contrasta com a forma projetada e burilada pelo artista, produzindo um voo do concreto ao metafísico, que se dá diante dos nossos olhos, numa única obra. Esta revisão de Michelangelo, no século XIX, possibilitou, em grande parte, que a escultura desse o passo para o modernismo, e a Camille Claudel é uma das artistas que produziu isso junto a Rodin. Mas, honestamente, a escultura dela não me impressionou. Eu fui procurá-la porque não tenho grande empatia com Rodin, então pensei: “Vamos ver essa outra pessoa que está sendo redescoberta” – mas a mim, não impressionou. Constatar isso tornou ainda mais fraco, a meus olhos, o discurso ressentido contra Rodin, o gênio megalômano monumental que propositadamente jogou uma sombra sobre a companheira, privando-a do reconhecimento merecido. As coisas nunca são tão simples.

Em relação a Duchamp e a Maria Martins, não entendo que ela tenha se tornado conhecida pelo envolvimento amoroso com o artista, pois foi uma relação velada – se é que existiu! Quando a gente lê as entrevistas de Duchamp, as cartas, os depoimentos de pessoas conhecidas dele, a impressão que ele nos dá é de beirar a misoginia, sabe? A gente não sabe quase nada sobre a verdade destas relações. Duchamp é estranho, é uma incógnita. As mulheres frequentemente se apaixonavam pela figura dele, isso parece ser fato, mas a verdade sobre estes romances... não sabemos. Quanto a Maria Martins, sabe-se que ela foi uma mulher muito forte na sociedade brasileira. Ela vivia relações sociais desenvolvidas no seio da elite paulistana, era casada com um diplomata, viajava o mundo; quer dizer, não parecia ser uma mulher que se deixaria abafar por um artista, mesmo sendo Duchamp. Eu não acho que ela tenha ficado à sombra, pois obteve reconhecimento de seu trabalho, à época, e agia de forma muito política. Maria Martins “emprestou” e movimentou seu feixe de relações sociais e econômicas para aferir legitimidade a novas instituições culturais brasileiras. O MAM-RJ e a Bienal de São Paulo foram amparados política e institucionalmente por ela. Era uma mulher muito forte, produziu uma escultura muito interessante, foi convidada a expor na Bienal de São Paulo e, mesmo que os contemporâneos brasileiros preferissem, naquele momento, a arte concreta à sua sensibilidade onírica, ela esteve em um primeiro plano no meio artístico brasileiro, sendo comentada por críticos da estatura de Mário Pedrosa.

Esta reivindicação pela inserção da mulher dentro da narrativa histórica da arte desembocou em diversas iniciativas, como o *National Museum of Women in the Arts*. Entretanto, também há críticas de que atitudes como esta do NMWA passam a ser sexistas. Como tu vês o diálogo entre estas duas vertentes de pensamento?

Pessoalmente, apesar de reconhecer algumas contribuições, não sinto entusiasmo por abordagens críticas, historiográficas ou curatoriais calcadas em gênero. Pensando no meio artístico internacional contemporâneo, pergunto: quais são as dificuldades, impedimentos ou fragilidades que as artistas mulheres vivenciam por serem mulheres?

Não me parece que estas dificuldades sejam importantes, pelo menos não no nosso país e em democracias consolidadas. Por isso, não gosto desta divisão, pois não entendo quais problemas ela necessite corrigir. Por outro lado, talvez pudesse ser interessante um museu dedicado a um mapeamento da arte de épocas passadas, onde não existiu um contexto social que permitisse visibilidade para a produção artística feminina que porventura existisse. Talvez pudesse ser interessante examinar a influência que estas mulheres possam ter tido sobre o círculo de artistas homens contemporâneos, buscando resgatar e estudar a produção dessas mulheres e situá-la em relação àquela que “entrou na história”. Talvez exista algo parecido com isso, eu desconheço, um museu das mulheres artistas do século XVI ao XIX, por exemplo. Isto me parece uma coisa interessante. Mas dedicar um museu a mulheres artistas atuantes hoje... Não vejo sentido nisso, embora não me oponha. Se existe, tudo bem. Mas não vejo justificativa; como artista, eu não gostaria de estar em um museu apenas por ser mulher.

Como tu enxergas a relação entre a demanda que era feita pelas artistas e mulheres envolvidas com a arte nos anos 1960 e as mulheres envolvidas com a arte na atualidade?

Estas vozes do feminismo, tão importantes nos anos 1960, vinham de intelectuais que tinham, muitas delas, 20 anos na época. Hoje, muitas destas intelectuais seguem ativas, na casa dos 70 anos, e continuam influentes. Elas carregam o mérito de ter lutado pela construção da sociedade atual, muito mais tolerante e democrática em relação às questões de gênero – embora o preconceito exista, as leis e o consenso público recomendam que os conservadores o abafem. Hoje, nas sociedades democráticas, não há espaço para que um curador ou jurado interdite uma inscrição feminina em um edital de arte. Mas, quanto ao sexismo, acho que ainda estamos sob influência daqueles ativistas da contracultura que carregaram a tensão daquele momento, em que era preciso abrir radicalmente um novo universo, uma nova convivência democrática de todos os gêneros e orientações, minorias, etc. Um exemplo disso pode ser essa iniciativa de fazer um “museu das artistas mulheres”, em 2014, para dar espaço para a mulher. Acho que hoje temos outros campos na sociedade em que as mulheres precisam, de fato, da proteção do Estado e da atenção de agentes sociais que lutam pelos direitos humanos: as mulheres agricultoras, por exemplo, pertencem a um segmento em que há um índice de violência doméstica e de exploração ao trabalho muito significativo. As fragilidades de todos os níveis e naturezas estão muito mais latentes ali do que no segmento social onde se inscrevem as artistas. As mulheres negras, indígenas, analfabetas, moradoras de rua, prostitutas pobres... Todas estas são vulneráveis em muitos sentidos. Nós, artistas contemporâneas, pertencemos a um segmento urbano, de classe média (no mínimo), e temos formação escolar de terceiro grau. Penso que a discrepância e a grande defasagem

dos direitos femininos estão em outros segmentos. Mas é como te digo, não me oponho, mas gostaria de ouvir mais sobre a necessidade de projetos assim.

E falando especificamente sobre produção artística, como tu vês estes diálogos entre sensibilidades femininas e masculinas?

Eu concordaria que, sim, a sensibilidade feminina imprime a sua marca na produção artística. Entretanto, penso que a sensibilidade feminina não é algo exclusivo de mulheres, assim como a sensibilidade masculina também não é exclusiva de homens. Nos indivíduos, as sensibilidades têm gradações ou uma composição gradativa. Então, vamos ter algumas mulheres que, em alguns aspectos – seja da intelectualidade ou da afetividade – têm uma afinidade com a sensibilidade masculina, e homens que, em alguns aspectos, expressam uma sensibilidade feminina. O que quero dizer é que existem, sim, as duas formas a que chamamos de sensibilidade masculina e sensibilidade feminina. Claro que vamos deixar para os sociólogos e psicólogos sociais discutirem se estas sensibilidades são natas ou construídas. Eu, intuitivamente, tendo a acreditar que elas são bastante construídas, mas, também, correspondem a algo da natureza da gente, que vem com a gente.

Como tu vês a produção artística feminina contemporânea? Tu vês traços comuns, características específicas? Algum nome que tu destaca?

Um trabalho que eu tenho gostado muito é de uma artista mexicana, a Natalia Almada, que tem origem no cinema documental e vem sendo convidada para participar de exposições e de bienais de arte contemporânea. Ela tem menos de 40 anos e o tipo de documentário que ela faz, pelo ritmo estendido, pela sensibilidade, pela participação de um olhar intuitivo que não é assertivo – preto ou branco, bom ou mal – possui algo nítido da sensibilidade feminina de que falamos. Isso fica muito claro em um filme que ela apresentou na Bienal de Veneza, chamado *El Jardín*. Ali, ela aborda um universo que só existe em função de um segmento muito masculino da sociedade mexicana, que é basicamente constituído por homens muito violentos, o segmento do narcotráfico. Acho que o olhar feminino está na delicadeza com a qual ela se aproxima do tema: um cemitério de narcotraficantes em uma cidade próxima à fronteira com os Estados Unidos, ou seja, uma zona muito conflituosa, violenta. O que aconteceu foi que acabou nascendo uma cidadezinha em torno deste cemitério, pois o número constante de enterros gera muita demanda de serviços variados: pedreiros, músicos para cortejos, faxineiros. Os traficantes constroem túmulos enormes e as gangues disputam em opulência. A Natália Almada filma com uma câmera praticamente parada, que acompanha 24 horas da rotina do cemitério, desde o momento em que o zelador chega para o turno da noite, até o final do dia que corre entre seus turnos de trabalho e, novamente, quando ele retorna no próximo

entardecer para novo turno. Com uma observação delicada, não invasiva e que não julga o que a câmera vai registrando, ela mostra que, mesmo em um lugar como este, que é resultado de uma das coisas mais terríveis que temos hoje em termos de conflito, também há vida, sentimentos reais e intensos, relações, apostas, projetos e tarefas a serem cumpridas. Durante o filme, nos sentimos emocionados pela morte de tantos jovens, um verdadeiro massacre juvenil, e não há espaço para pensamentos pré-fabricados como “morrem porque se envolvem com o crime” ou “são vítimas, mas, também, assassinos”, etc. Não há julgamento porque estamos expostos à morte bruta. A dor que os familiares expressam à beira das sepulturas é legítima e merece nossa compaixão, como qualquer outra. Ela mostra um universo cheio de vida em torno da morte, de pessoas que trabalham com isso, crianças que brincam com isso, vendedores ambulantes, o horizonte de quem trabalha ali construindo túmulos... É um universo. O tipo de abordagem é materno no sentido de que tudo cabe. O que é humano cabe.

Eu acho que também vemos em alguns trabalhos femininos uma flexibilização daquelas preocupações formais onde os homens tendem a ser mais rigorosos e fascinados por uma estrutura, uma forma, por problemas da linguagem. As mulheres têm um entendimento de conteúdo, um interesse pelo conteúdo que é muito característico, enquanto os homens, pelo menos os que eu conheço, têm um prazer muito concreto com a forma. A meu ver, é o conteúdo que abre a possibilidade de nascerem formas. Seja a forma que for: da pintura, do vídeo, da escrita, da caminhada. Eu gosto desta diferença, que é bem clara, entre mim e o André Severo, na parceria que temos no projeto Areal. Na produção artística em geral, as mulheres tratam as obras com certa permissividade, permitindo que seus trabalhos sejam atravessados por assuntos, meios, contextos ou formas que até há pouco eram estrangeiros. É uma permissividade boa, não é ruim. Não quero dizer que o homem seja rígido, não é isso. O homem é apenas mais assertivo, ele aponta, direciona e dirige a obra. Ele precisa do marco que a obra e a autoria representam. Isto, claro, não é regra. Não é em todos os momentos que podemos ver isso claramente.

Em um texto da exposição *Manobras Radicais*, Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda falam sobre a Lygia Clark como a mulher que fez, verdadeiramente, esta manobra radical no sentido de ir a fundo e operar estes movimentos bruscos, digamos, no campo da arte. Um papel que, muitas vezes, é atribuído à Tarsila do Amaral. Tu concorda com este protagonismo da Lygia Clark?

Penso que há várias coisas aí. Em primeiro lugar, sem dúvida, a obra da Lygia Clark é definitiva para entendermos a virada produzida pelo neoconcretismo na arte brasileira. O neoconcretismo abriu a possibilidade de que outra arte surgisse logo em seguida, e era tão diferente da anterior que poderia até ter outro nome, nem ser chamada de arte. Esse fenômeno se dá no plano internacional: artistas de todos os lugares estão descobrindo

que a arte pode ser tão diferente, tão “para além” do que se entendia por arte até então, que quase nem é mais arte. Lygia Clark é uma das artistas que fez esta outra arte ser possível. Eu acho, contudo, que o papel histórico dela vai ser balizado pelo conhecimento mais profundo que estamos tendo recentemente da obra da Lygia Pape. À medida que se conhece mais, Lygia Pape vai crescendo e deve crescer muito, ainda. Ela tem o vigor e a força da Lygia Clark, embora sejam trajetórias e obras bem diferentes. Lygia Clark, enquanto age em nome da arte, é definitiva para a relativização do que poderia ser a arte para além de qualquer suporte, assim como para a valorização da experiência, de uma integração, uma compreensão holística – para usar um termo bem precioso para a geração deles. Penso nos motivos pelos quais se acabou enfatizando mais a Lygia Clark em relação à Pape que, como ela, fez experimentos fenomenológicos, trabalhou na rua, interferiu no espaço da realidade, mexeu com gesto e corpo, individual e coletivo.

Quais tu achas que seriam estes motivos?

Creio que o fato de Lygia Clark e Hélio Oiticica terem morrido há mais tempo (ambos morreram nos anos 1980) permitiu que surgissem como representantes do tipo de investigação que caracterizou o Tropicalismo nas artes plásticas, a descoberta do corpo, a revolta e a relativização dos suportes. Lygia Pape participou de tudo isso também, mas seguiu viva e atuante até o início do novo milênio. A historiografia e as pesquisas realizadas na década de 90 jogaram uma luz muito mais forte sobre aqueles que já deixaram um corpo definitivo de obras, como o Hélio Oiticica e a Lygia Clark, do que sobre a companheira de geração que veio a falecer recentemente. Agora, a partir da grande re-
tropectiva da obra de Pape que andou pelo mundo e que esteve na Pinacoteca do Estado de São Paulo – uma linda exposição! – a gente está conhecendo esta Lygia fantástica. Esta Lygia Pape dos filmes, a Lygia Pape do *Divisor*, das ações, da fotoperformance. E mais: a Lygia Pape “artista plástica” contemporânea do Hélio Oiticica e da Lygia Clark, “artistas plásticos” no sentido mais tradicional, na fase concreta e neoconcreta que os três viveram de forma muito completa, uma fase de potência, maestria visual e plástica mesmo, no sentido de transformar a matéria expressivamente. Penso que a Lygia Clark vai deixar de ser uma estrela solitária no universo das mulheres, e vai ser resgatada esta companheira que, na época, já estava ali.

Depois dos experimentos mais radicais, no início dos 1970, Clark teve mais 10 anos de produção, período que ela própria problematiza e não queria que chamassem mais de arte, mas de cura. Acho isso de uma clareza maravilhosa e corajosa! Já a Lygia Pape continuou entendendo sua obra como arte – e sua qualidade não caiu, manteve um belo trabalho, sempre fresco, até o fim. O importante é pensar que Lygia Clark não estava sozinha. É interessante rever o papel de uma artista como a Carmela Gross, que era bem mais jovem do que estas duas, mas já atuava nos anos 1960. Tem a Letícia Parente que

fez experimentos com a *bodyart*, performance e vídeo. O papel fundador da Ana Bella Geiger de ter sido não só uma artista de vanguarda, mas também uma mestra, alguém que, durante a ditadura, abriu frente para jovens artistas trabalharem experimentalmente no ateliê do MAM do Rio de Janeiro.

E em relação à Tarsila nesta conjuntura histórica?

Quanto à Tarsila, eu discordo que ela não tenha sido radical. Acho-a extremamente importante. A Tropicália, por exemplo, é o ponto de condensação e erupção do pensamento de uma geração de músicos, *performers*, designers de moda, poetas, cineastas, etc., que encontra neste termo “tropicália”, uma verdade brasileira antropofágica, a reivindicação de uma arte brasileira e não xenófoba; uma brasilidade que não é ufanista, uma brasilidade aberta. Como é autêntica, verdadeira, pulsante e potente, esta brasilidade necessita ser aberta e antropofágica, ela só cresce. E isso tudo só se dá com clareza porque eles leram Oswald e Tarsila. A geração de Oiticica, Clark e Pape relê Oswald de Andrade através do *Manifesto Antropofágico* – resultado da grande revelação que ele teve diante do *Abaporu*, da Tarsila. A noção da antropofagia já estava nortendo a produção da Tarsila desde as primeiras telas da fase *Pau-Brasil*, de 1924. Também lá Oswald compôs um manifesto a partir do impacto que as pinturas da mulher, Tarsila, exerciam sobre seu entendimento dos caminhos do modernismo brasileiro. Ali, ela mostrava que poderia trazer o futurismo para sua pintura, que poderia trazer o cubismo, processar o orfismo, assim como na fase antropofágica ela processou o surrealismo. Em 1924, Tarsila estava processando todas as informações que recebeu da vanguarda parisiense com o conteúdo e a temática brasileira e uma forma única. A forma *Pau-Brasil*. Não é cubista, futurista ou orfista. Não é uma reconstituição erudita de uma pintura *naïf* brasileira. É *Pau-Brasil*. Ali, a antropofagia já “está” como princípio essencial e formativo. Está processando a criação. A antropofagia só vai ser processada intelectual e verbalmente na sua completude em 1928. Mas já estava no *Pau-Brasil*. Eu acho a Tarsila uma grande virada, sim. Aí, temos outra artista magnífica, a Anita Malfatti. Eu vibro mais, em termos de afinidade pessoal, com a arte da Anita do que com as pinturas duras da Tarsila. Mas a Tarsila me assombra. Até me sinto um pouco desconfortável com aquelas pinturas que parecem feitas a vácuo. Aquelas formas definidas, uma coisa contra a outra, aquele azul árido que não sei como ela conseguiu. Chega a ser quase desagradável em alguns momentos.

Um pouco perturbador.

Exatamente. Claro, como já não somos modernistas não diríamos que, por isso tudo, Tarsila é melhor do que Anita. Não se trata disso. Anita elaborou de forma muito pessoal

as influências que recebeu das vertentes europeias. Estas influências são muito claras na obra dela - encontramos facilmente na obra da Anita o fauvismo e o expressionismo. Mas, com a Tarsila, não temos como saber. Não é o futurismo. Não é o cubismo. Não é *naïf*. Não é surrealismo. É *Pau-Brasil*. É antropofagia. Sim, a Tarsila flanava com o Oswald em Paris, em São Paulo. Ok, verdade. Mas ela não escondia sua origem oligárquica. Ela mesma contava que a pintura *A Negra* tratava de uma história que os negros contavam na fazenda do avô dela sobre as escravas que, de tanto carregarem os filhos pendurados mamando, ficavam com o seio bem esticado. Então ela pinta aquela negra com o seio jogado para trás do ombro. Tarsila e Oswald eram intelectuais de esquerda e Tarsila segue esta filiação para o resto da vida. Não é uma mulher fútil, mesmo com uma origem social definida na elite paulista.

Tu achas que a historiografia tradicional ainda sofre com esta questão de completude, de querer encontrar um cenário fechado, um protagonista fixo, como se isto fosse estar devidamente orquestrado? Pergunto porque, em algumas bibliografias sobre gênero, parece haver uma vontade de um discurso completo, uma forma correta de ver a questão, embora estas formações estejam em constante construção e desconstrução. Como tu vês esta questão da historiografia e das narrativas atuais?

Pois é, eu acho que a historiografia tradicional ainda se apegue a isso. É bem de sua característica esta formação em capítulos discursivos específicos, personagens principais que saíram de um ponto e chegaram a outro. Entretanto, a historiografia está atravessando uma autocrítica muito forte. Nós não sabemos bem quais vão ser as escolas, se é que vai haver escolas ou vertentes preponderantes na narrativa histórica da arte contemporânea, por exemplo. Eu tenho muita curiosidade de saber, daqui a 30 anos, o que se terá escrito sobre a arte do final do século XX e da primeira década do século XXI. Tenho curiosidade de saber se estes dois períodos ainda estarão formando um mesmo ciclo, ou se eles serão compreendidos já como coisas distintas. Não dá para saber, em relação à arte contemporânea. Acho que os historiadores estão com medo de serem considerados retrógrados ao narrar a arte contemporânea como um andamento dos anos 1960 até agora, porque já se criticou muito este tipo de historiografia, calcada em um evolucionismo e determinismo historicista.

Nós temos um fenômeno: o campo da arte hoje, diferentemente dos anos 1920 e 1960, está marcado por teses. Teses curatoriais legitimadas institucionalmente e instituições, por sua vez, legitimadas dentro de um organismo que envolve interesses de mercado, colecionadores, galerias, feiras, circuitos institucionais. Dentro deste circuito, temos os curadores examinando recortes e lançando teses sobre a produção artística. Algumas destas teses já comprovaram deter qualidades investigativas, mais ou menos se

colocaram como capítulos, talvez, de um livro futuro sobre arte contemporânea. Talvez nós devêssemos olhar mais para as exposições. Não que eu pense que elas determinem, ou que ali esteja a verdade sobre a produção artística; mas algumas exposições históricas foram muito emblemáticas. Por exemplo, a Bienal de São Paulo de 1985, que teve como curadora Sheila Leirner, tinha o eixo curatorial apelidado de *A Grande Tela*, em que a curadora realizou uma metacrítica. Ou seja, a própria exposição, a forma como foi museografada, acabou conduzindo os olhares de forma crítica para a produção que era exposta – a pintura dos anos 1980. Aquela foi uma exposição que chamou atenção para a primeira leva de obras globalizadas. Pela primeira vez, a arte realmente se mostrou globalizada. Em São Paulo, fazia-se a mesma coisa que se fazia em Tóquio. Do mesmo tamanho, com a mesma intensidade de gestos.

Tu tens este envolvimento denso com a história da arte. Como surgiu essa aproximação até a consolidação dos cursos da Arena, pelos quais tu és amplamente reconhecida?

Eu tive uma experiência bem juvenil de uma escola independente com outros artistas colegas do Instituto de Artes da UFRGS. Era como se fosse um ateliê onde dávamos aulas de desenho, pintura, etc. Eu trabalhava com desenho e história da arte com alunos adultos. Sempre gostei muito de história da arte. Havia outro colega que dava aulas de serigrafia, que naquela época era “febre”. Outras colegas trabalhavam com crianças. Isto foi entre 1989 e 1992. Depois disso, deixei de dar aulas, fui ter outras experiências. Fui para a Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, cheguei a fazer concurso, mas pedi demissão. Depois, dei cursos pelo estado, de forma a ganhar algum dinheiro. A possibilidade que eu tinha diante de mim era dar aulas, mas eu nunca pensei em fazer uma pós-graduação para dar aulas na universidade. Eu não tinha vontade e achava que era um compromisso muito grande de horário e de envolvimento. Meu marido é professor na UFRGS e isto eu não queria. Não me daria muita mobilidade e se eu fizesse uma pós-graduação, iria cair na tentativa de fazer um concurso em um momento de incerteza. Então já não fiz pós-graduação pensando nisso.

Durante bastante tempo, com os projetos artísticos e com a era dos editais, a partir de 1995, havia esta possibilidade também de ganhar um cachê aqui, dar uns cursos ali, e era assim que eu seguia. Em 2004, eu tinha esse tipo de mobilidade, mas precisava sempre “inventar a roda”. Terminava um trabalho e já tinha que criar outro. Além disso, a produção de projetos também é desgastante, começa a te cansar em certo momento. Em 2004, paramos a vida aqui e fomos para a França, pois o Fernando, meu marido, foi fazer o doutorado em Paris. Então eu pude me dedicar exclusivamente ao estudo. Livremente. Não estudei em escolas, estudei por minha conta, via as coisas que eu queria ver e lia os livros que eu queria ler. Voltei de lá com muita bagagem e que tinha relação com coisas

que eu fazia como artista no Areal.

Todo este conhecimento que eu adquiri, que eu traduzi, toda estas coisas que eu vi lá e que ainda não estavam circulando aqui, fizeram-me propor um curso – até para eu sentar novamente no Brasil e retomar o trabalho que eu vinha desenvolvendo aqui antes. Então eu propus um curso na Koralle, em Porto Alegre, que se chamava “A História da Arte pelos Artistas”. Dei um: lotado. Dei outro: lotado de novo. E aquilo virou um curso permanentemente oferecido durante dois anos. Sempre havia gente. Era muito baseado em escritos de artistas, eu trouxe muitas informações sobre o Situacionismo, pois, na época, só havia um livro em português publicado naquele mesmo ano a respeito deste assunto. Neste curso, muitos alunos do Instituto de Artes da UFRGS me procuravam porque já me conheciam pela atuação no Areal, e me conheciam muito por ser uma artista que fala e escreve. Então, pela escrita, por aquilo que eles entendiam que eu tinha, talvez certa clareza em relação a meus processos artísticos somada ao conhecimento em História da Arte, os alunos começaram a me pedir para prepará-los para a pós-graduação, mestrado e doutorado. Então comecei a fazer isso paralelamente, mantinha grupos de orientação na minha casa. Comecei a me reconciliar com a ideia de dar aulas. E, com os grupos crescendo, tive que achar uma solução para o local de trabalho. Paralelo a isso, sempre mantive um estudo contínuo em história da arte. Isto vem desde antes de entrar na faculdade, pois sempre gostei muito do assunto e estudei de forma contínua. Eu estudava pra mim, gostava de todos os períodos. Estudava porque gostava. Terminei a faculdade e continuei estudando.

E tu fazias isso procurando livros?

Sim, procurando livros, indo atrás de referências, relendo autores, um artista levando ao outro e sempre revendo todos os períodos da história. Então eu tinha uma bagagem de estudo bem ao meu gosto, sem me preocupar em sistematizar aquilo para uma comunicação. Em 2005, já tínhamos a ONG Arena juridicamente. E como precisávamos de uma sede, aconteceu de comprarmos uma sala que virou o espaço da Associação Arena e também um espaço que eu usava para as aulas. Então, o surgimento da Arena Cursos vem desta necessidade de espaço e de conjunção com a Arena que já existia como ONG. Antes de ter a sede, cheguei a ter cinco grupos vindo aqui em casa, cada grupo com 7 alunos. Era uma loucura. Quando inauguramos a sede, já tínhamos um bom número de pessoas que nos conhecia. Claro, precisávamos pensar no que queríamos com aquilo, pois não era nossa intenção fazer daquilo uma antessala da universidade, como os cursos pré-vestibulares. E foi assim que surgiu a Arena Cursos. Com a sociedade com a Melissa Flores, trabalhamos a ideia de desenvolver cursos regulares em História e Teoria da Arte, de trazer outras perspectivas e compartilhar artistas, leituras, visões, construir abordagens, comunicar um enfoque particular sobre a arte.

E o que tu estás pesquisando e estudando agora, neste momento?

Algo nada a ver com arte.

Sério?

Sim!

O que é?

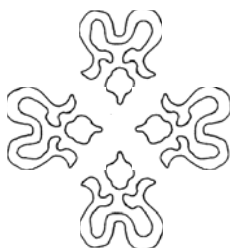
Estou voltada agora para um projeto que nós aprovamos em um edital do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul para elaboração de índices culturais. Chama-se Observatório de Sensibilidades Morro da Borússia*. Propomo-nos a mapear as diferentes sensibilidades que traduzem as formações humanas que historicamente foram sendo construídas na região do município de Osório (RS). O que há nesta região hoje não é diretamente resultado de pessoas que já habitaram este espaço, mas, também, é herança destes antepassados. É uma comunidade basicamente invisível, pouca gente no Rio Grande do Sul sabe que ela existe e que foi porta de entrada para a história do Rio Grande do Sul português. Há vários fatos extremamente importantes da história do estado que começaram por ali, por aquele litoral. O povo resulta de uma confluência étnica muito interessante, porque tem quilombolas, descendentes de índios que foram massacrados no morro por força de brancos que entraram no estado pelos Campos de Cima da Serra e por aqueles que entraram e ocuparam as praias. Houve vários conflitos ali. Tu tens uma natureza que já foi totalmente devastada e, com a quebra da AGASA, antiga usina de açúcar e álcool nos anos 1980, todo aquele mato voltou e hoje forma uma exuberante floresta secundária. Então tu tens esta situação conservacionista, uma área de proteção ambiental. Isso tudo entra em choque com as sensibilidades locais. Mas quais são elas? O que são estas sensibilidades? Que outras existiram ali, antes das contemporâneas? Que local é este que ninguém vê? O meu próprio trabalho artístico é muito alimentado pelas experiências, pelas sensibilidades. O que me interessa é conhecer, entender a vida dos fantasmas que passaram por um lugar, os vestígios e os atuais agentes que fazem deste lugar um lugar. Mesmo que não saibam, eles interagem com a vida destes fantasmas. A região tem muita, muita história que o Rio Grande do Sul simplesmente não conhece. Temos muita bibliografia a respeito disso, sobre os caminhos da praia, sobre os desertores da Colônia do Sacramento que vinham pela praia e passavam por todo o nosso litoral gaúcho até chegar em Laguna (SC), deixando histórias e um traçado.

Enfim, todas estas situações constituíram um tipo humano muito diferente, com uma experiência cultural e uma sensibilidade estética própria, trançada com a experiência

* observatorioborussia.org.br

passada. Tu encontras, ali, a melancolia e a desconfiança do açoriano, mas também a oralidade colorida do tropeiro. Aí tu vais percebendo as tensões também: por que as lendas falam tanto em escravos e lagoas? Sempre há, nas lendas, um negro que sofre, um escravo que era maltratado pelo senhor e que joga uma maldição na lagoa. E então tu vais entendendo pelas lendas que, na tradição dos escravos, as lagoas eram amaldiçoadas porque eram caminho de navegação dos senhores, eram o porto de entrada dos navios negreiros que chegavam do Oceano. Muita gente tem medo das lagoas, por lá. Tu vais entendendo essa trama, e como eu gosto de escrever, eu tenho um prazer enorme com esse estudo que me toma todo o tempo que tenho para mim, atualmente. É a isso que eu me dedico hoje. Este é o meu trabalho, é disto que eu gosto. Não me pergunto para quem estou fazendo tudo isso, ou para quê. Estou indo.





*“Todo o sistema capitalista está
relacionado com a mulher como
objeto de desejo”*

Fabiana Faleiros

Fabiana Faleiros

Houve uma decisão da tua parte de “quero/vou ser artista”, já que tu vens do campo da comunicação?

Eu me formei em Publicidade e Propaganda, em Pelotas(RS), mas nunca trabalhei como publicitária. Eu vim para São Paulo e tinha muitas ideias, queria fazer muitas coisas, mas eu era muito tímida, tinha muita vergonha. Então eu comecei a escrever, fiz uma pequena publicação de poesias baseada no Getty Images, um banco de imagens para publicidade que eu usava muito nos trabalhos de comunicação visual que eu fazia. Fui convidada para expor aqui em São Paulo, na Galeria Vermelho, trabalhos que já tinham essa relação do espaço público com a Internet. Nessa época eu estava fazendo mestrado em Semiótica. Eu tinha muita influência destas pessoas que mexiam com arte e tecnologia, mas eu passei a achar a coisa tecnicista demais. Eles tem uma visão super objetivada e despolitizada sobre a arte. Ao mesmo tempo, eu também fazia aula no Núcleo de Subjetividade com o Peter Pal Pelbart, então eu fiquei entre um espaço ultra subjetivo e muito objetivo, e eu fui tentando me encontrar, mas foi bem devagar, porque eu ainda trabalhava.

Tu estavas iniciando teu percurso como artista, fazia mestrado e trabalhava. Essa é uma das questões que se vê bastante nas bibliografias sobre o mercado de trabalho – a dupla, tripla, quádrupla jornada de trabalho/dedicação parece ser um retrato contemporâneo. E com as mulheres não é diferente, pelo contrário.

Isso é um sintoma da nossa época. É exigido isso, que a gente seja várias coisas ao mesmo tempo, e também há uma oferta muito grande de subjetividade – posso ser o que eu quiser. Vou consumir essa *persona* que é múltipla. Eu sou muito assim, mas, na verdade, meu caminho foi uma perda.

Por quê?

Por uma questão de planejamento. Primeiro eu fiz Publicidade, depois fiz mestrado em Semiótica, e eu fui me formando nessa coisa meio atrapalhada. Mas eu também gosto, porque eu não conseguiria ficar só no circuito da arte. Eu acho esse circuito

muito ensimesmado, muito autofágico. As pessoas carregam uma ideia de que ser artista é te afundares no teu próprio trabalho. Eu tive uma experiência muito interessante, porque fui professora em 2008 e foi terrível.

Terrível?

Sim. Era uma universidade “fábrica de diplomas”; sessenta alunos em sala de aula e eu sofri muito preconceito, principalmente das alunas, porque eu tinha 28 anos, era bonitinha, e havia essa resistência delas em relação à minha posição de professora. Eles estavam sempre me colocando à prova. Depois eu fui dar aula em uma ONG, o Instituto Acaia, de letramento digital para crianças de duas favelas de São Paulo, na Zona Oeste. Então, eu comecei a ter uma experiência muito interessante. Meus projetos tinham a ver com Internet, então, cheguei lá com uma proposta de fazer blogs de literatura com os alunos, mas o que aconteceu é que eles só queriam escutar funk! Eu já tinha uma relação com o hip hop por causa do meu trabalho de conclusão de curso, em que eu fotografei a cena hip hop de Pelotas. Eu tinha um grande interesse por esse tipo de estética, de sonoridade e de relação com política, com mundo, de se posicionar através do microfone, através da fala. Eu comecei a escutar o funk e a gostar. Eu percebi que aquilo era muito interessante como forma de apropriação do mundo.

E foi aí que o funk entrou como elemento da tua produção?

Sim, foi aí. Comecei a fazer o *Projeto Passinho*, em que eles ensinavam uns aos outros a dançar e a gente colocava os vídeos no Youtube, pra ter essa relação da Internet com a vida deles. Então eu comecei a fazer umas coisas com o Rafael RG, nessa dupla chamada RG Faleiros.

Como foi a formação desse trabalho em dupla com o Rafael?

Eu conheci o Rafael nessa coisa chata das vernissages. A gente começou a fazer coisas que nem encarávamos como projetos artísticos, como, por exemplo, ficar dançando no meio da Rua Augusta. A gente queria ocupar o espaço público – o espaço da rua como uma festa. Então passavam os carros “tunados”, tocando funk. Ali se cruzam todos os tipos de gente; os que gostam de música eletrônica, de funk, etc. Ali no Baixo Augusta, onde havia o Bar do Netão, que agora nem existe mais, havia muito esse preconceito com o funk. Mas esses carros passavam e paravam e era o encontro perfeito! A gente não precisava nem do *soundsystem*. Ficávamos muito na rua, com megafone, falando coisas nas galerias. A gente passava na frente das galerias tocando Banda Dejavu, que é uma banda de Belém do Pará que faz versões de músicas tipo as da Beyoncé, mas em ritmo tecnobrega. Só que como nós estávamos na rua, vinha polícia e dizia “Não pode!”.

Vocês foram abordados muitas vezes?

Sim, fomos.

E que reações as pessoas tinham sobre o teu trabalho e essas intervenções?

Na rua, era bem interessante. As pessoas participavam, dançavam, eram muito receptivas. Mas, no circuito das artes, não. Nós sofriamos um certo *bullying*, porque chegávamos lá falando coisas um pouco agressivas, mas com o objetivo de quebrar aquele clima meio *blasé* de “Oh... Circuito das Artes...”.



Lady Incentivo: novas formas de amor e de gravar CD | performance | 2013-2014
(foto Bia Ferrer)

E além desse circuito das artes brasileira, vocês chegaram a ir para o exterior, certo?

Sim! Em 2012, surgiu o convite para a gente ir a Berlim participar do festival *Camp/Anticamp: a queer guide for everyday life*. Foi um momento super importante, porque tive a sensação de que no Brasil não havia este reconhecimento. Esse festival era sobre cultura *queer* e havia várias performances. A gente fez parte de uma curadoria do Max Jorge Hinderer Cruz, chamada *Tropicamp*. Apresentamos o *Linha Amarela*, que foi um documentário que fizemos, e eu também cantei a música *Mulher também tem cu*.

Como surgiu essa música, *Mulher também tem cu*?

Como nós estávamos trabalhando há um bom tempo na rua, houve uma hora em que ficamos carentes. É muito pesado ter esse papel de trazer o êxtase para um espaço que está decaído. A gente precisava ficar dentro de um espaço, e começamos a fazer os *in-door projects*. Chegamos em um prédio aqui do centro de São Paulo onde tem essas festas *underground* da VoodooHop, do Carlos Capslock, e a gente começou a fazer intervenções. Eu costumava cantar no megafone, e o DJ Thomas Haferlach me chamou para fazer uma intervenção no *set* dele. Eu comecei a fazer essa música *Mulher também tem cu*, ao vivo, na improvisação. Ela tinha muito este contexto de lugares que só tinham gays.

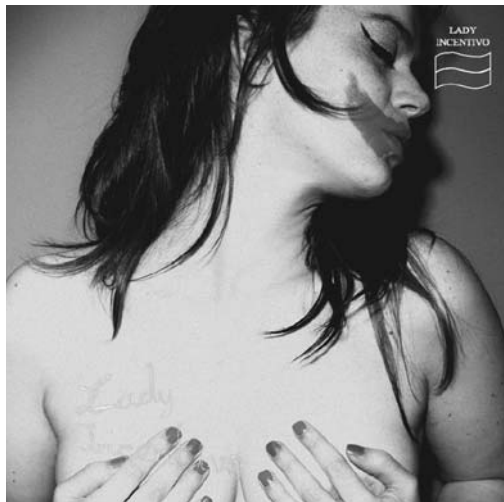
Mulher também tem cu tem esse sentido bem feminista, mas também tem essa questão de que, por haver muitos gays nesta cena, eu saía e não rolava nenhum tipo de relação. Eu cantei essa música em Berlim, mas tomamos muito cuidado com essa questão de ir para fora do Brasil porque a imagem que se tem lá é de uma coisa super sexualizada, que a gente é super livre, só que, na verdade, não é. Existe muito preconceito.

E foi então que essas questões de gênero e do feminino começaram a ser incorporadas no teu trabalho?

Foi a partir dessa música *Mulher também tem cu*. Foi uma coisa super espontânea, porque era o que eu estava sentindo e era um ambiente de uma festa, eu falei aquilo no meio da música e foi incorporado. Eu passei a perceber o quanto eu estava vivendo aquela situação de enfrentar o machismo. Essa cena dos DJs é super machista, a maioria dos DJs é homem e eu quis muito interferir nessa configuração. Além disso, quis colocar letras nas músicas, porque geralmente nessas festas as músicas eram eletrônicas e não tinham letra em português. Gente, estamos no Brasil! Qual é o problema de eu estar em uma festa e cantar uma música conhecida, uma música pop?

Então, eu fiz a *Lady Incentivo*, que é essa brincadeira com a Lei de Incentivo, pensando nesse contexto do feminismo. Eu fiz um projeto que se chamava *Novas formas de amar e de gravar CD*. Havia esse pensamento sobre o mercado fonográfico, que é uma coisa misteriosa hoje – já que não é mais aquela relação direta com a gravadora, mas com a Internet. Também pensava nessa sujeição do Estado ao dinheiro, porque os editais muitas vezes são movidos por isenções fiscais de empresas que colocam dinheiro na cultura. Mas o quanto a cultura não está vinculada a essa questão de as empresas quererem ser uma experiência, e não só produto? Tem essa questão política e feminista. Eu gravei o CD na Bienal porque lá tinha uma rádio chamada Rádio Mobile, em que qualquer um podia chegar lá e fazer o que quisesse. Então, por exemplo, tem a música da Amy Whinehouse, "*I'm no good*", e eu fiz uma versão daquela música *Sou Foda*, daquele vídeo que fez sucesso na Internet. Então quando ela falava "*I'm no good*" eu falava "Sou foda". Tinha essa coisa da experiência feminina do canto, mas não desse canto doce que a gente está acostumada a escutar, era uma referência mais do funk, que é uma voz mais fácil de con-

seguir atingir, tem uma coisa muito forte da fala junto, de tu te posicionares como mulher.



Lady Incentivo: novas formas de amor e de gravar CD | 20" (CD) | 2012-2014

É um discurso muito potente.

Eu acho que tem uma coisa muito interessante quando as funkeiras pegam o microfone e passam a cantar, por exemplo, "Tou cansada de ouvir que você é prostituto / Chegou na hora H eu achei um absurdo / Só deu uma gozada e pediu para descansar". É uma coisa que não está relacionada diretamente com o feminismo ortodoxo, como se elas se reunissem para discutir, mas a coisa acontece ali no palco, justamente onde está a questão: só tem homem no palco fazendo funk, então elas habitam aquele espaço com a própria voz e não só como objeto de desejo e objeto de discurso masculino.

Há um extravase dessas questões dentro do funk, então?

O funk é muito um sintoma do que acontece no Brasil. O funk ostentação é o resultado de um desejo da classe C de consumir. Não tem nada acontecendo no Brasil tão forte quanto isso. É uma produção cultural, mas, ao mesmo tempo, política. Eu acho que tem de haver uma conversa entre esse pensamento acadêmico e esse tipo de coisa.

Podemos dizer que tu usas a performance e esses dispositivos para te aproximares do debate e de questões políticas?

Sim, mas eu gosto de deixar que um certo fluxo de consciência surja. Existe na fala e na

performance um fluxo de consciência que não está dentro desse domínio do projeto cultural, aquela coisa fechada – agora estou fazendo isso; agora estou fazendo aquilo. Instaura-se um palco onde não existe. Posso estar na rua e criar uma situação que vai virar um show. Esse espaço da celebração e da festa eu acho que é bastante político, porque as pessoas, em geral, vivem um trabalho que não tem nada a ver com elas e, quando chega o final de semana, elas vão para um espaço como se tudo tivesse que acontecer ali. Eu acho isso super importante, esse espaço da festa como uma coisa política, no sentido de viver aquele momento.

Eu lembro de um trabalho teu, *quien és esta niña? who's that girl?*, que é muito simples, mas parece que fala de tudo, gênero, política, crítica, arte, intervenção. Como surgiu a ideia deste trabalho?

Sim! O que aconteceu foi que, no meu projeto de doutorado, eu queria trabalhar um conceito que era “Inserções nos Circuitos Artísticos”. O Cildo Meirelles, nos anos 1970, fazia *Circuitos Ideológicos*. Então, durante uma residência na Colômbia, eu comecei a reparar que não tinha rosto de mulher no dinheiro. Só tinha uma nota com rosto de mulher que era de 10 mil pesos. Então eu fiz essa intervenção ao pintar o rosto destes homens no dinheiro, e a representação do dinheiro está completamente associada ao poder. Eu fazia essa pintura e colocava essa frase, “*quien és esta niña*”, que era daquela música da Madonna, “*who's that girl?*”.

Acaba mexendo em um triângulo muito simbólico, homens–dinheiro–poder, e fica a pergunta sobre quanto o trabalho artístico das mulheres reflete essas relações.

Eu acho espantoso... Porque, bem, eu sempre faço uma coisa que é a seguinte: eu sempre olho numa exposição quantos homens há e quantas mulheres há. Por exemplo, teve uma na Polônia que era “Ódio e Amor à Lygia Clark”, que aconteceu no mesmo período que a minha, que era “Arte Música”. Tinha UMA mulher e dez caras. Agora estou fazendo uma residência da Red Bull Station e teve uma exposição com todos os participantes e eram 6 mulheres e 12 homens. Por que ainda há essas discrepâncias?! É porque a produção não é relevante? Não acredito muito. Mas, ao mesmo tempo, eu olho para as minhas colegas e elas não tem muito essa questão para elas.

Parece haver uma ilusão de democracia de gênero que até é compreensível porque hoje dificilmente tu vais sofrer preconceito diretamente por ser mulher –por exemplo, ser impedida de expor em um determinado lugar por ser mulher–, mas, ao mesmo tempo, os números são muito alarmantes e recentes. As Guerrilla

Girls têm aquele clássico que diz que 5% dos artistas do acervo do *Metropolitan Museum of Arts*, de Nova York, são mulheres, mas já existem vários outros números que comprovam estas diferenças. E, em termos mais gerais, o Brasil ficou em 82º lugar no relatório Desigualdade Global de Gênero, feito pelo Fórum Econômico Mundial, de 2009. Então, parece haver uma discrepância, embora a sensação seja outra.

Eu me lembro que quando eu tinha 20 e poucos anos, eu me deparei com vários namorados que eram super machistas, mas eu pensava “como assim, machismo não existe mais, a mulher já se emancipou!”. Mas eu era muito jovem, e depois eu fui vendo e tendo cada vez mais a certeza de que sim, existe. E em circuitos que se consideram super *under-grounds*! E eu também acho que muitos gays homens hoje são misóginos, ou seja, não estão interessados em questões feministas. Eu acho que isso é tanto ressentimento, é tanta homofobia, que é como se eles tivessem a necessidade de se fechar em grupo para se afirmar. Agora está mais em voga essa questão do *queer*, mas acho que o Brasil está engatinhando nessas questões no circuito das artes. Eu até tenho um pouco de medo – pode soar um pouco Regina Duarte, “Eu Tenho Medo” – mas tenho mesmo, de como isso pode ser incorporado na arte, nesse sentido de moda.

Ao mesmo tempo em que pode virar moda, pode haver uma repulsa pelo tema também. Por exemplo, mulheres que não querem participar de iniciativas feministas com medo de serem associadas à causa, ao discurso. A Ana Mae Barbosa fala em um texto sobre a exposição “Conexus: Artistas Mulheres, Brasileiras e Norte-Americanas em Diálogo”, e ela relata que foi muito difícil conseguir a participação de algumas artistas, pois estas não queriam ser associadas a uma exposição só de mulheres.

Sim, isso é muito importante. Uma coisa que eu queria fazer, mas que eu ainda não fiz, é criar vocabulário, porque ao falar “feminismo”, é referido um outro contexto que eu acho que não é exatamente o que deveria ser feito agora.

É, isso tudo vem do campo do discurso, porque é uma palavra já atravessada por interdiscursos e que já carrega consigo todo um emaranhado de significados.

É nesses momentos de crise, quando estão emergindo outros modelos e outras formas de lidar com o mundo, que fica essa transição – um momento muito interessante de se criar discursos. O artista precisa disso, de não apenas fazer um objeto, uma performance. Isso que eu estava falando: a coisa acontece no palco, mas também pode acontecer em um espaço discursivo. Eu acho que esse projeto de livro de entrevistas é um

pouco isso – trazer a performance, mas também o artista como um pensador que vai articular discursivamente isso.

Fala-se sobre a importância dos meios de comunicação para a difusão de novas políticas públicas e de atitudes que diminuam o cenário de desigualdade. Que papel tu vêes para esses meios de comunicação hoje na construção social da figura da mulher?

Vejo de forma um pouco complexa, porque pensar em mídia é, novamente, pensar vocabulário. O que é mídia, hoje? Há essa questão sobre o que as pessoas falam, e sobre o que a mídia fala, mas, por exemplo, esse caso da novela da Rede Globo – se a gente for pensar a “grande mídia” do Brasil – em que teve o beijo gay. As pessoas celebraram isso, mas eu também achei um pouco complicado. Para começar, são dois atores brancos, heterossexuais, representando dois gays. Acho que não fez muito sentido e acho que está muito longe de haver uma relação dos meios de comunicação com questão de gênero, porque o que se vende é o que está relacionado com a imagem da mulher. Todo o sistema capitalista está relacionado com a mulher como objeto de desejo – a gostosona que vai ser propaganda de um carro e o homem vai ser o provedor para gerir o desejo daquela mulher.

Ou ela vai ser a protagonista nos comerciais de produto de limpeza, de eletrodomésticos.

Sim, a heteronormatividade é a base do sistema capitalista. Ao mesmo tempo, há toda uma cultura gay que está sendo apropriada pela novela, pela mídia, mas como forma de cativar um novo público que vai consumir. Por exemplo, a novela da Carminha, que era pobre e virou rica – não havia nenhum rico na novela. Isso é um sintoma e mais um produto a ser consumido. “Vamos atingir a classe C”. Ok, eles vão lá e consomem a novela, vão consumir os produtos que estão ali. Agora os gays, vamos atingir os gays. A Suely Rolnik fala muito sobre isso, sobre a subjetividade que é construída como uma subjetividade flexível. Então eu posso ser mulher, posso ser homem, posso ser homossexual, posso ser o que eu quiser. O capitalismo se apropria disso. Quando eu fui nesse festival *queer*, um menino me perguntou “Você é heterossexual?” e eu falei “Sou”. E ele “Então o que você está fazendo aqui?”. Eu acredito que, no futuro breve, os heterossexuais vão perder espaço. Eu já sinto isso um pouco no ambiente em que eu convivo.

Uma crítica que se fez muito é em relação à responsabilidade da mulher perante a constituição familiar – ela acaba tendo que cumprir aquele papel “biólogico” da maternidade, aquele percurso tradicional, casamento, filhos, etc.

Olhando para ti e para tua geração, neste contexto artístico, tu achas que essa “pressão” ainda existe?

Sim, existe. Primeiro de um lugar familiar. Por exemplo, quando a minha avó fez 80 anos, o meu tio fez um *Power Point* para homenagear ela. Então aparecia ela, depois a minha mãe e meu tio, e os filhos do meu tio. Estes meus primos são todos casados. Na hora de aparecer eu e a minha irmã, ele colocou uma foto nossa e uma foto da minha avó com uma cara de “Essas duas vão se encalhar!”, sabe? Eu não me ofendi; na hora eu pensei “Gente... essa pessoa só consegue me enxergar enquanto ser reprodutor”, como se a minha vida e o meu trabalho não tivessem nenhum significado. Então eu sinto isso de forma forte, apesar dos meus pais não terem isso e não me passarem isso.

Eu me vejo em uma luta muito grande, porque o meu trabalho veio muito junto com esse pensamento que eu comecei a elaborar, que realmente eu precisava ser feminista, sabe? E eu estava em um momento muito solitário, sem nenhuma relação há muito tempo. Quando eu fui para o Rio de Janeiro, eu fui numa psicóloga, uma terapeuta maravilhosa, fiz acupuntura, então, eu estava me cuidando para poder estar sozinha, sabe? Sem essa coisa de ter um namorado. Só que daí o que aconteceu? Eu fui fazer uma residência na Red Bull Station e fiz um trabalho em que eu chamei uma cartomante chamada Iracema. Eu pesquisei o nome dela e vi que vinha do romance do José de Alencar, *Iracema*, e é um anagrama da palavra “America”. E o romance é a história de uma índia que se apaixona por um estrangeiro colonizador e, enfim, é uma tragédia. E, na Red Bull, eu chamei ela para falar sobre o futuro do centro de São Paulo e o futuro da minha vida amorosa.

O futuro do centro de São Paulo?

É, porque a Red Bull é em um prédio bem no centro, então é super gentrificação. Eu não conseguia não falar sobre aquilo, estando ali. E ela falou sobre isso e falou que eu ia me casar com uma mistura de raças, que ele era um estrangeiro e que ele iria ser o pai dos meus filhos. A ideia era fazer músicas a partir do que ela falou, “Lado A, Lado A”, sem Lado B, como se só tivesse *mainstream*, sabe, o *underground* capturado, só lado A no disco. Então eu fiz uma música e cantava “eu vou me casar / eu vou me casar”. E eu ficava “Gente... olha o que eu estou falando, que eu vou me casar!”. Mas eu falava “Ela que falou!”. Daí o que aconteceu? Veio se hospedar aqui em casa um amigo meu que é metade boliviano e metade alemão. A gente acabou transando, se apaixonando, e a gente vai se casar.

Como assim?

Assim, aconteceu. Ela falou, e aconteceu. Ele está lá em Berlim e agora ele vem para cá. Então, isso na minha vida agora está uma grande loucura. Ele é um cara que trabalha com Teoria *Queer*, ele pesquisa Hélio Oiticica. Então é louco porque estamos no meio

disso, dessa coisa *queer*, com essa grande questão de gênero, do amor livre, etc. Essa questão está muito presente para mim, de que agora eu vou ter esse casamento.

Mas falando sério, tu não achas que isso foi influência do que a cartomante falou?

Na verdade, ela é uma vidente. Eu acho que ela conseguiu ver que isso ia acontecer. Ela falou que ele era uma mistura de raças. E a primeira vez que eu fui lá, ela disse: “Tu trabalhas com público, diretamente com público, olhando para o público”. Ela é muito sensível e acho que ela captou uma coisa que ia acontecer. Há toda essa questão de um futuro, que sempre se imagina que a gente vai se casar, que esse vai ser o grande final, a coisa que deu certo na vida. Também tem a Macabéia, do livro *A Hora da Estrela*, da Clarice Lispector, que quando enfim vai casar, acaba morrendo. Então eu incorporei isso no projeto e agora o meu projeto é o que está acontecendo na minha vida. Para mim, isto está um grande conflito, porque me pergunto qual é o lugar da relação do casal. A minha experiência de casal nunca foi interessante, sempre pessoas machistas ou que fugiam. Então agora estou querendo pensar, como *Lady Incentivo*, novas formas de amar. Mas é muito complicado, em relação àquilo que tu perguntaste sobre a expectativa da mulher que vai casar. Tem muito preconceito contra mulheres que estão solteiras e optam por isso, mas também tem esse outro lado do preconceito contra a mulher que está casada!

E parece ser uma questão que atinge certamente as mulheres, porque um cara pode ser considerado bem sucedido na vida só com uma carreira sólida de sucesso, mas uma mulher só com carreira parece que não atingiu tudo, e às vezes acho que as próprias mulheres pensam isso.

Sim, como se houvesse um problema com ela. Tem uma poetisa chamada Angélica Freitas que escreveu que “O útero é do tamanho de um punho”. Neste livro, tem uma série de três poemas feitos com o auxílio do Google. Ela colocou no Google: “A mulher vai...” e aparece ali uma série de sugestões para completar aquilo, então é como se fosse uma genealogia do que as pessoas estão pensando que a mulher vai fazer. E eu fiz uma música a partir disso, um tecnobrega que é assim: “A mulher vai ao cinema / a mulher vai aprontar / a mulher vai sentir prazer, vai se arrepender até a última lágrima / A mulher pensa na carreira antes de ter filho / ela quer engravidar, se dedicar”. Então são todas essas questões com as quais, apesar do trabalho do feminismo de séculos, a gente ainda se depara. É muito constitutivo, no sentido de construído culturalmente. Ao mesmo tempo tem essa questão biológica da procriação.

Eu estava lendo uma reportagem em um suplemento para mulheres de um jornal aqui de Porto Alegre, que é normalmente superficial, mas que, desta vez, trazia

uma matéria com mulheres que optaram por não ter filhos. Eu fiquei chocada quando uma das mulheres entrevistadas disse que era tão desgastante ter que explicar para as pessoas que ela simplesmente não queria ter filhos que então ela começou a dizer que era estéril. Então as pessoas a deixavam em paz e aceitavam com mais tranquilidade. Isso me impressionou muito, justamente pelo fato de, às vezes, a gente se iludir sobre o fato de não ser julgada por essas escolhas.

E, ao mesmo tempo, acho também que tem uma coisa hoje de se vestir de mulher. Parece que todo mundo quer ser mulher; a mulher como um devir. Eu penso que no futuro vai ter o devir homem – o homem nunca é o devir porque ele está sempre em um lugar de poder. Mas eu vejo cada vez mais o homem branco em crise. Eles sempre tiveram esse papel de provedor da família, e como a mulher já não precisa disso, ele não tem muito essa questão resolvida. Essa coisa das mulheres se vestirem como homem já existe há muito tempo – a própria Chanel tinha toda uma coisa com a moda de cortar o cabelo curto. A mulher já está assim há um tempão! E agora parece que está na hora do homem fazer isso.

Tu te aproprias do glamour?

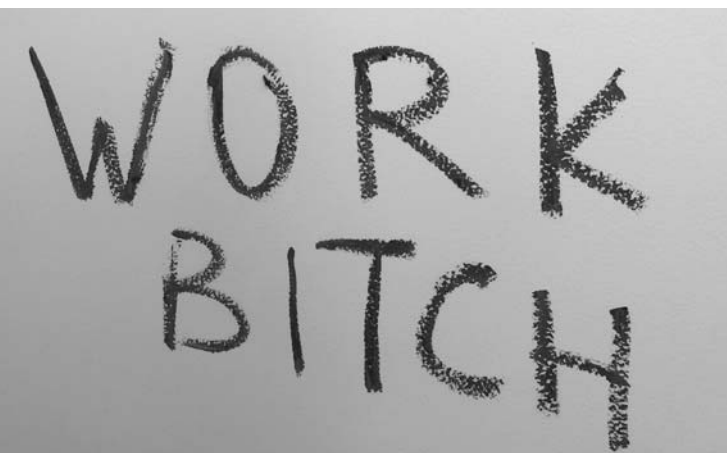
Eu tenho dificuldade de produzir minha imagem enquanto cantora porque não quero estar no lugar da gostosa, nem no da funkeira. Sofro um pouco por ser branca, aquela imposição “o que ela, que é branca, dessa classe social, está fazendo cantando funk?”. Como se eu não pudesse me envolver naquilo. Eu não gosto do glamour, eu gosto dessa coisa suja. Gosto de poder ser feia. Mas é curioso, por exemplo: a piriguete é a mulher do momento; já tem a apropriação dessa estética do perigo – piriguete vem do perigo, a mulher que vai gerar o perigo. Mas eu tenho uma parente que é muito rica e ela anda com todo esse vestuário que é considerado de piriguete, e ela tem 18 anos. Fica essa questão de o que é glamour, hoje em dia. Essa fronteira está super tênue.

O humor e a paródia aparecem no teu trabalho como estratégias para falar de um tema político?

Eu uso muito o humor, mas as pessoas têm dificuldade de ver o humor como uma coisa séria. Como se para eu falar de alguma coisa e para ter uma certa importância, eu tivesse que ter um discurso sério, sem essas descontrações. Mas o humor desconstrói muitas coisas. Atualmente, a nossa sociedade usa muito isso, na Internet qualquer coisa que acontece vira uma piada, um *memé*. É uma capacidade de tu teres outro tipo de raciocínio sobre o que está acontecendo. A paródia eu acho importante, mas, ao mesmo tempo, tenho pensado muito sobre fazer algo que não seja paródia; tenho tido vontade de fazer coisas mais afirmativas.

E como foi a aproximação com a DASPU?

Foi através de uma amiga, a Elaine Bortolanza, que pesquisa sobre questões da prostituição no doutorado, sobre a Gabriela Leite, que foi a fundadora da DASPU. E assim eu fui me envolvendo e comecei a achar muito interessante a puta como afirmação – eu quero ser puta e vou ser. E tem toda uma reflexão que a Gabriela Leite fez de legitimação da profissão, que é super importante e que ela já vinha fazendo há anos no Brasil. Então ela teve câncer, ficou muito doente e morreu. Nós fomos fazer uma homenagem para ela na Estação da Luz, com o Pessoal do Faroeste, uma companhia de teatro. A Praça da Luz é um reduto de prostituição, há prostitutas mais velhas lá. E tem um buraco lá, onde ficava uma torre, que era conhecida por ser o lugar onde as mulheres iam trair seus maridos. Eu não sei te dizer em que ano, mas um prefeito de São Paulo descobriu que a mulher o traiu e mandou derrubar essa torre. Ficou um buraco, e lá foi feita essa performance em homenagem à Gabriela Leite. Eu fui com um megafone cantar, o Laerte também estava por lá. É algo que me interessa muito, pensar a relação da prostituição com o mundo, poder ser uma puta. O quanto o nosso corpo não está formado nessa estrutura de ser certinha, de ter o desejo sexual regulado, etc. Um homem é que vai me desejar. O Laerte falou uma coisa incrível, que a palavra prostituta significa “estar à frente”. Na Red Bull Station, eu fiz um trabalho nesse sentido, com essa reflexão sobre o se prostituir. Eu escrevi umas frases no banheiro, entre elas *WORK BITCH*, que é uma música da Britney Spears, nessa ideia de que quando tu estás trabalhando por alguma coisa, tu estás prostituindo o teu corpo. Se tu vais ficar 8 horas por dia sentada em uma cadeira e trabalhando para uma empresa, o teu corpo está ali, tua vida está ali. E por que uma prostituta não pode trabalhar com o corpo, já que o corpo é dela e se ela sente prazer com isso?



Frases escritas com batom e canetas diversas em paredes do banheiro da Redbull Station | 2013





*“Entre os 300 artistas mais
procurados na principal
plataforma de vendas online,
cerca de 40 são mulheres.”*

Bruna Fetter

Bruna Fetter

Como tu vês a relação do teu currículo com as dinâmicas do circuito artístico, considerando que já estiveste vinculada a espaços importantes, como a Fundação Bienal do Mercosul, o MinC, o StudioClio, entre outros?

Eu acho que meu currículo é, na verdade, um reflexo das estratégias que você tem que utilizar e construir para viver de arte e de cultura no Brasil. A gente tem de ter esse perfil amplo, ir aproveitando oportunidades, galgando espaços no sentido de que raramente as pessoas têm um emprego fixo, um salário que dê para pagar todas as contas do mês. A gente acaba vivendo de projetos. Uns maiores, outros menores. Uns que te tomam mais tempo, outros menos. E se acaba fazendo da vida uma espécie de colcha de retalhos, uma “colcha de projetos”. Obviamente, para essa colcha “tapar o pé”, a gente acaba tendo que multiplicar a quantidade de vínculos, sejam eles institucionais ou não. Então foi acontecendo de eu ir me envolvendo com uma série de instituições. Em um determinado momento, eu abri minha própria produtora para poder viver juridicamente nesse meio: ter um CNPJ e prestar serviços. Também ter esse vínculo com o Ministério da Cultura por alguns anos, enquanto parecerista, foi muito interessante para entender o outro lado da situação, os raciocínios que estão contidos em quem cria as regras às quais estamos expostos. Então, eu acho que meu currículo reflete a necessidade generalizada dos profissionais do meio de se desdobrar para conseguir viver de arte.

Há quase uma década tu lidas com estas relações institucionais na cultura. Que transformações tu dirias que ocorreram ao longo destes 10 anos?

Profissionalização. E não digo isso diretamente para os artistas, mas, sim, para todos os profissionais que atuam no sistema das artes: gestores, produtores, professores, assessores de imprensa... mesmo para os contadores. Já faz quatro anos que eu venho dando cursos de gestão cultural, de produção, de marketing cultural. Sou militante no sentido de batalhar, de mostrar o quanto a profissionalização é relevante nos dias de hoje, quanta diferença ela pode fazer. O mercado profissional está em expansão. A Lei Rouanet já tem mais de 20 anos, uma ferramenta que mudou a realidade global desse cenário. Mas a gente está num meio extremamente competitivo e as pessoas que realmente estão conseguindo “furar a bolha” e realizar seus próprios projetos, são aquelas que estão se

dedicando, estudando, batalhando, indo atrás para compreender esse cenário e vislumbrar possibilidades de inserção. Quanto mais conhecimento você tem, maior a possibilidade de inserção. A gente não vê isso acontecendo só na arte. Mas, como na arte existe essa realidade de se viver por projetos, com poucas perspectivas de longo prazo, a gente acaba sentindo essa necessidade de profissionalização na pele com muita intensidade.

Quando foi que o assunto sobre o mercado de arte começou a te interessar?

As minhas pesquisas sempre nasceram de dúvidas que surgiram do meu contato com a prática. Minhas questões sempre advêm das minhas indagações, dos meus conflitos, dos meus embates cotidianos com as coisas que eu tento realizar. A questão do mercado da arte também nasceu assim. Eu fui coordenadora de produção da 6ª Bienal do Mercosul, em um ambiente de produção em que a escala te propicia observar algumas coisas. Digo escala em relação ao volume de trabalho, mas também escala porque a complexidade das relações aumenta. Você precisa pegar obra emprestada com grandes museus internacionais, tem que lidar com colecionadores de diversos tipos, com outra linguagem, com outra percepção de como estas relações se estabelecem. E aí estes questionamentos foram surgindo. Eu fiquei muito interessada em processos de construção de valor na arte contemporânea. Por que um colecionador comunica um determinado valor da obra para seguro e, se você pesquisar no mercado, nem sempre o valor repassado é o real? E por que você assegura a obra por aquele valor mesmo assim?

Há várias dinâmicas em torno destes valores?

Sim, há um *mise-en-scène* em função disso, e essas coisas foram me chamando muito a atenção. Participar de uma Bienal valoriza um artista, sua relação com a galeria, a relação com o colecionador. Talvez por eu não vir originalmente das Artes e, a princípio, não ter a compreensão dessas relações naturalizada, essa “pulga ficou atrás da orelha”. Eu comecei a pensar, comecei a ler a respeito, comecei a visitar algumas feiras e, aí, quando eu entrei no universo das feiras, aquilo me sugou. Primeiro, porque é cansativo. Feira sempre é uma coisa de uma intensidade visual, de um acúmulo, de um exagero de informação. Segundo, porque eu detectei um fenômeno. Eu vi que há coisas relevantes acontecendo ali que estão influenciando a produção e refletindo em esferas que não estão representadas – pelo menos não diretamente – no mercado. Então eu me aproximei da pesquisa de mercado e hoje eu estou absolutamente imersa nisso.

Há mesmo esse “medo de falar em mercado”, como tu citas no teu mestrado?

A gente tem que ter muito cuidado quando fala sobre as coisas, porque tudo acontece tão rápido que nós temos que cuidar para não ficarmos datados. A minha dissertação

era uma pesquisa iniciada em 2006 e defendida em 2008. A gente está em 2014 e eu sinto que muita coisa mudou nestes poucos seis anos. O mercado é algo que tem mudado numa velocidade significativa, para não dizer assustadora, em alguns casos. Então, quando eu mencionei isso na minha dissertação, o mercado não era o foco da pesquisa e o conhecimento que eu tinha a respeito do tema era mais a partir das minhas referências bibliográficas da época, Bourdieu por exemplo. Eu sigo acreditando em muitas das noções que Bourdieu apresenta, várias seguem sendo válidas e não podemos desconsiderá-las. Mas, também, é importante ter em conta que ele se referia a um outro tipo de sistema das artes, a um outro contexto, a um mundo das artes moderno, que tinha uma dinâmica própria, que não possuía a mesma dinâmica do que acontece hoje.

Dito isso: sim, existe uma série de protocolos sociais envolvidos no mundo das artes, que é um universo onde as coisas são construídas basicamente no plano do simbólico. Esses protocolos ou essas interações sociais desenvolvem e reforçam o que ocorre no plano simbólico. Bourdieu dizia claramente que no mundo da arte é proibido se falar em dinheiro. É como se o artista, ao demonstrar que quer ganhar dinheiro com o seu trabalho, estivesse desmerecendo sua própria obra. Ele não trabalharia por amor à arte, mas, sim, por entendê-la como um meio de subsistência. Em outras palavras, ele estaria se tornando comercial. O que, para um artista, penso, é o pior dos xingamentos. Ou seja, não é o que a maioria dos artistas gostaria de escutar a respeito do seu trabalho. Nesse plano teórico-acadêmico, eu acredito que ainda segue existindo essa espécie de afastamento do mercado até os dias de hoje. Eu vejo nas minhas aulas de doutorado. Quando eu me manifesto em relação ao mercado, argumento e apresento sua presença como inevitável, em geral meus colegas me olham com uma carga de “paixão” muito grande, alguns se revoltam com as coisas que eu coloco. Eu acho uma grande bobagem e uma pena, porque eu estou disposta a analisar um fenômeno, não a defendê-lo, muito menos a negar sua existência.

Mas é uma questão do contexto em que estamos?

Em Porto Alegre isso é mais forte porque não há ainda um mercado de fato construído, um mercado comercial. A gente tem algumas poucas galerias e um mercado institucional, já que o mercado vai se desdobrando em vários tipos e a faceta puramente comercial é apenas uma dessas possibilidades. Mas me parece que hoje - no eixo Rio de Janeiro/São Paulo principalmente -, em termos de uma nova geração que vai adentrando o mercado, seja em nível comercial, seja institucional, esta questão está cada vez menos sendo vista como um tabu. Esta nova geração já entende que tem que ter um portfólio, como funciona o relacionamento com a galeria. Já entende que a galeria faz um trabalho também institucional por eles, de divulgar o trabalho, de apresentar para o curador, de apresentar para instituições. Aqui, nessa realidade local, por não ter um mercado tão forte

que contribua para a circulação do trabalho dos artistas, eu penso que as pessoas acabam tendo uma série de ressalvas, ou de preconceitos com o mercado. Eu não vejo assim.

Tem uma ocorrência bem humorada na tua dissertação em que tu comentas uma situação em um congresso de críticos de arte onde um holandês fala que quem faz a história da arte não são os historiadores, mas o mercado. Como soou para ti esta afirmação?

Sim, foi o Maarten Bertheux, no Congresso da AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte) que aconteceu em São Paulo, na USP, em 2007. Naquela época, eu ainda não pesquisava o mercado, mas acredito que essa fala tenha sido uma das principais sementes no sentido de me despertar a atenção para ele. Olav Vethuis e Maria Lind publicaram, em 2012, um livro chamado *Contemporary Art and its Commercial Markets*. Nele, apresentam a ideia de que, no Modernismo, nós tínhamos um sistema de interação que se chamava *critic-dealer-system*. Isso significa que as reputações, as carreiras, os valores eram determinados a partir de uma dinâmica estabelecida entre a crítica, a produção e o galerista. A crítica chancelava, legitimava determinado artista, determinada produção. O preço desse artista subia e a galeria se beneficiava com isso. Hoje em dia, temos visto, em termos de arte contemporânea, uma alteração significativa nesse sistema de valoração. Temos visto um *collector-dealer-system*. O que essa mudança significa? Que a atuação da crítica tem perdido espaço e que atualmente o papel do colecionador tem ganhado em relevância também no momento do estabelecimento do valor de um artista ou obra.

Esse é o tipo de coisa que às vezes eu falo em aula com certa naturalidade por estar lendo muito a respeito e as pessoas se revoltam, mas, na verdade, é muito simples. É só a gente olhar ao redor e ver que a maioria das instituições que adquirem acervo são instituições privadas, de coleções privadas. Vamos dar o exemplo brasileiro mais icônico do momento: Inhotim. O artista que tem obras suas expostas em Inhotim recebe certa visibilidade e notoriedade em nível nacional e internacional por fazer parte da coleção, por compor o acervo. Os museus públicos nacionais não estão fazendo isso, eles não estão ocupando essa função. Em geral, os museus públicos compõem seus acervos com as obras menos significativas de cada artista porque eles ganham a obra por doação ou, quando compram, pagam um preço irrisório. Daqui a 30, 40, 50 anos, quando esses artistas não estiverem mais vivos e as pessoas forem buscar obras deles para pesquisar, elas vão buscar onde? Nestas instituições privadas, porque o acervo que as instituições públicas estão constituindo, infelizmente, é irrelevante. Ou seja, o que ficará em termos de história da arte, o que ficará para a posteridade como o mais interessante da produção artística de hoje é o que está nessas coleções privadas.

Creio que o Maarten Bertheux tinha certa razão quando ele disse que a gente precisa estar atento a isso. Não que a gente deva simplesmente aceitar essa situação e se con-

formar com a precariedade dos museus públicos, já que temos os privados. Muito pelo contrário. Temos que batalhar para os museus públicos terem coleções significativas e se tornarem referência de acervo e pesquisa. Mas, para mim, o mais relevante na fala dele é dizer que temos que parar de fingir que o dinheiro não entra na equação. Eu prefiro que os artistas vendam, sim, suas obras e se sustentem enquanto artistas, a que tenham que viver de “bico” em outras áreas, tendo muito pouco tempo para se focar na sua produção.

Podemos complementar esta ideia do crítico holandês de que a história da arte é feita por um mercado que é predominantemente masculino?

Sim, mas eu vejo mudanças nisso. Mudanças lentas, mas irreversíveis. A gente olha listas dos 10 artistas mais vendidos do ano, ou dos 300 mais valorizados no mundo, e observa uma série de coisas: os artistas modernos, que ainda são os mais caros, que atingem os recordes em leilões, são basicamente homens. Entre os 10 mais caros de 2013 não há nenhuma mulher – em parâmetros mundiais (Artprice, *Top 10: The World's most expensive works of art, 2013*). Não há nenhuma mulher nos “top ten”. O que eu observo, em termos geracionais, é que quando a gente olha para uma produção mais recente, que é uma produção na qual homens e mulheres, a princípio, começam a ter uma igualdade de acesso à formação, a gente começa a perceber essa diferença diminuir. Um exemplo significativo: fotografia. Fotografia é uma mídia, um suporte recente, se comparada com a pintura. Na fotografia, se olharmos os “top ten” no mundo, hoje talvez tenhamos quatro mulheres. É uma mídia mais recente, de um tempo em que as mulheres já estavam ocupando outro papel na sociedade. Então a gente vê Cindy Sherman, entre outras, ocupando posições de destaque nesse ranking. Mas, mesmo assim, das dez obras mais caras de 2013 vendidas em leilão, não tem nenhuma realizada por mulher. Entre os 300 artistas mais procurados na principal plataforma de vendas online, cerca de 40 são mulheres (Artnet, *300 Most Visited Artists in December*). Pouco mais de 10%.

No Brasil, as coisas são um pouco melhores, ao que me parece. Outra pesquisa, há cerca de um ano atrás, feita pelo Itaú Cultural, aponta Waltércio Caldas como o artista brasileiro com maior visibilidade. Isso foi estabelecido através de participação em exposições, livros, eventos, além de textos escritos a partir do trabalho do artista, da presença em coleções públicas e privadas relevantes, entre outros. Nesta lista, há os 75 artistas brasileiros que, segundo os critérios do estudo, possuiriam maior visibilidade. Destes, 25 são mulheres. Aqui temos, então, um terço nesta participação. Nesta lista, Regina Silveira já aparece em segundo lugar. Aparecem também Rosângela Rennó, Tomie Othake, Mira Shendel, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outras. Nesse sentido, penso que estamos em uma situação um pouco melhor do que o cenário internacional.

Por que tu achas que isso acontece?

Por esta questão geracional. Nós fomos ter um sistema das artes constituído no Brasil a partir dos anos 1950. Até então, não havia uma estrutura de fato. Então, a partir do momento em que começa a haver relevância e visibilidade em um cenário maior, a gente se dá conta de que a nossa produção que interessa ao exterior é dos anos 1950, 1960, 1970, que é de um momento em que a mulher já ocupava um lugar na sociedade. Não é de séculos atrás. É claro que, para notarmos diferenças efetivas em questões de produção, ainda vamos precisar de anos para suprir este déficit. Nesta mesma pesquisa do Itaú, eles apontam os principais curadores, aqueles que fizeram mais exposições. Entre os curadores, de dez nomes citados, há três mulheres. Mas aí é curioso, porque não é só questão de quantidade, mas de qualidade, no sentido de que as curadoras mulheres acabam tendo menos reconhecimento que os curadores homens que estão na lista. Entre os curadores homens e as curadoras mulheres, há diferenças de visibilidade na projeção dos projetos que um e outro realiza. Dessa lista, quantas mulheres foram curadoras da Bienal de São Paulo, por exemplo? E dos homens? Eu entendo o receio das pessoas em olhar para números, por isso acho importante fazer também uma análise qualitativa. Hoje, há mais mulheres ocupando estes espaços, mas eles ainda não estão equilibrados. Claro que o valor na arte é subjetivo também para essas questões. Não podemos fazer aqui como em uma empresa e comparar os valores salariais de homens e mulheres que ocupam o mesmo cargo. Mas o que eu afirmo como tendência irreversível é esta diferença significativa em termos geracionais, no sentido de haver mais mulheres ocupando mais cargos de destaque hoje do que antigamente. E, de novo, isso é reflexo de maior profissionalização do meio, pois as mulheres têm se dedicado a aprimorar sua formação.

Vou te dar outro exemplo: o projeto Latitude é uma parceria entre a ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea) e a APEX (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimento) e consiste em uma ampla pesquisa a respeito do mercado de arte brasileiro. Não chega a ter muitas questões de gênero explícitas na pesquisa, mas, quando eles fazem um mapeamento das estruturas das galerias – quantos funcionários, qual é a média de salário, etc., ali diz que 70% dos funcionários das galerias são mulheres.

Em termos de participação feminina no mercado, não em relação apenas aos recordes, tu achas que há um equilíbrio entre homens e mulheres?

Não, em termos de ocupação institucional e destaque, os homens estão muito à nossa frente. Se formos observar hoje em Porto Alegre, os diretores das instituições de grande porte são todos homens. Isto é um dado. Apesar da maioria da equipe dessas instituições ser composta por mulheres, os diretores são todos homens. O ano de 2013 foi o primeiro em que tivemos uma presidente mulher na Fundação Bienal do Mercosul, mas depois de quase 20 anos de Bienal! Então, apesar de estarmos no entorno e de estarmos viabilizando este universo da produção artística e de gestão cultural, ao final, as posições de

poder ainda cabem muito pouco a nós. Mas acho que chegaremos lá!

Que outras análises qualitativas tu fazes sobre estes dados quantitativos?

Um dado muito interessante é que, na lista das 10 coleções mais relevantes do mundo, metade delas é de casal, ou seja, são assinadas conjuntamente (Artnews, *The top ten collectors on the 2013*, 2013). Então também já observamos as mulheres neste nível de decisão aparecendo com um pouco mais de intensidade, coisa que há tempos atrás víamos muito menos. Claro que, em um casal, nunca sabemos quem vai decidir, mas existe a possibilidade de que, se eles estão assinando a coleção conjuntamente, ela tenha um papel ativo ali. Por isso, me preocupa que ainda tenhamos poucas mulheres reconhecidas como curadoras e pouquíssimas mulheres diretoras de instituições. Estes sim são tabus a serem desfeitos.

Li um artigo do *Independent*, da Inglaterra, em que o Georg Baselitz diz que as mulheres não sabem pintar, que isso se prova através do mercado, que como não há grandes pintoras no mercado, as mulheres não sabem pintar. E termina "*As always, the market is right* (Como sempre, o mercado está certo)".

Então o Brasil é exceção nesta lógica de mercado! Aqui, dos artistas melhor avaliados no mercado, temos duas pintoras da Geração 80. Se o mercado dita as regras, como ele disse, então o mercado está se contradizendo. Baselitz é um grande pintor consagrado, mas, novamente, é uma questão de visão de mundo. Ele é de uma geração em que as mulheres ainda tinham dificuldades de acesso à formação artística, não se ensinava as mulheres a pintar. Provavelmente, as pintoras que ele conhece deveriam ter um trabalho inferior mesmo, não por falta de habilidade, mas por falta de técnica, por falta de possibilidade de inclusão nos circuitos onde se discutiam as coisas, por não poderem mostrar o que estavam fazendo! Isso gera reflexos até hoje, certamente há pessoas que ainda pensam dessa forma.

Comentaste do baixo índice de mulheres destacadas na função de curadoras e diretoras de instituições artísticas. Mas, por outro lado, temos muitas mulheres no Brasil exercendo um papel de destaque como diretoras de galerias (Luisa Strina, Márcia Fortes, Laura Lima, Marga Pasquali, Nara Roesler, Luciana Brito, Marília Razuk, Laura Marsiaj, Luciana Caravello, etc.). O que tu pensa a respeito desta participação feminina em cargos de diretoria das galerias?

Acho que no Brasil temos um cenário muito interessante nesse sentido. Se formos comparar os diretores das grandes galerias internacionais com os diretores das maiores galerias brasileiras, vamos observar que temos muito mais mulheres chefiando esses es-

paços do que em outros lugares. Aqui, vemos mulheres ocupando posições de destaque no mercado comercial: mais do que isso, vemos mulheres trabalhando ativamente para o desenvolvimento do mercado e do sistema das artes brasileiro, tanto na esfera nacional quanto internacional. Isso é fundamental para, com o tempo, vermos mudanças mais profundas na visibilidade dos artistas representados. Ou seja, que haja mais espaço para artistas mulheres também no mercado, através das representações das galerias.

O que tu estás verificando em relação à internacionalização da arte brasileira, que é o tema da tua pesquisa? Ainda estás seguindo esta linha de estudo?

Sim, meu foco de pesquisa é a internacionalização da arte brasileira através das feiras, ou seja, como as feiras têm sido usadas como instrumento ativo para levar a arte para outros lugares, no sentido de visibilidade, de construir possibilidades e relações com colecionadores. Tenho três feiras que são objetos do meu estudo: a SPArte, a ArteBA (Buenos Aires) e a ArtBasel Miami. Cada uma me mostra um circuito diferente: a SPArte é brasileira, a ArteBA é a feira mais antiga da América Latina e a ArtBasel Miami é uma das maiores feiras de arte do mundo e uma das principais portas de entrada de arte latino-americana nos Estados Unidos e na Europa. São feiras com dinâmicas muito diferentes, estruturas diferentes entre si. Após esta primeira rodada de visitas e de entrevistas em 2013, muita coisa já me veio à mente. Aprimorei muito a metodologia – que é o que vou aplicar na próxima rodada de entrevistas –, e algumas coisas já ficaram claras. Primeiro: se diz que há uma tendência de internacionalização da arte brasileira. Não é uma tendência, é um fato. É realidade. Segundo: as feiras contribuem muito para isso. Tenho visto jovens galerias, com dois anos de existência, fazendo quatro feiras por ano. Neste estudo do Latitude que eu citei anteriormente, as galerias dizem que 59% de suas vendas são feitas na galeria, 29% são feitas em feiras nacionais e 9% são feitas em feiras internacionais. Somando estas duas últimas, dá cerca de 40% do faturamento anual da galeria! É quase metade, apenas nos eventos. É algo que está acontecendo e é um dado inevitável. Como esta via está sendo utilizada é outra discussão. Penso que há muito espaço para melhorias. Este próprio projeto Latitude já é um grande avanço no sentido de coletar e compilar informações sobre o mercado de arte, o que inclui as feiras.

Tu achas que há uma procura específica dentro desta produção brasileira? Algum estereótipo produzido nestas dinâmicas?

Eu acho que já houve mais. Hoje, penso que os colecionadores também estão olhando para a arte brasileira porque ela passou a ter valor econômico. Acredito que antes as pessoas tinham menos conhecimento e agora estão, cada vez mais, informadas. Também há vários perfis de colecionadores e profissionais. Penso que a arte brasileira, de forma

geral, é vista como uma arte bastante... odeio estes rótulos, mas bastante criativa e de muita qualidade. Algo diferente do que está acostumado a ver quem está lá fora. Neste sentido, há uma curiosidade. Mas não podemos nos iludir: a arte brasileira passou a ter interesse internacional no momento em que os colecionadores brasileiros estão mais ricos e escolheram investir em arte. Isto eleva o valor das obras internamente, e são valores que se mantêm externamente. A pessoa olha para o Brasil sabendo que está valorizado. É um jogo em que uma coisa alimenta a outra.

Ainda que seja impossível afirmar categoricamente, que fatores tu destacas como decisivos nas dinâmicas do sistema de comercialização da arte?

Tudo depende para onde você está olhando. Para o mercado primário, para a obra que recém saiu do ateliê do artista e vai para a galeria? Está olhando para o mercado secundário, que são as revendas? Há muitas dinâmicas internas e cada uma apresenta suas especificidades de formação de valor, de precificação, de influência. Estas dinâmicas são muito mutáveis e há um exemplo que explica isso bem. Eu falava sobre a crise da crítica, sobre a crítica já não ter a influência que tinha. Em 2008, quando estourou a bolha imobiliária - e a gente escuta muito falar da bolha da arte - aconteceram dois movimentos um pouco contracorrente do que estava ocorrendo naquele momento. O primeiro foi o retorno aos grandes mestres. Já faz um bom tempo que o foco dos leilões tem sido na arte pós-guerra. Mas, em um momento de crise, de insegurança, de incerteza, o que aconteceu? As pessoas voltaram seu investimento para aquilo que é mais seguro. A arte contemporânea, que estava em uma ascensão fulminante, estagnou e decaiu naquele momento. O segundo movimento contracorrente foi que a crítica teve um pico de relevância! Por quê? No momento da crise, a especulação diminui. Os colecionadores não saem investindo e comprando loucamente. Então houve esta estagnação e o que a crítica falava de artistas naquele período voltou a ser significativo. Isso quem fala é a pesquisadora alemã Isabelle Graw. São ondas. São dinâmicas.

Soam como dinâmicas bem econômicas, porque em um momento de crise na bolsa, por exemplo, a poupança vai parecer a melhor opção, mais segura, como tu falaste dos clássicos.

É, mas há uma questão muito interessante a respeito destes momentos de crise. As pessoas esquecem que a arte é uma moeda em si. Por exemplo, se uma obra vale 10 milhões de dólares e o dólar caiu, a obra de arte não necessariamente vai desvalorizar por causa disso. Se tu apostas todo o teu dinheiro em uma moeda e ela desvaloriza, o teu dinheiro desvaloriza junto. Na arte, não. Claro que a obra em si pode desvalorizar e o artista também, mas para momentos de crise, é uma moeda à parte, que não necessaria-

mente está sujeita aos bancos centrais. Também há um detalhe curioso sobre precificação de artista que é a seguinte: comenta-se que o preço do artista deveria funcionar como uma catraca, em um único sentido. Ou seja, só aumentaria. Se o preço do artista recua, ele tranca. O galerista vai fazer de tudo para segurar este preço, mesmo que tire o artista de circulação por um tempo, mesmo que seja para ele voltar com outra série que seja mais barata em outra galeria, enfim. Torrar um artista é a pior coisa que pode ser feita, por isso que a ascensão dos preços deve ser muito estudada.

É um jogo econômico pesado e complexo.

Muito. Ele segue algumas regras, mas, ao mesmo tempo, nem todas as regras estão postas, nem todas servem para todas as situações. Então, é preciso analisar os casos de uma maneira um pouco mais particular.

O que tu achas da afirmação de que alguns artistas ficam com sua produção condicionada pelo mercado quando passam a vender bastante?

Acho que há aqui uma série de questões. Alguns artistas, claro, focam em certas séries que tiveram uma boa aceitação comercial e aquelas séries passam a render – em termos de quantidade de produção – muito mais do que deveriam. Eu acho que os artistas têm seus momentos e alguns são mais interessantes para o mercado, outros são mais interessantes em termos conceituais. Há artistas que acabam se beneficiando de momentos comerciais mais intensos, mas o sistema das artes (e não só o mercado, porque o mercado é apenas uma parte deste sistema) vai autorregulando estas situações. Quando um artista vira muito comercial, o sistema diminui o seu valor conceitual. A percepção sobre um artista é formada por uma série de valores, e o valor financeiro é apenas um entre estes componentes. Há o valor histórico, o estético, o experimental, o social, enfim. Então quando o artista começa a vender muito, ele até pode ser muito bem visto comercialmente, mas não entre os seus pares. Ele perde valor em outra escala. E isto, a longo prazo, vai delineando os rumos desta carreira.

Há um artigo da Ana Barbosa em que ela diz que muitas mulheres artistas não querem ser atreladas ao movimento feminista, não querem estar associadas a este discurso. Tu achas que o fato de a artista estar vinculada a uma causa como esta traz algum efeito no mercado?

Eu acho que esta é uma característica do nosso mundo contemporâneo, onde as identidades são muito mais fluídas e, por isso, as pessoas não se atrelam mais a causas. Antigamente, essa questão de ser um artista brasileiro, de tratar temas de uma identidade

nacional, era algo que pesava mais. Hoje em dia, um artista não quer ser um “artista brasileiro”, a menos que convenha em um contexto muito específico. Eles querem ser artistas cujas poéticas interessem às pessoas independentemente de seu país, território, gênero, tribo a qual pertencem. Penso que, de certa forma, isso acontece com questões de gênero também. As mulheres ocupam outros espaços sociais e talvez já não exista esta necessidade afirmativa. Vejo isso como tendência geral. Eu estava escrevendo um texto a respeito de uma amiga artista que faz performance e o feminino é central no trabalho dela, mas ela não faz isso pensando em uma bandeira feminista. Ela faz isso porque é importante para ela enquanto indivíduo, está nela e se reflete no que ela produz.





*"Eu me vi falando aos jurados:
'Gente, mas não tem mulher!' Então
iniciamos uma observação mais
cuidadosa, para tentar entender
essa situação."*

Francisca Caporali

Francisca Caporali

Como tu buscas articular as funções de gestora, artista, professora e mãe?

As tarefas funcionam de maneira orgânica e são bem misturadas, mas tento minimamente organizar minhas funções por turno. Fico com o Gabriel, meu filho, e na Escola Guignard pela manhã e, à tarde, fico no JA.CA*; já à noite, me divido outra vez entre a Guignard e o Gabriel. Na verdade, o JA.CA permeia todas as minhas outras funções, porque chega e-mail e tem que responder, toca telefone, tem reunião, enfim. Há uma função institucional que nunca para, meia-noite, domingo, sábado, o que for. A Guignard é a atividade que eu mais consigo organizar, até pela natureza dela, dar aula exige planejamento, e as outras funções - JA.CA e mãe - acabam sendo um constante improviso. Profissionalmente, o JA.CA é minha prioridade, as aulas são organizadas durante os horários nos quais existe menor movimentação no espaço. Comecei a dar aula na Guignard depois que o JA.CA já existia, voltei ao Brasil para iniciar este projeto, então é natural que isso seja prioridade. E o Gabriel vive isso tudo, frequenta o JA.CA e conhece bem a Escola, gosta de conviver com os residentes e fala do projeto com muita intimidade.

A minha expectativa ao ingressar na Guignard era que o JA.CA e a Escola se misturassem mais. Mas, ao longo desses anos, entendi que a academia ainda é muito restrita para entender a potência de se deixar ser misturar. Infelizmente, ainda há um atraso na concepção da extensão universitária, de entender como a universidade poderia se beneficiar de um projeto como o JA.CA. Existe, também, um longo processo burocrático na universidade, que me dá um pouco de pânico: pontuações, relatórios e currículo lattes. Até hoje não tenho um currículo no formato lattes, aquela plataforma me desespera. Houve um momento em que eu me senti um pouco engessada na Escola, um pouco decepcionada com a rigidez, e aí parei de insistir nessa mescla, mas nunca fica totalmente separado. A minha vivência no JA.CA alimenta as minhas aulas e os alunos se beneficiam das experiências. Levo visitas do JA.CA às aulas, sempre dou uma aula por semestre no espaço, uma demanda que normalmente vem dos alunos, que ficam curiosos para entender como tudo funciona.

Essa falta de integração te decepcionou?

O JA.CA tem parcerias com outras escolas, já tinha antes de eu entrar na Guignard,

* Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia

então eu achava que seria mais natural essa colaboração. A Guignard é uma escola que não tem espaço físico suficiente de ateliê, não tem marcenaria e ainda tem pouco espaço para a arte que acontece na rua, que acontece envolvendo outras pessoas, que tem uma dilatação do tempo maior que a do ateliê. Ao mesmo tempo, a Guignard é muito parceira de espaço físico para realização de palestras, lançamentos de livros e mostras. Somos sempre acolhidos e é uma garantia de público produzir eventos na sede da escola, porque os alunos se interessam e os professores se esforçam e se prontificam para estarem presentes. Entretanto, ainda há uma incompreensão sobre a integração das funções de professora e de articuladora do JA.CA. Certa vez, foi falado que eu deveria separar as atividades: “Isso é o JA.CA, isto é a Escola”. E desde então eu falei: “Beleza, então é separado”. Para mim isso é uma perda, porque se o JA.CA e a Escola estivessem mais juntos, minha dedicação ao ensino deixaria de estar restrita às horas em que eu passo na escola, já que eu poderia estar com alunos aqui o tempo inteiro.

Acaba limitando um pouco?

É. Mas eu compreendo a falta de entendimento e não me alonguei muito na argumentação. É um momento pelo qual eles estão passando de repensar o curso e ainda não visualizaram o que pode ser o projeto de extensão. No momento, extensão é dar aula de pintura, dar aula de desenho para pessoas que não são alunas, enquanto existe uma concepção de extensão muito mais ampla.

Levando em conta tua experiência no exterior, EUA e Espanha, como foi teu percurso por estes dois lugares, onde tu também tiveste práticas acadêmicas?

O mestrado na Espanha foi decepcionante. Penso que a Espanha descobriu um mercado grande que eram os mestrados para os latino-americanos e eu, que fui com muita expectativa, fiquei decepcionada. O mestrado serviu para iniciar uma frustração que, depois, foi interessante para mim: a questão da arte e da tecnologia. Isso em 2002. Quais eram as discussões sobre arte e tecnologia naquela época? A gente era muito pouco crítico, porque estava tudo começando, era tudo um grande deslumbre. Eu tentava criar uma tensão crítica porque eu vinha de uma formação na comunicação social, e a comunicação já estava criticando há muito tempo a televisão e a comunicação de massa. Tudo era muito difícil, muito caro, e o mestrado não me levou para uma formulação de um pensamento completo daquilo. Muito pelo momento em que estava acontecendo – afinal, estava tudo começando. Havia, entretanto, este deslumbre pela tecnologia em si, que não me atraía de maneira alguma. Terminando o mestrado, eu voltei a Nova York.

Tu estavas antes em Nova York?

Eu estava há um ano em Nova York, antes do mestrado. Estava fazendo estágios em cinema, mais do que em arte. Sempre tive uma “dislexia de funções”, no sentido de conseguir fazer muitas coisas e de gostar de muitas coisas. Eu dancei muitos anos, depois fui obcecada por fotografia, depois veio o vídeo e, posterior ao mestrado em Barcelona, a programação. Na universidade, entreguei-me mais ao cinema, mas logo vi que não me realizava completamente ali. O vídeo foi uma pesquisa que durou mais tempo. No Brasil, durante a universidade, a videoarte era completamente separada da arte contemporânea e foi muito importante conhecer outros lugares, nos quais eu fui vivenciando esta dissolução de fronteiras, que ainda são muito visíveis aqui – arte, arquitetura, urbanismo, design, etc. Eu tinha muitos interesses, mas não havia um lugar para navegar por todos eles, sempre me sentia como se tivesse que escolher entre uma coisa ou outra. Ainda tive a sorte de ter estudado na Universidade Federal de Minas Gerais em uma época em que foi possível o mínimo de flexibilização no nosso curso de Comunicação Social, então eu podia fazer aulas em outros lugares, mas de um jeito meio precário ainda. Você tinha que convencer o professor de Antropologia que você poderia fazer aula e que não iria atrasar o currículo dele, que não ia ser tão diferente dos outros alunos. Era esse tipo de conversa. Então eu vivi o mínimo de uma universidade interdisciplinar, mas de uma forma bem precária, e, por fim, terminei fazendo muitas coisas na Belas Artes. Inclusive defendi minha monografia na EBA.

Nova York, principalmente, foi muito importante para eu aceitar e reconhecer uma potência nessa dispersão, porque nos Estados Unidos valorizam esta questão de você trafegar por vários lugares. Depois que eu voltei para Nova York, depois de Barcelona, quis fazer um novo mestrado porque achei que estava mais madura. O meu mestrado, na Hunter College (CUNY), era super interdisciplinar, os alunos vinham de diversas áreas e dos mais remotos lugares. O programa tinha uma orientação bastante política que atraía muitas pessoas que faziam documentário, além de hackers, pessoas que trabalham com comunidades, coletivos, ativistas, etc. Foi maravilhoso encontrar tantas pessoas que tinham preocupações e desejos tão similares, criou-se uma rede mais interessante e compartilhávamos as experiências e as vivências em contextos diferentes. Eu me identifiquei muito com a academia americana, que é uma academia muito crítica. O tempo inteiro você está mostrando o seu trabalho e vendo o trabalho dos outros, mas em um ambiente crítico, o que, no Brasil, há muito pouco. Em Minas Gerais, menos ainda. É quase mal educado você criticar os outros.

Quando eu fui dar aula na Escola Guignard, a primeira disciplina que eu ministrei foi a de Crítica, o que, pra mim, foi um super desafio, porque eu não tive formação em Crítica de Arte, muito menos em Crítica de Arte Brasileira. Mas foi uma aula que me fez estudar muito e ler muito. Eu gostei muito de ministrar, porque eu achei que eu poderia estabelecer uma diferença no percurso dos alunos a partir da minha vivência. A ideia era

exatamente não dar uma aula somente de crítica de arte, mas, muito mais, de propiciar um ambiente crítico para poder falar sobre muitas coisas, construindo embasamento e conhecimento para discussões mais profundas.

E eles falavam mesmo, ou foi difícil conquistá-los?

Foi, um pouco. Mas eles gostam muito de quando eu critico, o que já acho que é um passo. Normalmente, você fica com raiva da pessoa que te critica, mas eles enxergaram a potência do exercício; além disso, as minhas críticas eram genuínas e, expostas com cuidado, traziam referências e procuravam desarticular as certezas precoces. Os artistas jovens são sempre os mais cheios de certezas. Na Guignard, há esta realidade dos alunos chegarem à escola em momentos bem diferentes: muitas pessoas já com outra vida profissional chegam e se misturam aos alunos recém formados do segundo grau. Então são maneiras de ver a vida e fases de maturidade muito diferentes, mas isso cria uma confusão interessante e eles têm que exercitar a paciência e a tolerância, porque pensam de jeitos muito diversos. Às vezes, os alunos não estão prontos para os exercícios propostos, muitos odeiam as aulas teóricas, e eu não abria mão de cobrar as leituras. A minha formação na Comunicação foi muito importante por isso, pela quantidade de coisas a que fui exposta, por isso sou bem intolerante com a falta de participação nas discussões sobre os textos.

E, além deste ambiente crítico em termos de academia que tu trouxeste para o Brasil, tu viste exemplos de iniciativas de espaços alternativos que possa ter culminado no JA.CA?

Fiz algumas residências em Nova York e em outros lugares, também frequentei muitas instituições gerenciadas por artistas, são tantas as existentes por lá. Também sempre compartilhei estúdios e trabalhei com vários coletivos. Mas a vontade de ter um espaço que funcionasse de uma maneira mais colaborativa em Belo Horizonte talvez seja uma herança da minha mãe, a artista plástica Isaura Pena. Quando eu era pequena, vivi um momento comunal das artes aqui. Era tudo tão precário que as pessoas tinham de se aliar. O normal era ser independente e autônomo, e o convívio era bem intenso. Eles sempre tiveram ateliês coletivos, que nem sempre funcionavam apenas como ateliês, mas como espaços para formação, cursos, palestras, feiras de final de ano, etc. Ela começou a dar aulas na universidade quando eu ainda era bem nova, e a nossa casa era um lugar de convívio de muitos artistas locais. Ela tem uma personalidade aglutinadora e também é uma articuladora, sempre trabalhando para criar uma condição de trabalho melhor para ela e para os outros.

Quando eu saí da universidade, não havia este ambiente, e também a geração dela já

estava mais dispersa. Os meus colegas ou iam para São Paulo, ou tinham outras funções – designers, etc. O mercado absorvia os artistas, mas não o mercado da arte, porque ainda não havia este sistema em Belo Horizonte naquela época. E muitos também, como eu, saíram do Brasil.

Isso em que época?

Entre 2001 e 2002. Então, para mim, foi muito importante encontrar espaços coletivos em Barcelona e Nova York. Em Barcelona havia o Hangar, por exemplo. Espaços com biblioteca, locais para cursos, para compartilhar informações e conhecimento, para fazer estágios, ter um estúdio, receber bolsa. Eram lugares com preocupações de formação que não eram necessariamente por vias formais. Você chegava com questões e as pessoas estavam abertas para ajudar, integravam gerações diversas de artistas. Em Nova York, havia vários outros lugares, alguns com 30, 50 anos!

Já com tradição!

Total, com várias décadas e ainda com muita autonomia de programação. Lugares que nunca foram incorporados por instituições, mas que têm uma vida permanente. Eu acho que aqui há constantemente o desafio da continuidade. É preciso colocar muita energia para manter um lugar aberto, ele começa a ficar associado às pessoas que o fundaram e é preciso criar uma estrutura muito sólida para ele sobreviver a possíveis mudanças de direções. Em Nova York não é menos precário, nem para as instituições, nem para os artistas. Hoje em dia, a vida de um “artista emergente” em Nova York é mais precária que a vida de um artista aqui.

É?!

É. Mas isso era menos “problema”, pelo menos na comunidade em que eu convivia. Pouquíssimas pessoas viviam do trabalho artístico, mas não deixavam de fazer e pensar em maneiras para viabilizar as produções. E não é problema assumir a vida “paralela”, a que paga o aluguel, como designer, professor, *bartender*, o que for. Existe uma rede de ajudas e pode-se conseguir ajuda para alguma produção em troca de algum favor, articulam-se muitas coisas através de trocas – eu faço seu site e você me empresta este espaço. Há plataformas que possibilitam estas trocas. Aqui, estamos engessados nesta questão do dinheiro, porque existe financiamento. É ótimo ter financiamento, mas quando você deixa de tê-lo, também deixa de funcionar.

Por lá, é muito difícil imaginar um edital de financiamento de 50 mil. Você consegue contar quantas bolsas há no país inteiro e quantos artistas as recebem. E aqui, no Brasil, quantos prêmios a Funarte dá por ano? É mais precário lá nesse sentido; as pessoas es-

crevem aplicações enormes para ganhar mil dólares. Estamos vivendo um momento que não reconhecemos o quão fortuito é, no sentido de financiamento. Quando eu falava, nos EUA, que eu tinha amigos de 30 anos que ganharam 1 milhão para fazer um filme, eles ficavam chocados! Quando o JA.CA começou, tínhamos bastante dinheiro através de Lei de Incentivo, nunca mais tivemos o mesmo financiamento, fazemos muito mais coisas com um terço do valor. Foi importante passar por um ano sem nenhum financiamento, aprendi muito e tive que criar estratégias diversificadas para dar uso ao galpão, do qual seguíamos pagando aluguel. Na verdade, a cada momento, o JA.CA me força a aprender coisas novas. Estamos muito interessados em entender como a gente pode diminuir os custos que temos, que são altíssimos, e como podemos começar a ter acesso a uma sustentabilidade que não seja só via Lei de Incentivo e edital. As escolhas para que possa haver o máximo de autonomia são constantes e, muitas vezes, deixa-se de ter autonomia e independência para poder ter dinheiro.

Neste sentido, o maior desafio do JA.CA seria esta continuidade?

Não temos mais o medo que tínhamos nos primeiros anos, uma ameaça de existir ou não, acho que passamos desta fase, porque vamos existir de um jeito ou de outro. Desde o ano passado, começamos a fazer alguns exercícios de mobilidade e conseguimos realizar muitas coisas fora da sede. Neste ano de 2014, teremos um grande espaço para residências no centro de Belo Horizonte, uma parceria com o Palácio das Artes.

Mas no começo, sim, na inconstância financeira, o frio na barriga era permanente. A cada mês do ano de 2011, ano em que ficamos sem financiamento, eu e o Xandro, um dos outros fundadores, bancamos o JA.CA por um ano. Esse ano foi bem difícil, eu havia voltado à cidade um ano antes e cheguei sem nenhuma conexão profissional. Eu nunca tinha exposto aqui, nunca tinha feito nenhum projeto. Fui aos poucos conhecendo, reencontrando pessoas e me firmando no cenário aqui.

Tiveste que começar do zero?

Não era exatamente do zero, porque tínhamos uma estrutura enorme e tínhamos patrocínio, na minha chegada. Claro, tivemos que nos aproximar de muita gente que não conhecíamos até então. Quer dizer, eu conhecia pessoas da época de faculdade e pessoas da geração da minha mãe. É impressionante o fato de termos conseguido chegar a tanta gente! Mas houve encontros super generosos! A Ana Tomé veio para Belo Horizonte fazer uma palestra e conheceu o JA.CA. Apenas 4 meses depois da nossa abertura, ela veio e nos convidou para participar das *Residências em Red*, da qual passamos a ser membros oficiais em 2011. Depois, com um ano e meio do JA.CA, fui convidada a participar da residência de gestores do Capacete. Houve sempre esta questão da generosidade de

peessoas que acreditaram na gente. Dessas duas redes, conheci grandes amigos, pessoas que compartilham dos desafios e que, desde então, colaboram em ótimos projetos.

E, voltando aos desafios, eu acho que, hoje em dia, o maior deles é: como podemos fazer projetos sem ser através de lei e edital? Querendo ou não, isso vai pautando a agenda e as atividades de um espaço. Assim, no primeiro semestre, você já sabe que vai realizar projetos da Funarte, uma correria porque tudo tem que ser realizado e finalizado em 6 meses. E essa pressa não é o nosso tempo. O dinheiro que recebemos da Funarte poderia render bem mais se houvesse um prazo mais dilatado. Como podemos mostrar para estes órgãos como funcionamos? Como podemos manter uma estrutura adaptável? Ainda não sei. Nossa questão atual é como podemos viver minimamente sem as leis de incentivo, que são o nosso sustento hoje? A questão é pensar em maneiras mais inteligentes de gastar o dinheiro quando ele existir e de continuar com atividades quando não houver essa verba pública! Este ano (2014), temos dois projetos captados, mas não temos nenhuma garantia para 2015. Essa maneira de financiamento me parece errada, não é saudável para nenhuma instituição viver sem saber o ano que vem. Isso é um erro da política cultural daqui, de fazer as coisas para, no máximo, 12 meses. Saber do ano que vem ajuda a usar o dinheiro de forma mais responsável. E até em coisas pequenas, porque comprar uma passagem aérea com 6 meses de antecedência, ao invés de 3 semanas, faz muita diferença. Assim, negociamos melhor porque sabemos que tem dinheiro X, não Y. Na urgência e na correria, sempre gastamos mais.

E é uma questão de se poder pensar a longo prazo.

Exato, a longo prazo e com uma autonomia orgânica, que é uma característica dos espaços como o nosso. Ninguém quer ter uma programação de dois anos totalmente engessada. É próprio do nosso funcionamento estar aberto para mudanças, ser flexível e receptível. Até que ponto podemos utilizar o planejamento estratégico da gestão empresarial? Ou como podemos adaptá-lo para uma realidade como a nossa? Passamos por uma formação empresarial neste último ano e muita coisa fica difícil de ser aplicada, mas, ainda assim, podemos aprender muito com as metodologias de gestão. E agora fazemos planejamento anual, não é um planejamento rígido, mas o planejamento nos dá tranquilidade para pensar em outros projetos, para saber em quais épocas do ano estaremos focados em um projeto grande e em quais outros momentos podemos ainda receber propostas que nos são apresentadas. A consultora da Fundação Dom Cabral, pela qual fomos chamados para debater estas questões, falava que trabalhar assim era como “trocar o pneu dirigindo o carro”. Manter a organização, hoje, é isso: fazer tudo ao mesmo tempo, com o carro andando.

Como tu vê a participação feminina nestes cenários pelos quais tu circulas?

Por dados, sabemos que esta participação feminina é menor no sistema da arte. No Brasil, temos menos estes estudos, mas no exterior isto é muito estudado e documentado. Existem dados sobre a quantidade de obras de homens em contraste com a quantidade de obras de mulheres existentes nos principais museus. E também é sabido que os homens são a maioria dos curadores em atividade e dos artistas representados por galerias. Eu sou filha de artista e neta; a minha avó, a artista Maria Helena Andrés, tem hoje 91 anos e continua super ativa, expõe, escreve semanalmente eu seu blog. As duas viveram vidas profissionais intensas, viagens, produção e estiveram sempre ligadas à educação. Seguramente enfrentaram situações muito mais complexas do que as que eu enfrento. A minha avó conta muitas histórias de como a sua família, na época, lidou com a sua atividade, mas, ao mesmo tempo, ela se casou com um médico, teve 6 filhos e viajou o mundo inteiro, expôs e participou de residências. O meu avô era um grande pilar para os seus filhos e dava total apoio à profissão dela.

Belo Horizonte é conhecida pela quantidade de mulheres, e muitas das artistas brasileiras com maior reconhecimento são daqui. Mas isso é só uma constatação, não sei exatamente o que isso quer dizer. Mas aqui somos muitas, isso é fato! Já como gestoras, acho que tem um pouco a ver com essa questão doméstica, do cuidado. Eu nem sei como ia ser se eu não tivesse sido mãe um ano antes do JA.CA abrir. Há uma questão de jeito e de cuidado com os artistas que estão aqui, em residência. Acho que somos também muito obstinadas e devotadas a uma causa. O projeto é meio um filho, e entre o Gabriel e o JA.CA... o JA.CA me dá muito mais trabalho! Ao mesmo tempo, fico pensando como seria o JA.CA se eu não tivesse o Ricardo, meu marido, que, querendo ou não, tem sido uma grande ajuda psicológica e financeira, porque, no ano em que tive de bancar o JA.CA, eu não contribuía de forma alguma com as finanças domésticas, o que não é normal na nossa relação, e ele ajudava a bancar a casa. Então não posso dizer que o JA.CA parte só de esforços meus, tampouco que pessoas que fundaram e que ajudaram o JA.CA são apenas mulheres. Na verdade, o JA.CA começou com uma maioria masculina, mas que, aos poucos, foi deixando de ter uma relação diária com o centro.

Como tu vê a diferença entre a gestão de mulheres e de homens?

Aqui no JA.CA, desde 2013, somos duas mulheres, eu e a Joana Meniconi, e um homem, o Mateus. O envolvimento não é diferente, são funções diferentes, mas não tem a ver com o fato de ser mulher ou homem. É do perfil de cada um e do que cada um sabe e gosta. Nós nos complementamos muito bem. A gestão, por exemplo, é com a Joana, o que pra mim veio a ser uma enorme liberação, ter alguém que cuide de uma parte que eu tenho muita dificuldade. Tenho liberdade para assumir uma postura mais artística, de me dedicar a outras coisas mais criativas e de estar com mais tempo para a relação com os artistas, sem me preocupar com o dinheiro e em pagar as pessoas. Ela é muito melhor

nisso do que eu, ela gosta de tabela e eu odeio! O Mateus salva na parte de cuidado do espaço, da marcenaria e de ser psicólogo e conseguir conversar com as pessoas de uma maneira muito melhor do que a gente. Eu e a Joana somos mais duras, porque as mulheres que vão assumindo estes papéis precisam se impor tantas vezes que acabam ficando meio descuidadas em “ser dócil”. Na verdade, a gente tem tido situações em que a pessoa mais dócil é o Mateus.

E como foi ter um filho no meio disso tudo?

Ah, ele foi carregado para todos os lugares. Viaja em residências, vai a exposições, faz tudo. Ele é uma criança feliz. Não consigo me imaginar não sendo mãe. Sempre quis ser mãe, sempre tive vontade de ter filhos.

Como tu vês teu entorno de colegas e de conhecidas em relação a estas estruturas familiares, a ter filhos?

Com certeza ter filhos limita em muitas coisas. Faz traçar prioridades e ajuda a não gastar tempo com aquilo que não é importante, porque se não é importante, então, é melhor não fazer essas coisas e poder estar mais com os filhos. Talvez ter tido filho me fez ficar mais focada. Nunca uso o filho como desculpa ou justificativa de não conseguir fazer as coisas, mas, com certeza, ele me faz querer fazer menos atividades e, daí, a ser mais seletiva. Eu realizei muitas coisas desde que o Gabriel nasceu. Ele nasceu exatamente um ano antes do JA.CA abrir. Ao mesmo tempo, contei com uma super ajuda do Ricardo, meu marido. Poderia ser diferente se a estrutura da minha casa não fosse como é. Com ele está tudo bem eu falar que vou viajar, que tenho que passar duas semanas em Madrid, por exemplo. A gente se organiza e ele fica com o Gabriel, do mesmo jeito que, quando ele viaja, eu me arrango para ficar sozinha. A cada viagem minha, a relação deles se intensifica, é bem bonito de observar. Eu tenho um suporte em casa que não sei se é o normal. Um entendimento de que o JA.CA é muito importante para mim, e o Ricardo participa dos eventos, dos planejamentos e recebe a todos os vários hóspedes em casa por causa do JA.CA.

A tua mãe também tinha uma rotina parecida com a tua?

Ela tinha uma rotina muito mais intensa do que a minha! Quando eu nasci, minha mãe era muito mais nova do que quando eu fui mãe do Gabriel. Minha mãe teve três filhos e se divorciou com 27 anos. Claro, ela tinha uma mãe que era um pilar, tanto para ela como para a gente também. Ficamos muito tempo com a nossa avó, que era uma avó incrível. E o meu pai também sempre foi muito presente, então não é como se ela tivesse sido abandonada com três filhos. Mas, com certeza, a vida profissional dela não seria do mesmo jeito se ela

não tivesse os filhos. E aqui não é fácil ter os filhos ao redor, levá-los para lugares sociais ou de trabalho. Para mim, foi muito importante ter tido o Gabriel em Nova York.

Por quê?

Porque lá ter os filhos perto em todos os afazeres é *ok*. Se você para de fazer as coisas, é por uma escolha. Às vezes, é o pai quem decide isso: “não quero trabalhar porque quero ficar com o meu filho” e a mãe ganha melhor e sustenta a casa. A cidade está pronta para se fazer muito com as crianças. Eu já fui a uma reunião no consulado brasileiro com o Gabriel bebê. A pessoa que me recebeu não achou nada estranho porque ela também já teve filho e também não tinha com quem deixar. Aqui é muito diferente. Eu fico imaginando chegar a uma reunião com um bebê nas costas. Quantas vezes eu dei uma palestra e as pessoas ficaram irritadas com o Gabriel correndo em volta? E o que eu vou fazer com ele às oito horas da noite?

No primeiro ano de vida do Gabriel nós viajamos muito! Eu trabalhava, o Ricardo trabalhava. Penso que ter um filho me põe em condições diferentes, mas não me sinto desprivilegiada profissionalmente por ter um filho. Talvez eu seja privilegiada em uma estrutura familiar. A minha família entende que a minha realização profissional é importante. No Brasil, isso não acontece em 100% dos lares. A gente vive em um país machista onde é a mãe que troca a fralda, é a mãe que arruma a criança, é a mãe que dá banho. Felizmente, na minha casa, não funciona assim.

Aqui ainda parece que, quando tem filho, a mulher precisa abdicar de todo o resto.

Eu brinco com a Joana e com o Mateus que, se eles se animarem a ter um filho, eu me animo a ter o segundo e, assim, a gente abre uma creche aqui no JA.CA. No ano passado, notamos um padrão durante as seleções das convocações das residências, tivemos um diagnóstico da “mulher em residência”.

O que mostra este diagnóstico das mulheres em residência?

Notamos que é muito difícil avaliar em igualdade as aplicações de artistas residentes mulheres e homens. No final, quando temos uma lista preliminar de artistas, temos sempre mais artistas homens do que mulheres. A maioria das mulheres que aplicam para a residência, normalmente, não está com o trabalho tão amadurecido quanto o dos homens. As mulheres aplicam só até certa idade – e daí podem ser muitos os motivos, talvez porque algumas precisam fazer tudo até uma certa idade para ter filho, ou porque já têm filhos e não conseguem se comprometer com o processo, ou porque estão na academia e não conseguem se desligar pelo período de residência, enfim – elas ficam comprometidas com o tempo mais cedo que os homens. Temos inscrições de muitos

homens de mais de 35 anos, mas nenhuma mulher dessa idade. Não conseguimos chegar a nenhuma conclusão, mas foi observada esta diferença. A maioria das mulheres aplicam com 20 e poucos anos e os homens não, varia muito a idade.

Como tu interpretaste estes números? Eles te espantaram?

Ainda não sabemos como lidar, estamos debatendo. Por exemplo, e se fizéssemos uma residência em que se aceite crianças? Mas como faríamos isso? Realmente, para mim, foi muito importante ter experiências de residência sozinha, sem o Gabriel. O tempo é uma loucura, você nunca tem tempo na vida cotidiana e chega a um lugar estranho e tem todo o tempo para ser ocupado, é assustador como, de repente, pode-se ter tanto tempo. O que vou fazer agora? Vou ler? Vou andar de bicicleta? É interessante passar por isso sem a criança. Ainda não sabemos a resposta e o que podemos fazer para desarticular esta realidade, mas existe uma diferença entre as artistas e os artistas que se inscrevem. Por mais que tenha uma tensão na hora de selecionar artistas, procurar ter um balanço é sempre difícil, porque recebemos propostas muito mais maduras de homens e entendemos que não é que eles sejam melhores; eles estão em momentos diferentes das mulheres que estão se candidatando.

E qual era a pergunta que estava pairando para que esse diagnóstico se tornasse realidade?

Eu queria, o tempo todo, ter um balanço de representatividade feminina/masculina. Eu me vi falando aos jurados: "Gente, mas não tem mulher!" Então iniciamos uma observação mais cuidadosa, para tentar entender essa situação. Não foi algo formal, foi mais para entender o porquê e o quê estava acontecendo. Foi feito de uma maneira muito ingênua. Outra realidade que percebemos é que, sempre que a gente faz um projeto – agora estamos fazendo um com a Cristiana Tejo e com Samantha Moreira – somos muitas mulheres envolvidas. Mas, outra vez, não avançamos nas observações. Esta é uma das características dos espaços autônomos: não temos tempo de racionalizar e sistematizar estes dados e estas percepções. São pouquíssimas as chances que a gente tem para fazer isso. Não temos muito tempo de pensar, não sabemos direito o que fazer com estas informações.

O que fizemos na última residência foi selecionar uma mulher, jovem, e também entender que, às vezes, temos de ser o lugar que fomenta o amadurecimento do trabalho dela. Ao mesmo tempo, não podemos ser só isso. O convívio dela com artistas mais maduros é muito construtivo, sendo eles mulheres ou homens. Infelizmente, foram todos homens. O convívio entre estas duas fases de pesquisas é muito interessante, mesclar as pessoas que têm mais certezas e confrontá-las com uma produção mais despreocupada e, às vezes, mais genuína, com mais experimentações e riscos.

No II Plano Nacional de Políticas para as Mulheres, colocou-se como um dos objetivos “reverter processos de construção de relações assimétricas de poder a partir dos campos de cultura e comunicação”. Tu, que és originalmente da comunicação e atuas há bastante tempo no circuito artístico, achas que esta meta está sendo cumprida?

Não sei te responder. Até porque, mesmo tendo me formado em comunicação, não sei definir muito bem o que constitui este campo. Seriam campanhas? Programas de rádio? TV? Eu sei, em projetos, pensar a comunicação, mas o que seriam estas políticas através da comunicação? E da cultura, a mesma coisa: promover estas políticas através de quê? Cursos? Formação? Editais específicos?

Ao mesmo tempo, esta questão de edital específico é muito complexa porque, neste caso, penso que seria muito importante que os homens também tivessem lugar para pensar a mulher, o feminino. Porque se você só tem mulheres pensando o lugar das mulheres na nossa sociedade, normalmente entre as mulheres, daí você chega a um ciclo que não leva a lugar nenhum. Como se fosse apenas um reclame. E isso sabemos: ninguém no Brasil vai falar que as coisas são iguais entre os gêneros. Não é igual, sabemos que não é igual. Nem os homens dirão isso. Aqui no Jardim Canadá, bairro onde fica o JA.CA, nos lares são só mães cuidando dos filhos, casas com 3 gerações de mães. Mas como resolver isso através da cultura e da comunicação? Talvez fosse melhor através da educação. É uma coisa muito mais séria, de câmbio de mentalidade e de entendimento. Uma mudança de vivência doméstica, para que um casal se enxergue igual, com funções que podem ser divididas e que não seja uma exclusiva de um ou de outro. É muito difícil, porque as mães têm este instinto de resolver. Então, várias vezes, eu me peguei fazendo mais porque eu mesma fazia mais. O Gabriel acordava e eu me levantava. Há esta questão do instinto, de resolver. Penso que esta é uma questão de mudança de mentalidade muito mais séria do que só relacionada à cultura e à comunicação.

E, às vezes, esta prática de segregar só mulheres em uma atividade, mesmo que for pra se pensar a mulher, é criticada como sexista.

Pois é! No JA.CA, temos associado homens que entrariam nesta discussão do lugar da mulher. E aí, como você faz se só pode haver mulheres nesta discussão? Nesta questão do diagnóstico das residências é a mesma coisa: a partir do momento em que vimos que há menos mulheres aplicando, deveríamos, então, agora, só selecionar mulheres para as residências? Isso mudaria tanto a vida delas? Por isso, digo que talvez seja uma questão mais da educação, porque temos que conversar e discutir estas questões com pessoas ainda muito jovens para alcançar uma mudança de fato. Mudar uma mentalidade de como funciona uma casa, e daí alcançar uma mudança mais sistêmica.

Penso que a arte pode ajudar muito em questões políticas e sociais, subvertendo algumas situações e criando proposições, mas em uma amplitude muito pequena. Nós atingimos poucas pessoas, falando em números de Brasil. Por exemplo, a Bienal de São Paulo, que é massiva em público, tem público de 600 mil pessoas. O que são 600 mil pessoas em termos da população do nosso país? Nada. Acho que podemos, sim, contribuir com discussões, mas acredito em mudanças macro. Talvez, em muitos anos, tantas pequenas mudanças ganhem escala.

E onde fica a tua produção artística no meio disso tudo?

A minha produção, depois da tecnologia e do vídeo, chegou em um momento em que era uma pesquisa exatamente sobre formas de colaborações e estudos e entendimentos do território. O JA.CA é, em uma escala agigantada, o que me interessa em uma prática. Eu não enxergo como se eu tivesse parado de produzir. Para mim, que sempre tive uma questão de produção de coletivo, ter o meu nome associado a uma produção é muito pouco significante. Eu virei parte do JA.CA, o JA.CA virou uma parte de mim. A ponto de as pessoas, sem querer, me chamarem de “Jaca” e não de Chical!

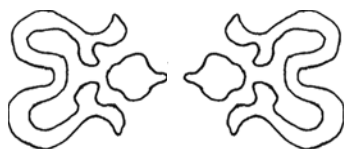
Também acho que é nosso papel problematizar como a gente se coloca – onde vem o meu nome? O que é minha função? Se sou chamada para fazer curadoria, sou curadora? Eu, por exemplo, não quero ser curadora. Enxergo-me como uma artista com um papel de articuladora, aceito desafios de organizar e de conceber um evento ou uma exposição, mas, também, tenho pouco interesse em exposição estática de obras. Meu interesse é muito mais no processo. Então, quando sou chamada para fazer uma curadoria, quero subverter um pouco isso para que funcione de um jeito que possa me estimular. Ao mesmo tempo, para mim, é indiferente se as pessoas me veem como artista, curadora ou o que for. Internacionalmente, isso é muito mais fácil e as pessoas sempre entendem que posso ser uma artista que tem um projeto colaborativo.

Aqui, buscam-se muito as funções, saber o que a pessoa é, se é curadora, artista. No leque de entrevistadas, é possível ver cada vez mais esta diversificação de atuações, embora ainda procuremos a “função” das pessoas dentro de seus respectivos campos.

Exato, é muito mais difícil você assumir uma postura interdisciplinar aqui, que era sobre o que eu falava lá no início da entrevista sobre a academia. Nos EUA, você é valorizado por fazer várias coisas, por navegar por vários mundos. Aqui é o contrário, nossa academia está virada para um cenário super especializado. Ao mesmo tempo, esta discussão é muito antiga, Frederico Morais, por exemplo, discutia isso nos anos 1970. É estranho ver que nada mudou! Eu não tenho mais angústia – no começo tinha um pouco.

Mas, rapidamente, eu fui entendendo que me alimento criativamente destas articulações. Acho que se eu não tivesse esse papel de articuladora – que pra mim é próprio do artista que pensa em coisas de modos diferentes – o JA.CA não ia ser isso aqui. E, talvez, isso volte à pergunta da política feminista, que talvez esteja olhando de forma errada o poder da arte e a cultura. Parece que o objetivo é criar um mercado, ao invés de uma discussão. Acho que tirando os homens da jogada não chegaremos lá.





*“Quando a gente se abre para
o mundo e escuta outras vozes,
estas narrativas hegemônicas
já não se sustentam mais em pé
sozinhas”*

Cristiana Tejo

Cristiana Tejo

No Panorama do Pensamento Emergente vocês buscam cartografar o campo da curadoria, fomentar relações de trocas curatoriais e contribuir com a formação de redes e colaborações. No ano passado, aconteceu a segunda edição do projeto. O que tu estás percebendo, até o momento, deste campo? Que desafios estão ali?

Quando começamos, não tínhamos muita coisa engatilhada. A Internet estava recém começando e muita gente não se conhecia. E estar no Recife (PE) era algo que pesava, em termos de geografia, de localidade. É longe. Eu não encontrava as pessoas da minha geração. Eu sentia muita falta de trocar ideias com pessoas que estavam começando também. Queria saber como elas se colocavam no cenário, suas motivações, suas crises. A ideia começou em 2004, mas o primeiro Panorama aconteceu em 2008, 4 anos depois. Levei muito tempo para conseguir recursos para fazê-lo. De fato, não tínhamos, naquele momento, uma forma de encontro entre pares. Restritamente pares, e não artista e curador, ou curador e crítico. A ideia era criar um ambiente de discussão entre pares. Por questões pessoais, eu não consegui fazer a segunda edição dois anos após a primeira, como estava previsto. Ela foi acontecer apenas 5 anos depois, o que se transformou em um recorte muito interessante. De fato, 5 anos é muito interessante para um campo que está recém começando. A gente consegue reconhecer estas mutações no fazer da curadoria, de pensar, de se articular. Foi muito interessante porque, com esta diferença temporal, as coisas ficaram mais claras. Convidei duas pessoas que já haviam participado do primeiro Panorama – a Luiza Duarte e a Marisa Florido – e, de cara, nós notamos uma diferença muito grande na forma como se articulam os curadores que começaram a trabalhar de 5 anos para cá. São pessoas muito jovens, mas com conhecimento muito grande da História da Curadoria, uma espécie de Epistemologia da Curadoria.

A gente nota uma solidificação de um pensamento curatorial de pessoas muito novas, que iniciam sua prática de maneira mais crítica e afiada, típico de uma geração que já nasce em um ambiente de muita informação, o que é muito diferente da minha geração, que era muito mais empírica. Éramos uma geração muito empírica e muito despreparada deste ponto de vista, talvez, intelectual, de pensar a curadoria. Pensávamos arte e buscávamos estruturar um sistema das artes no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo. Nota-se

que há uma profissionalização muito rápida e uma interação muito grande com o jargão da curadoria. Além disso, observa-se que, na última década, foi estabelecida uma espécie de linguagem da curadoria, não só de códigos linguísticos, mas de uma compreensão da história das curadorias, da história das exposições. É um campo de conhecimento que tem se desenvolvido muito com publicações, seminários, bolsas, novos postos de trabalho. Então, notamos esta diferença entre uma geração muito mais empírica e uma geração que já se inicia repleta de informação.

Tu achas que as teses curatoriais que compõem este campo de conhecimento da História das Curadorias podem ser novas formas de escrever a história da arte?

Com certeza. Se a gente observar a museografia do MOMA do início do século XX, vamos notar que ela definiu o que seria a História da Arte Moderna, com sua leitura cronológica e linear. É muito interessante notar que já se formulava uma narrativa com exposições. Como a arte se presentifica a partir das exposições, é assim que se formavam os discursos e a percepção da arte. O que acontece hoje é uma diferença muito grande – 100 anos depois – desta noção de narrativa, que está em crise. Não se espera uma narrativa absoluta e definitiva. O MOMA, quando fazia uma exposição, estava fazendo uma leitura que foi aceita, por muito tempo, como unívoca. Hoje, ninguém tem mais esta ingenuidade de achar que uma narrativa é suficiente para abarcar uma infinidade de posicionamentos. Além disso, temos, como efeito da globalização, estas outras maneiras de pensar e de fazer arte. Isto é um grande confronto para o mundo ocidental, reconhecer estas outras formas de articulação de sentido. Este é um passo que o campo da arte está sendo obrigado a dar de mansinho, devagar. De fato, se observarmos as obras, elas são abertas de sentidos, e as curadorias articulam provisoriamente um entendimento daquele trabalho. Não há uma leitura final, absoluta. Poderíamos falar sobre uma hermenêutica da arte, e esta interpretação sendo tão importante quanto o próprio fazer da arte. A obra se finaliza quando ela atinge este outro, que é o público. De fato, sim, apesar de haver uma crise das narrativas, não há uma crise da articulação de sentidos.

Por que tu resolveste vincular tua tese de doutorado, que é sobre a gênese da curadoria no Brasil, com a sociologia?

Bem, primeiro, eu decidi continuar no Recife apesar do colapso das instituições locais. Isso também significa lidar com as contingências da cidade. Como eu queria fazer doutorado, fui observar onde eu poderia estabelecer um diálogo entre meus interesses e a oferta acadêmica local na cidade. O Departamento de Sociologia da UFPE possui uma área de Sociologia da Arte, e o início da minha formação foi em comunicação, então não fugi muito da formação sociológica inicial. Para estudar curadoria, eu poderia ir para

o viés filosófico ou pela historiografia da arte, mas a sociologia permite alinhar todas estas perspectivas e me interessava muito compreender a dinâmica da curadoria no Brasil. A minha visão já era sociológica sem eu saber. Não consigo enxergar a arte pela arte. Sempre enxerguei a arte em sistemas de relações, de poder, de sentido e contextuais. Somos seres sociais. Isso já diz muito. Nós criamos sentidos e criamos a partir de uma sociabilidade. Já estou na metade do doutorado e vi que foi uma decisão acertada, porque também posso acolher literaturas mais filosóficas. Minha tese está tendo, além disso, um ponto de vista historiográfico. No fim, está dando certo, encontrei autores que eu não imaginava que existissem. Está dando para articular uma perspectiva mais integrada. Isto também é outra questão: sou uma *insider* do mundo da arte. Eu comungo destas crenças, dos valores deste mundo, então consegui, na sociologia, compreender a constituição desses valores, observar, sob uma perspectiva externa, o meu mundo. Tem sido muito interessante, muito rico. Ao mesmo tempo, tenho uma perspectiva muito aberta das coisas; o doutorado é uma passagem, depois virão outras leituras. Esta pesquisa vai continuar. Uma pesquisa não se encerra quando se defende a tese.

O que o projeto *Made in Mirrors* te fez perceber sobre o cenário internacional?

O *Made in Mirrors* é um projeto que teve como pressuposto enfrentar a globalização, a partir de um ponto de vista um pouco mais atento às especificidades locais, e também tendo como pressuposto uma ligação de longo prazo e mais intensa, com poucos projetos sendo gestados e, ao mesmo tempo, com distâncias longas e um embate intenso de contextos muito distintos. É um projeto que integrou o sul da Holanda, o sul da China, Egito (Cairo, mais especificamente) e Brasil (Pernambuco, em especial).

Regiões bem específicas.

Exato. O que era chamado de periferia. Este é um termo muito relativo, porque, às vezes, somos periferias, às vezes, somos centro. É sempre em relação a alguma coisa que somos centro ou periferia. A ideia era articular estes lugares que têm singularidades muito fortes e pensar como se dariam estes intercâmbios. Conheci estes lugares e suas cenas artísticas. A Europa, neste sentido, é muito exótica. A Holanda, então, é muito organizada e controlada. Muito, até. Por outro lado, entendemos que não existe um “universal”. Há locais. Se você chegar em Nova York, vai ver como lá é provinciano. Na realidade, são algumas entidades e figuras que conseguem, de fato, transitar e estabelecer conversas mais amplas com outros lugares. No fundo, somos todos locais. Essas situações foram extremamente importantes porque conseguimos enviar do Recife artistas para residências na China, na Holanda, no Egito e estes intercâmbios tiveram repercussões muito importantes no trabalho deles. Este é o ponto mais interessante: como a

comunidade local se beneficiou deste projeto. Para mim, reiterou o que eu já pensava: o mundo é muito extenso para falarmos só de três ou quatro lugares. Eu me interesso muito mais por este tipo de situação do que me deparar em Londres, por exemplo, com aquilo que a gente já conhece. Eu sou do Recife, mas cresci em Brasília, depois morei um tempo fora. Ficar no Recife é uma atitude política! Acho importante criarmos situações locais e colaborarmos para dar visibilidade a lugares muito interessantes que ainda não têm uma economia da arte forte. Eu me sinto muito atraída por lugares em que as coisas existem e não são vistas, porque a vida continua existindo apesar de não ter visibilidade. Claro, estou falando de um ponto de vista de alguém que é privilegiado, porque eu moro no Recife, mas estou sempre viajando. Aliás, trabalho hoje muito mais fora do que na minha cidade domicílio. Eu sei que esta não é a situação da maioria das pessoas. Vários artistas circulam, mas o que estamos vivendo no Recife é um desinvestimento muito forte e irresponsável das instituições públicas. Aqui não temos um mercado da arte ou uma cultura de mecenato, da elite que patrocina projetos culturais, então, somos muito dependentes do sistema público.

Tu disseste em uma palestra que estavas decepcionada com a situação de desmanche e sucateamento destas instituições e, por isso, abandonou este circuito. Como está essa situação, a teu ver?

Só piorou. Nós tivemos, durante quase 15 anos, um momento muito interessante de construção e de experimentação. Vivenciamos, de fato, experimentalismos institucionais. Estávamos criando as coisas e estávamos muito próximos aos artistas. Temos, no Recife, uma comunidade muito efervescente, muito crítica, emocional, de embates fortes, mas nós curadores tivemos muitas oportunidades, que eu tenho certeza que outras pessoas da mesma geração, em outros locais, não tiveram. Por isso, é lamentável que isto não vá acontecer tão facilmente para as futuras gerações e, principalmente, para o público. Há uma lacuna muito grande entre o que a gente produz e o que o público toma conhecimento. O meu lamento é muito mais pelos que virão. Da minha geração, há uma sensação de gratidão, de contribuir com um lugar que tanto nos ajudou. No meu caso, como eu já tinha feito tudo que podia na cena cultural da cidade – tudo que eu podia fazer eu fiz no Recife! – e não podendo sair daqui depois do desmanche institucional por razões afetivas, eu decidi criar um espaço de residências com mais sete mulheres, o Espaço Fonte. Esta é uma forma de manter um vínculo, uma forma de manter a cidade aberta para as pessoas que vêm de fora. Eu acredito muito nos intercâmbios. As pessoas que vêm de fora criam laços com a cidade, com o meio local. Criam-se redes de colaboração. Criar um lugar de convivência para mim é continuar contribuindo para o meio local.

O Espaço Fonte foi criado em 2011 e é acompanhado pelo “subtítulo” Centro de

Investigações em Arte. No que consistem estas investigações?

O Espaço Fonte é um espaço aberto. Ele vai se modificando de acordo com a presença dos residentes. A gente enxerga a investigação em um sentido amplo, desde alguém que vem para cá com um projeto que vai virar uma exposição, até alguém que vem para cá como curador e que quer conhecer a cena local – entendendo, claro, que temos nossas especificidades. A investigação é aberta e, ao mesmo tempo, não temos um formato final – “O investigador que esteve aqui deve fazer tal coisa”. O que estamos tentando fazer, cada vez mais, é uma fala aberta. Já tivemos artistas que fizeram exposições dentro do espaço; artistas que fizeram um cineclube; artistas que ficaram 6 meses desenvolvendo trabalhos que depois viraram um filme; curadores que vieram aqui para uma pesquisa específica; curadores que vieram aqui para rever seus conceitos. Depende. É também uma forma de nos colocarmos criticamente frente a um sistema produtivista, em que tudo tem que virar um produto para ser consumido. Temos sempre que responder quase que de forma automática a uma demanda frenética. Eu acredito que a investigação e a arte podem acontecer em outro ritmo, porque precisamos de tempo de elaboração. Não necessariamente o artista vai transformar imediatamente em trabalho aquilo que ele viveu naquele tempo. Pode ser daqui a algum tempo, pode ser daqui a alguns anos. É uma aposta no devir, no que pode vir a acontecer. Por isso, colocamo-nos completamente abertos nos formatos. A gente aposta muito no desejo, na libido. Neste sentido, o Espaço Fonte também pode ser um lugar para não se fazer nada, ser simplesmente um parêntese na loucura, na pressão da nossa vida – tanto da vida contemporânea quanto de um sistema de arte, cada vez mais voraz. É um lugar que é um parêntese para ser, para estar, para pensar.

É neste sentido que “um espaço de arte tem uma dinâmica que não passa necessariamente pela questão financeira”, como vocês descrevem?

No sentido de pensarmos que a economia da arte é diferente da economia tradicional. É um investimento no qual você só vai ter retorno daqui a algum tempo. É muito mais uma aposta no desejo, no estar, na libido de fazer e de investigar do que propriamente pensar em um retorno financeiro. Tudo hoje baseia-se no financeiro. Isso também faz parte, mas estamos todos compondo ecologias ligadas. Nem sempre você precisa estar em uma ecologia de alto consumo, de investimento, de dinheiro. Pode-se estar em um lugar em que as coisas se processam de outra forma. Novamente não negamos o dinheiro, até porque todo mundo precisa comer, pagar impostos, é óbvio. Mas, neste caso, o Espaço Fonte é este lugar onde voltamos a “beber na fonte”, naquilo que te trouxe para o mundo da arte, naquilo que te dá vontade de estar no mundo da arte. Claro, dinheiro é importante, estamos num sistema capitalista, mas, quem sabe, podemos ter um pouco

de utopia e pensar em algo que possa se manter por uma economia muito simples. Nada muito grande e ambicioso. É uma construção que vai sendo feita pouco a pouco e que vai criando uma sustentabilidade do espaço. A nossa moeda, o que nos interessa, é a parte simbólica, é a parte da troca, é a parte das ideias, que um dia pode vir a se transformar em valor. Pelo menos, neste momento, a gente esquece um pouquinho desta parte.

O Espaço Fonte é coordenado por 6 mulheres, certo?

Hoje somos 8 mulheres!

E como se dá a interlocução entre vocês? Está dando certo?

Está! Claro que é uma interlocução cheia de embates. Todos os seres humanos têm discussões quando estão num meio social. É um aprendizado para toda nós. Somos eu e 7 ex-alunas do bacharelado em Artes Plásticas das Faculdades Integradas Barros Melo. Por isso, passamos um tempo recriando nossa relação para sair do que nos constituía anteriormente, ou seja, a relação professora/alunas, e virar uma comunidade com uma nova dinâmica. Praticamente todas começaram a estudar arte há pouco tempo, ou faziam coisas mais terapêuticas com arte e passaram a estudar de uns tempos para cá. A maioria tem mais de 45 anos. O que eu noto é que estas companheiras conseguiram estudar o que queriam quando puderam. Quando já tinham um ganha pão, quando os filhos já estavam criados, quando a vida viabilizou o estudo do que elas realmente queriam, mas que não puderam cursar na juventude. Conhecê-las me fez ressignificar nosso mundo da arte que, na realidade, não é um mundo só. Por isso, falo nas ecologias interligadas, que é um conceito do sociólogo Andrew Abbott, sobre o qual venho pesquisando. É como se coexistíssemos em mundos, dinâmicas, economias muito diversos e que se inter-relacionam por pontos nodais, numa longa cadeia de ação e reação. Elas me ensinaram que há muitas formas de querer estar perto da arte. Antes de conhecê-las, eu vivia estritamente no mundo da arte profissional, cercada de artistas jovens já inseridos no mundo da arte, e eu achava que apenas aquela forma de inserção era válida. Lógico que há uma triagem no percurso da profissionalização, e isto ocorre em todos os campos. Se fizéssemos uma comparação grosseira com o mundo do futebol, equivaleria a dizer que, até então, eu estava trabalhando com as seleções e que passei a atuar, também, na base da pirâmide. Quando estamos trabalhando com a seleção, nós estamos vendo a ponta de uma pirâmide em que ficaram para baixo ou para trás muitas pessoas, sem querer dizer que as que não chegaram até o topo da pirâmide não tenham valor e talento. Isso tudo para dizer que nosso grupo está recriando estas expectativas, porque cada uma tem um *background* diferente. Uma é engenheira, outra é dona de casa, outra é jornalista. Cada uma traz sua bagagem e estamos tirando proveito do que cada uma de nós tem a

acrescentar ao espaço. Claro, tem sido um desafio.

Como vê a participação da mulher no circuito curatorial, não apenas em termos quantitativos, mas também em qualitativos?

Olha, é indubitável que o mundo da arte, hoje, é composto por muitas mulheres que participam nos postos de comando. Para o II Pensamento Emergente, por exemplo, convidamos 10 pessoas. Das 10, 8 eram mulheres. Isso dá um pouco a tônica do momento, apesar de ser apenas uma amostragem, claro. Há, sim, uma presença muito grande de mulheres. Entretanto, há várias questões que precisamos ponderar sobre isso. Em especial, a diferença entre ser mulher e mãe e a de ser mulher sem filhos. Nesta última viagem à Europa, em fevereiro de 2014, conversei com duas amigas curadoras com mais de 40 anos que estão tendo os primeiros filhos, uma no México e a outra na Suíça. Conversávamos sobre os temores de fim de carreira e da perda de oportunidades profissionais. Nessas conversas ficou muito claro os impedimentos de se conseguir uma posição numa bienal ou numa instituição. Esses obstáculos são colocados não apenas por homens, mas também por outras mulheres sem filhos. Aqui, coloca-se uma outra dimensão, porque todas nossas colegas que estavam no Pensamento Emergente não tinham filhos. Há uma diferença entre ser mulher e jovem, sem uma bagagem familiar, e ser mulher com filhos. Aí eu já noto que há um recorte. Se olharmos para gerações anteriores, vamos ver que isso era normal. Aracy Amaral e Lisette Lagnado, só para citar dois exemplos, têm filhos. Só que, hoje em dia, com esse mundo da arte cada vez mais globalizado, você é obrigada a viajar muito, você está sempre pra lá e pra cá.

Além de se dividir em várias funções.

Exatamente. E eu fico pensando na Aracy Amaral tendo filho nos anos 1950, 1960. Ela viajava pela América Latina, mas eu tenho certeza que ela não viajava tanto quanto hoje em dia. O mundo não era tão interligado. Atualmente, você tem que atravessar o Atlântico 5, 6 vezes por ano, no mínimo. Isso cria uma situação de diferença entre quem tem e quem não tem filhos. Claro, isso é uma questão de se renegociar o que é ser mulher. Mulher que replica uma lógica ou uma forma de funcionamento masculina? Claro que não há uma essência do que é ser feminino. Se pensarmos historicamente, o mundo do trabalho foi masculino por séculos, mesmo quando havia a presença feminina. Voltando para a conversa com estas colegas, falávamos sobre a angústia delas de perder oportunidades de trabalho em função dos filhos. Uma delas comentou que já havia feito parte de vários comitês para apontar curadores para bienais, para entrar em museus, e ouviu várias vezes: “Ah, mas ela tem filho. Não tem condição de assumir tal tarefa”. Ou seja: não vai entrar! Não vai dar conta. Hoje, esta amiga está do outro lado e,

por isso, fica angustiada, porque sabe como é nos lugares de decisão. Então, é algo que realmente pesa. Pesa muito. Pensar uma forma feminina de lidar com o trabalho não é essencializar o feminino, mas é pensar outra forma de procedimento, agrupar, agregar, dividir melhor o tempo. Ser mais qualitativo e menos quantitativo. Como seria pensar o mundo da curadoria em outro sentido? Seria possível ser mais orgânico? Seria possível ser mais generoso? Será que funcionaria, no nosso mundo extremamente competitivo, uma maneira mais gregária de trabalhar? Claro que falo de um ponto de vista de um país latino-americano em que a diferença entre as atribuições feminina e masculina é gritante. Aqui no Brasil, quando um companheiro ou um marido ajuda nas tarefas de casa, é chamado de “incrível”! O cuidado da criança ainda é feminino, então, se o homem chega para ajudar, nossa, já é inacreditável!

É “extraordinário”.

Exatamente, extraordinário. Quase tudo da ordem doméstica fica nas mãos das mulheres. Claro que, em outros países, há uma equidade maior, mas, em países latino-americanos, ainda há uma diferença. Às vezes, somos julgadas pelas próprias amigas, pelas próprias colegas de curadoria. Eu soube, depois que eu tive meu filho, de duas situações em que as pessoas disseram “Ah não, a Cris teve bebê”, do tipo: “Não a convide”. Desde que eu passei por esta situação, tenho uma política de perguntar para as mães, para as minhas colegas – você quer, você topa? Ela vai dizer se pode ou não! Não sou eu que vou dizer que ela não vai dar conta. Eu fui criada em uma geração completamente feminista. Minha mãe me ensinou valores do tipo “se vire”, “tenha seu próprio dinheiro, seu trabalho, não dependa de ninguém”. Claro que isso é super importante. Ao mesmo tempo, isso acaba apagando um pouco estas desigualdades. Há muita desigualdade ainda. Claro que também falamos de pessoas privilegiadas, que são de classes sociais ou que têm situações financeiras mais confortáveis. Enfim, eu voltei dessa viagem extremamente chateada por observar que ainda há uma diferença, sim, entre homens e mulheres no mundo da arte. E em todos os cantos! É visto, muitas vezes, como antiprofissional você levar seu filho para a montagem de uma exposição, por exemplo.

A Francisca Caporali, do JA.CA, comentou exatamente isso sobre a experiência de ter um filho em Nova York, no sentido de que lá, ao contrário daqui, as pessoas têm um entendimento de que tua vida não para porque tu tiveste um filho, então, é normal levá-lo a uma reunião, por exemplo.

E aqui isso não é “profissional”. Isso é esquisito. Se o homem e a mulher forem criados de forma aberta e multifuncional, teremos condição de encarar isso. Claro que muita coisa muda com um filho, mas isso não quer dizer que você não dá conta! Mas sabe o

que acontece? Muitas vezes as prioridades mudam! Eu, por exemplo, fiquei muito mais exigente! Para eu sair da minha casa tem que ser uma coisa muito legal, porque a minha casa é muito boa, é cheia de afeto. Eu passei a não me reconhecer quando tive meu filho, porque antes eu saía, trabalhava muito, viajava, era *workaholic*. Depois que eu olhei para meu filho, pensei: “Gente, isso é muito mais interessante e desafiador do que qualquer exposição que eu possa fazer na minha vida”. Você altera seus parâmetros, suas prioridades. A gente acaba ficando muito mais exigente com o mundo da arte. Tem que ser excitante, tem que ser algo bom, tem que haver qualidade nas relações. Isso sempre foi imprescindível pra mim, tanto que, quando eu comecei a trabalhar como curadora, eu pensava muito na minha equipe – se todos estavam bem, se todos estavam alinhados, se todos estavam na mesma página que eu. Eu sempre me via em uma comunidade. Hoje, viajando um pouco mais, eu fico muito impressionada com a competitividade do meio. Aqui no Recife, eu estava em uma comunidade mais acolhedora, apesar dos embates, então, é um choque de perspectiva.

Estavas quase em um parâmetro familiar.

Exato. E se aqui ainda não tínhamos um mercado da arte, um sistema consolidado, estávamos todos no mesmo barco, na construção de um campo de arte. Todo mundo aqui estava começando a entender de fato o que era arte contemporânea, curadoria, etc. Eu não me via como um indivíduo profissional crescendo na profissão, mas me via alimentando e me alimentando dessas trocas. Eu noto que esta forma mais gregária de encarar as coisas é mais comum entre mulheres. Noto que este caráter de cuidar é muito mais presente nas mulheres do que nos homens, que se apresentam mais individualistas. Mas isso não é inato ou genético, é criação. É como fomos criados. As mulheres crescem aprendendo a cuidar das coisas, das pessoas. Quando criança, você já pega um bebê de brinquedo para cuidar. Cuidar do outro faz parte da nossa estruturação enquanto indivíduos nesta sociedade. Isso não acontece com os homens e acaba se refletindo uma situação de profissionais mais individualistas e profissionais um pouco mais coletivistas. É algo que tenho observado. Isso só ficou mais claro quando eu entrei na sociologia. Antes eu pensava que não, que era tudo igual, que não havia esta situação ou distinção. Mas quando eu comecei a ler mais sobre feminismos atuais, as epistemologias do sul, eu comecei a observar que é a mesma coisa que dizer que não há racismo no Brasil, que somos igualitários. No entanto, a questão é que a seleção acontece muito lá para trás, de uma forma que venhamos a pensar que não haja desigualdade entre homens e mulheres. Isso tem a ver com falta de oportunidade lá atrás: quando eu olho para as minhas colegas no espaço Fonte, eu vejo pessoas que foram desacreditadas que poderiam fazer alguma coisa no mundo da arte lá atrás. Elas eram tuteladas ou levadas a outros campos profissionais por questão de sobrevivência. Ainda é muito normal ver isso, então não posso

achar que é um mundo totalmente equitativo, porque não é! Eu acho que a situação está se modificando, claro. Estas meninas que estavam na segunda edição do Pensamento Emergente, por exemplo, que são de uma geração de cerca de 30 anos, um dia vão ter filhos e espero que, quando venham a ter, este mundo da arte já esteja aberto, na prática, para elas e não apenas aberto no discurso.

E, às vezes, as próprias mulheres replicam esta lógica de que é necessária uma escolha entre o filho e a carreira.

Sim, compactua-se com isso. Claro que ter um filho gera um impacto, mas, por outro lado, a pergunta é: será que vale tanto a pena abrir mão disso? Essa minha amiga suíça falou que já tinha 46 anos e que esta era sua última oportunidade de ter um filho e pensou: o que mais poderia ter? Mais poder? Mais dinheiro? Mais exposições? Isso tudo ela já tinha ou sabia fazer. E ela disse: "O que eu não sei é criar um ser humano". E é exatamente este o espírito. Cada mulher cria sua maneira de costurar a sua vida profissional com a vida privada. É um desafio enorme, não minto. Mas conheço mulheres incríveis que têm família e estão pelo mundo fazendo trabalhos e curadorias admiráveis. Acho que precisamos dar mais visibilidade a estes exemplos. Assim, geramos esta sensação de que sim, é possível. Não é o fim do mundo ou da carreira. Talvez seja necessário que nos questionemos até onde queremos ir e o que é ser profissional. O que é ter uma carreira? Vale a pena, nos termos atuais? Isso também vai se colocando quando a gente vai ficando mais madura, pois paramos de engolir as coisas e começamos a questionar se isso é qualidade, se é isso o que queremos. Vamos ficando mais seletivas. No início, você é quantidade – quantas exposições você fez, quantas pessoas você conhece, etc. Isso é normal da juventude. Com o passar do tempo, você vai cansando disso e vai pinçando coisas que realmente te interessam. Qual é o sentido das coisas pra você?

Tu achas que é mais tranquilo articular a rotina de mãe sendo uma profissional autônoma, no sentido de te permitir mais mobilidade, ou é mais complicado quando se leva em conta a falta de estabilidade em alguns momentos?

Na realidade, tenho um companheiro há 17 anos. A minha eventual instabilidade financeira é assegurada pela estabilidade do meu parceiro, com quem divido tudo. Eu gosto muito mais de ser autônoma do que de trabalhar em instituição, pelo menos de como eu vinha trabalhando em instituições nos últimos anos. Primeiro, porque permite uma qualidade de leitura e de reflexão, pois tenho mais tempo para organizar minhas coisas, de ler e de escrever, o que antes era muito difícil, pois se espremia no tempo em que não estava no trabalho. Esta redefinição coincidiu com o doutorado, que me obrigou a abrir um espaço de estudo. Claro que quando você tem filho, você fica muito mais prática.

Antes de ser mãe, eu tinha o tempo todo para mim. Eu e o meu companheiro até temos um ato falho de falar “Ah, quando éramos solteiros”. Não, nós não éramos solteiros, nós éramos casados, mas não tínhamos filho ainda. O tempo era infinito e flexível. A gente decidia e fazia. Com o filho não pode ser assim. Você precisa se organizar e ser mais eficiente. Hoje, meu filho tem quase 6 anos e ele é autônomo! Eu preciso só dar uma chefiada no banho e no tema de casa, mas, no resto, ele é independente. Eu quero ter outro filho e penso muito nesta questão de qual momento seria este. Como agora, finalmente, tenho esse tempo qualitativo de sentar e ler, eu acho que vou esperar um pouco mais para ser mãe, talvez aos 40, quando terminar a tese de doutorado. E levarei ele para todos os lugares como levei meu primeiro filho: para as bienais, para as aberturas, para as montagens das exposições. Durante dois anos, levei meu filho para tudo que era canto. Até porque você educa a criança a viajar, a entender que você sai para trabalhar. Um bebê não sabe de nada e sua tarefa é mostrar a ele como sua família funciona. O meu filho cresceu e, agora, adora viajar. Comporta-se muito bem em avião e com outras línguas, em outras culturas. A primeira vez que ele foi para o exterior tinha 10 meses e foi para Cuba. Hoje, por conta de seu momento educacional, não dá mais para viajar tanto, mas, sempre que pude levar, eu levei. E o outro vou levar também.

Voltando um pouco ao tema das mulheres e da curadoria, em 2012, o Itaú Cultural atualizou uma pesquisa que listava os 10 curadores mais influentes do país e havia apenas 3 mulheres. Figuravam a lista, em ordem, Fernando Cocchia-rale, Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias, Ricardo Resende, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Maria Alice Milliet, Carlos von Schmidt, Danise Mattar, Diógenes Moura, Emanuel Araújo, Moacir dos Anjos, Lauro Cavalcanti. Claro que o conceito de “influência” é muito relativo, mas de que forma tu interpreta esta estatística?

Pois é. Em primeiro lugar, esta pesquisa se baseou na quantidade de exposições feitas por cada curador. Quando saiu este resultado, eu estava em uma comissão com o Fernando Cocchiarale e nós rimos e falamos a respeito. Talvez estejamos novamente naquela discussão de quantidade e qualidade. Os homens solteiros que não têm filhos, ou que têm, mas a companheira está ali do lado tomando conta de tudo, têm muito mais condições de fazer mais coisas. Claro que não é só isso, mas há algo sobre a quantidade, sobre o querer fazer muito, ser produtivo. Talvez isso esteja atrelado a uma questão masculina de poder, mas, por outro lado, de fato, se a gente olhar para esta geração – que é anterior a minha – havia muito mais homens atuantes do que mulheres. Nos últimos anos, isso está mudando. No Pensamento Emergente foi o contrário, 8 mulheres e 2 homens. No caso desta pesquisa de 2006, eram aqueles que mais fizeram exposições nos últimos 10 anos, então a geração mais recente não vai figurar, porque começamos

mais recentemente. Também penso muito em casos como o da Lisette Lagnado. Quantas exposições ela faz por ano? Uma? Mas ela faz uma grande exposição! Aracy Amaral também. Quantas mostras ela faz por ano? Duas? Mas aí, quanto tempo de trabalho para fazer uma exposição da dimensão das que ela faz? Também teríamos que ver as pessoas que estiveram à frente de instituições, porque aí você tem que fazer exposições quase como uma máquina!

Aquela questão da produtividade da arte.

É o produto. Você tem que fazer exposições. É preciso avaliar melhor esta pesquisas, porque são o tipo de estatísticas que simplificam as coisas. Penso que sempre é necessário observar qual foi o recorte da pesquisa, o que estava em questão e também o que ficou de fora. Quando observamos o que ficou de fora, entendemos melhor o caminho da pesquisa. Eu penso que as coisas estão mudando e que, se fizermos esta pesquisa daqui a 10 anos, outros nomes vão aparecer e mais mulheres estarão presentes. Eu, que trabalhei em instituição, cansei de ser máquina de exposição. Não me interessa mais por este formato de trabalho. Eu me sinto contemplada com esta forma de atuar com uma, duas exposições por ano e muita pesquisa, muitos encontros discursivos, muitas trocas. Prefiro isso a ficar vomitando exposição. Não me sinto mais à vontade com este modelo.

Até porque este campo é regido por outras relações de produção e de tempo. É difícil funcionar dentro desta lógica que não é muito a da arte, até dos próprios editais, com um tempo super limitado e com uma alta produtividade.

A grande questão é você entender quem você é, seu ritmo, sua “pegada”. O Fernando Cocchiarale é uma pessoa que eu admiro muito, ele tem um humor, uma inteligência sagaz. Ele tem esta naturalidade de fazer exposições porque ele tem questões que estão há muito tempo sendo elaboradas. Há quantos anos ele está no campo da arte? É diferente. Cada um tem que entender sua natureza. Eu fico feliz quando vejo uma pessoa expressando-se da maneira mais pertinente com o que a move. Eu acho isso bonito! Esta maneira pode ser tanto fazendo 50 exposições porque a pessoa tem muita coisa para falar e para colocar no mundo, ou pode ser fazendo uma a cada dois anos. Ou aquele que só trabalha com bienal. O que eu acho bonito é ver a pessoa íntegra ali dentro, inteira naquilo. É muito interessante quando a pessoa transgride as regras e toma as rédeas das coisas para não ficar apenas replicando uma lógica, mas para criar suas próprias lógicas. Já há alguns anos eu estou fazendo isso, criando minha própria dinâmica. Fui praticamente tragada para trabalhar na curadoria e não tinha tempo para pensar. Fui fazendo, fazendo, fazendo. Claro, eu estava aprendendo e testando o que me interessava, mas hoje, para mim, trabalhar com aquilo que atinja meu interesse é um ponto crucial.

A gente vê muitas tentativas de refletir sobre este tema da mulher no campo da arte, e muitas iniciativas já foram feitas neste sentido. Como, entretanto, tu achas que é possível tratar uma curadoria, por exemplo, sobre este tema da mulher, sem cair também em um espaço discriminatório, sexista de outra forma?

Isso é muito complexo, porque claro que temos que criar visibilidade para esta dinâmica que exclui, mas não podemos replicá-la. Este é o ponto principal. O que tem me interessado muito é observar como a gente desconstrói, a partir do campo da arte, leituras que favoreçam apenas aos homens. Você vai notar que é mais fácil encontrar rupturas nas trajetórias das mulheres do que nas dos homens. Períodos de silêncio, de retorno. A partir do momento em que há este processo com as mulheres, interessa-me, também, olhar os homens a partir deste ponto de vista. Penso mais no sentido de refazer os critérios de avaliação das coisas. Mais do que fazer uma exposição com mulheres, é preciso entender os mecanismos que fazem com que a maior parte das mulheres não seja aceita no mundo da arte internacional. Isso vai valer também para outros grupos, os latino-americanos, os japoneses, os africanos. Nós não nos enquadrados em certos critérios gerados pelo mundo ocidental, branco e masculino. Esta produção da chamada periferia, dos subalternos, foi desqualificada porque não se alinhava com certos conceitos de qualidade e parâmetros de excelência. O que precisamos, na verdade, é discutir estes parâmetros. É olhar para uma produção que é tida como hegemônica e desconfiar que ela não seja universal. Ela é local e foi favorecida de acordo com as redes de relações e de poder daquele momento. Quando a gente desconfia, não quer dizer que, por exemplo, Matisse não seja bom. Quer dizer que a gente retrabalha estas ecologias e vai reobservando posicionamentos. A arte da América Latina não vai ser apenas uma derivação da arte europeia, mas vai sendo vista como um desdobramento próprio. Hoje, tenho me interessado mais em discutir o que seriam estas epistemologias, do que replicar uma lógica de exclusão. Da mesma forma, quando falamos em “arte latino-americana”. Claro que há uma especificidade, mas o que interessa é criar um mundo da arte plural, e não só de discurso, em que não se precisa mais de alcunhas. Ainda não tenho uma resposta sobre como isso aconteceria, até porque o mundo da arte referencial ainda é um mundo seletivo. Talvez consigamos, com estas novas gerações, criar estes novos mundos da arte. Já noto um interesse em pessoas querendo não só ir para Nova York, mas também para Hong Kong, por exemplo, para vivenciar outras maneiras de pensar e de se fazer as coisas. Talvez estejamos em um caminho de mudança. Eu sinto que sim. Neste momento, não é tão óbvio. A crise das grandes narrativas, da qual falávamos, é isto. Quando a gente se abre para o mundo e escuta outras vozes, estas narrativas hegemônicas já não se sustentam mais em pé sozinhas.





*“Feminismo é uma discussão muito
mais profunda sobre mulher na
sociedade e não uma briga de
quem é melhor ou pior, mais forte
ou mais fraco.”*

Beatriz Lemos

Beatriz Lemos

Como é a vida de uma curadora independente?

É instável. Eu trabalho como autônoma desde 2008. Antes, trabalhava em um museu, onde fiquei por 6 anos. Lida-se com a instabilidade de não se ter algo fixo, mas, na verdade, é uma opção de trabalhar com projetos autorais. Tenho liberdade para criar meus processos, minhas ideias, mas que, por suas vezes, também são dependentes de editais públicos, ou de financiamentos privados com os quais venho articulando projetos.

Como surgiu a pesquisa do Lastro?

O Lastro veio como pesquisa ao final da minha graduação em História da Arte. Isso foi em 2005. Não faz tanto tempo, mas era uma época em que não havia tanta informação direta sobre arte contemporânea na América Latina na Internet. A pesquisa veio como uma ideia de fazer entrevistas com artistas nos lugares que eu visitasse. Fui reunindo muito material para aproximar mais a cena de arte do Brasil e de países vizinhos. O projeto foi crescendo e hoje reúne uma pequena biblioteca referente a estes 8 países visitados durante a pesquisa. Por via colaborativa, consegui financiamento para a página na Internet, que é o banco de dados, e paralelo a essa parte existem os projetos que eu vou tocando, como as viagens. No momento, tenho viajado com artistas em nome do Lastro e abrindo mais uma vertente do trabalho voltado para intercâmbios e deslocamentos, mas agora não mais focado em América Latina, e sim em um recorte um pouco mais amplo.

Era por isso que tu estavas em Lisboa?

Isto. Eu fui iniciar uma nova fase do trabalho, pois o Lastro deixou de ser uma pesquisa apenas em território latino-americano. Vou focar em países de língua portuguesa – Portugal e suas ex-colônias na África, China e Índia. Então, tenho projetos para cada país lusófono na África e também em Goa e Macao. São projetos já visualizados, mas tudo a longo prazo.

Quais foram os maiores desafios para fazer esta pesquisa extensa?

Os desafios são de financiamento. Um financiamento talvez contínuo, porque são

apoios restritos e pontuais. Durante muito tempo, eu consegui apoios fixos somente para as viagens, e uma pesquisa aprofundada ficava para segundo plano, pois também tinha que me dedicar a outros trabalhos. Eu atuo com a rede Lastro, que é um projeto de vida, mas também tenho que trabalhar em outras coisas. Então as partes de pesquisa, de catalogar, de escrever propostas ficam debilitadas por conta de não terem um financiamento contínuo.

E tu te divides entre o Lastro e quais outras atividades?

No ano passado, eu foquei em uma pesquisa sobre a Márcia X. Através de edital, eu consegui apoio para realizar este projeto de catalogação e organização de todo o acervo da artista, que faleceu em 2005. Montamos uma exposição e um livro. A família tinha vontade de doar as obras para um museu, que foi o MAM/RJ, então, também cuidamos desse trâmite jurídico. Foi um projeto de 13 meses contínuos. Por isso, voltando à pergunta anterior, com apoio contínuo a gente vê a diferença de ter um suporte, de ter uma equipe e de trabalhar com esta equipe por um longo período e fazer um projeto de qualidade. Foi uma boa experiência. O livro foi lançado em outubro, encerrando o projeto. Logo depois, eu viajei por conta do Lastro e agora tenho em vista finalizar estes projetos que realizei enquanto estava na Europa, além de cursos e palestras.

Voltando um pouco para a tua pesquisa, tu vês interlocuções entre estes espaços artísticos independentes, ou ainda é uma situação um pouco desconexa?

Noto uma situação frágil, mas também vejo que está se fortalecendo um contato entre espaços independentes latino-americanos. É algo que ainda sofre de uma fragilidade, porque há uma rede de espaços artísticos independentes, mas não tão consolidada. Eu vejo que as parcerias e os encontros mais potentes foram de um a um, por exemplo, entre o Lugar a Dudas, na Colômbia, e o Capacete, aqui no Brasil. Eles fizeram algumas parcerias que deram certo e, enfim, gerando outros produtos, além de proporcionar viagens para artistas e residentes.

Em uma entrevista em 2010, há quase 4 anos, tu citaste uma frase muito interessante de um argentino, o Octávio Getino, na qual é dito que a América Latina deve sair da fase de adolescência, do reclame, e passar para a fase da juventude, criando suas próprias utopias. Ainda estamos nesta fase de transição?

Essa frase me marcou muito. Escutei há muito tempo, em uma conferência dele, mas, naquela época, eu acho que essa situação era ainda mais latente. Eu iniciei em 2005 esse trabalho e era um panorama completamente diferente do que é hoje. Realmente, não tínhamos, talvez, interesse e energia voltados para esta conexão. Agora, isso está fluindo

aos poucos. Eu acho que sim, estamos em um momento de transição, mas se você parar pra pensar, a Europa e os Estados Unidos já estão voltados para a América Latina. Acredito que é um momento de se entender, de se reconhecer e de saber lidar com esse interesse do outro. Assim, as coisas vão indo. E não só na arte, a arte é apenas um reflexo disso tudo.

Tu realizas este trabalho intenso de viagens por países da América Latina com o objetivo de estreitar estas relações de intercâmbio e fortalecer essa rede de trocas. O que tu destacas dessas outras cenas da arte contemporânea de outros lugares? São dinâmicas similares às que temos aqui?

Em relação à América Latina, o Brasil tem uma diferença nítida de tamanho, de economia. O sistema de arte aqui está um pouco mais estruturado - esse tal sistema pensado como uma engrenagem. Existe um ambiente de galerias, de colecionadores, de universidades, de cursos, de pós-graduação, enfim, tudo isso que podemos visualizar como um circuito. Em alguns países, ainda não há o início desse desenho de circuito ou sistema; há um desenho de uma parte, mas não há de outra. Eu destacaria a Colômbia, que tem uma cena de arte muito potente hoje em dia, com muitos espaços independentes, e acredito que foram eles que deram essa reviravolta na cena. Antes, havia ali um panorama clássico, de país subdesenvolvido, de não ter políticas públicas, de instituições fracas, galerias não interessadas em jovens ou em profissões contemporâneas. Agora, a Colômbia está conquistando isso tudo. O circuito independente lá é interessante, porque ele se torna de uma maneira mais consolidada do que aquilo que nós imaginamos que seja um circuito mais institucional. Este é o forte de lá.

Na Bolívia, há algo peculiar - eu fui agora novamente para lá, já havia ido em 2008 também - é um país com uma cultura indígena muito forte, com um governo pró-cultura popular e, por isso, a chamada arte contemporânea não é tão incentivada. Há poucos prêmios, os artistas mais tradicionais e populares continuam concorrendo em espaços neste meio ambiente com os jovens. Então, é mais complicado. A concepção do que vem a ser a arte contemporânea para a gente, que é brasileiro, é bem diferente do que para um boliviano. Existem essas diferenças que vejo de forma muito interessante porque desconstróem o que eu entendo por arte, os meus gostos e as minhas certezas sobre o que eu considero um bom trabalho - porque isso depende muito de cada lugar.

A plataforma do Lastro serve para materializar esses processos de desconstruções?

Eu costumo dizer que tenho muita calma. O meu desenho, minha intenção, é que o Lastro se torne uma rede para levantar essas discussões e para realmente ser um local em que a gente consiga visualizar estas diferenças. Mas, até então, eu toco essa pes-

quise inteiramente sozinha – às vezes tenho assistente, mas para momentos específicos. Tocando sozinha, existe uma dificuldade de atualização e de dedicação. Por enquanto, a plataforma funciona como banco de dados; as pessoas são convidadas, colocam seus portfólios e este espaço está ali como banco de pesquisa e de produção de cada lugar. Tem uma parte de divulgação destes projetos paralelos sobre residências, há também uma biblioteca. O meu verdadeiro desejo é que eu e outros colaboradores possamos ter mais tempo para que ela se movimente de uma maneira mais dinâmica.

Como é conhecer um país através da sua produção artística?

No início, eu falava muito sobre identidades culturais, sobre artistas que trabalhassem, de certa maneira, com essas identidades. Hoje em dia, eu nem abordo tanto esse tema porque é um terreno muito mais profundo. Se você for pensar em identidades culturais, ainda mais em termos de América Latina, temos uma múltipla miscigenação. Por isso, tento fugir desta noção de que há um sujeito único latino – o que nem é possível. Eu me proponho a buscar artistas que lidam com assuntos que interfiram na sociedade de modo geral. Então, se as produções estão lidando com política, questões de gênero, espaço público, de alguma maneira é possível entender algo daquela realidade – mesmo se estiverem falando de algo mais amplo do que somente o seu local. É por aí que eu consigo pescar a lógica local e como funcionam esses códigos locais, os códigos de cada país. Dessa forma, eu já acho um caminho bem mais fluído pra ir adentrando na história, na cultura de cada lugar, que é algo que eu gosto muito.

Tu disseste em entrevista há algum tempo que “os artistas jovens estão apontando para questões sociopolíticas”. Tu ainda pensas desta forma?

Sim, em muitos locais. No Brasil não tanto, porque existem outras influências muito fortes, por exemplo, do mercado, mas, na maioria dos lugares, sim, os jovens estão mais perto de um ativismo, mais preocupados com essa questão. Mas esse panorama vem mudando muito rápido. Hoje em dia, se um trabalho possui uma carga ativista e crítica, ele logo é absorvido pelo circuito e, se existe mercado, ele também é absorvido da mesma maneira. Talvez, há alguns anos, esse cenário não estivesse assim tão forte.

Tu disseste uma vez que a função de artista em Cuba é diferenciada. Por quê?

Cuba é um exemplo mais peculiar. Lá, em relação ao curador e ao artista, eles têm papéis invertidos. Enquanto aqui e na maioria dos outros países o curador tem certo status, lá o curador é dependente do artista. A produção de Cuba, fora de Cuba, é muito valorizada. Há muito interesse nesta produção, principalmente vindo dos Estados Unidos. Artistas que vendem nos Estados Unidos voltam para Cuba com muito dinheiro.

Muitos vivem assim, embora a maioria tenha saído de Cuba. Muitos artistas que vivem lá têm essa diferença financeira pela venda de obras no exterior. Além disso, para sair de Cuba, é preciso de uma carta do governo, uma autorização, mas os artistas tinham quase um trânsito livre porque, em teoria, eles estariam levando a arte e a cultura do país para fora. Muitos tinham esta facilidade de viajar, coisa que o cubano em geral não tem, além dessa diferença financeira também ser significativa dentro do sistema deles. Então os curadores ou eram vinculados a instituições onde havia muita censura pró-governo, ou, se optassem por um trabalho fora de instituição, eram quase todos ligados a um artista, quase como um curador particular. Eles recebiam dinheiro do artista para escrever um texto e fazer uma curadoria. Também não existem outras situações em que se possa pagar algo – galeria, mercado interno, etc.

Tu trabalhaste de 2002 a 2008 com pesquisa e curadoria no MAC Niterói. O que tu pudeste perceber sobre as relações que as grandes instituições artísticas no Brasil estabelecem com outros agentes deste cenário cultural?

Eu trabalhei no MAC/Niterói na parte de pesquisa e foi desta vivência que veio minha experiência em arquivo. Depois, fiquei como assistente de curadoria. Nessa função, eu trabalhava diretamente com os artistas. Foi muito positivo porque, geralmente, nós brasileiros, de um modo geral, temos uma tendência a criticar instituições. E a nossa instituição também é fraca. Nós temos uma cultura de não acreditar em instituições, nós acreditamos mais em indivíduos. Por exemplo, não tratamos de um partido político em si, mas do indivíduo “fulano de tal”. Essa é uma característica muito latina. A nossa instituição é fraca, mas é um símbolo de poder. Então, foi muito interessante estar ali dentro, porque dependia-se muito da Prefeitura de Niterói, o que era muito difícil. Era pouca verba, realmente, mas era uma equipe muito engajada, muito a fim de fazer coisas e de ter essas conexões com os artistas e com outros espaços. Só que a máquina por trás é tão pesada que dificultava muito. Por ter tido essa experiência, eu sei como é difícil estar em um espaço forte, público ou privado, que tenha essa carga institucional. Eu penso que, em teoria, a função de uma instituição é lidar com o público; é proporcionar que, de repente, esses jovens artistas possam ter espaços de apresentação de seus trabalhos e de comunicação com a sociedade. Este seria, para mim, o ideal. Eu acho que o espaço independente hoje já virou um selo também. Independente de quê? De verba? De verba pública? Eu acredito mais em espaços autônomos. Eu também não gosto de me apresentar como curadora independente, porque sou completamente dependente deste sistema capitalista. Claro, de acordo com a minha ética, com os meus desejos, mas eu estou envolvida nele. A minha escolha foi ser autônoma para dizer sim ou não, para escolher meu caminho. Hoje, estes espaços têm início fora de uma carga institucional, mas muitos deles também estão completamente dentro desses mesmos vícios e desse desejo

de serem institucionais.

Como tu vês o desenvolvimento de um corpo curatorial no Brasil levando em conta que hoje o termo “curadoria” se alastrou consideravelmente?

É uma profissão muito jovem. Mesmo no nosso meio, as pessoas têm dificuldade de entender o papel do curador, até onde vai essa função. As coisas se confundem muito. Há várias experiências desses meandros que vão se confundindo. É uma profissão jovem e muito sedutora pela questão de status, mas é uma profissão que depende muito da postura de cada curador, de como lidar com isso. Quais são as escolhas deste curador, hoje em dia? Há esta profusão de curadores, eu concordo, mas é o mesmo que acontece com os artistas – qualquer um pode chegar e se dizer artista, e muitos reclamam disso, mas a grande diferença é lidar com isso profissionalmente. Você pode ser curador de um evento, mas a diferença é seguir ou não profissionalmente com isso, com todas as demandas que essa profissão requer. E, na verdade, são apenas as circunstâncias e o tempo que vão dizer até onde vai.

No que diz respeito à atuação das mulheres dentro destas dinâmicas da arte contemporânea, como é a participação feminina nos cenários artísticos que tu pesquisaste?

Por conta da Márcia X., eu me aprofundi no movimento feminista e tentei visualizá-lo dentro da arte. Vi, infelizmente, uma dificuldade de encontrar discursos feministas na arte, hoje. Eu penso que há muitos discursos de feminilidade, discursos femininos, mas há uma nítida carência, principalmente no Brasil, de discursos com uma consciência política, crítica em relação ao assunto. Há muitas mulheres trabalhando neste meio, artistas, curadoras, mas é impressionante – parece ser o universo patriarcal que ronda o nosso entorno – que, se você for ver uma lista de exposição coletiva, sempre vai haver mais homens. Independente da quantidade de mulheres produzindo. Para mim, a explicação é porque vivemos com uma mentalidade patriarcal de fato. Mesmo as mulheres curadoras não levantam estas questões. De um tempo pra cá, eu tenho esta preocupação. Não de forçar a barra, por uma mentalidade de cotas, mas de, justamente, desvirtuar essa lógica.

Há alguma discussão atual sobre gênero que tu tenhas acompanhado durante teus processos de pesquisa no campo da arte, ou tu entraste neste tema a partir da obra da Márcia X.?

Foi mais a partir da pesquisa da obra da Márcia X. Fui atrás disso justamente porque eu buscava uma produção crítica. Às vezes, eu encontrava mulheres artistas discutindo

isso, mas que, às vezes, caíam em um clichê de uma linguagem panfletária. Acho que o nosso pânico do feminismo vem desta visão de uma batalha por igualdade de gênero que vem lá de lutas de socialistas do começo do século XX. Acho que as artistas fugiam deste título, até para poderem se posicionar de uma maneira igualitária. A própria Márcia não se dizia feminista, nem as companheiras dela da época. Uma amiga dela comentou comigo: “A gente renegava este título”, porque não era interessante para elas, na época.

Em que sentido não era interessante?

No sentido de ser algo muito ligado a uma visão careta, conservadora, de queima de *soutiens*, de militante, de fábrica, etc. Só que feminismo é uma discussão muito mais profunda sobre a mulher na sociedade, e não uma briga de quem é melhor ou pior, mais forte ou mais fraco. É também sobre se posicionar nas pequenas coisas. Eu fui a um encontro feminista, na época desta pesquisa da Márcia, muito importante. Era uma semana só com mulheres, 30 mulheres, em uma residência rural, no meio do mato. Foi aí que deu o “clique”, porque primeiro eu pensei “poxa, por quê só mulher aqui, né”? Depois eu vi que era, de fato, muito necessário que só estivessem mulheres discutindo estas questões naquele momento, porque são questões que atingem só a nós. O homem, por mais aberto e por mais crítico que seja, sempre vai ter o privilégio desta sociedade patriarcal. Esta consciência de união entre mulheres, de estarmos juntas trabalhando por nós mesmas, é uma certa diferença do feminismo anterior.

O que vinha à tona nestas discussões? O que tu achas que está em pauta, hoje?

O principal é uma consciência coletiva das mulheres, essas quebras de padrões cotidianos. Seja de linguagem, seja de códigos sociais e, principalmente, levar isso para a educação de base. Para mim, este é um ponto muito importante: levar esta discussão para a escola.

Nesta discussão sobre o feminismo da atualidade, há quem diga que aquelas que se dizem avessas ao feminismo são a maior prova da conquista das feministas. Tu concorda com esta afirmação, levando em conta a Márcia X., que não se dizia feminista, e principalmente levando em conta este depoimento de uma amiga dela que diz que elas renegavam este título?

Eu acho interessante lembrar de novo da Márcia porque o trabalho dela é altamente feminista. Sua produção é muito forte e lida realmente com questões potentes de uma luta feminista. Mas, de fato, ela não levantava esta bandeira e, então, neste sentido, ela só consegue ter este espaço mínimo – até porque na época ela não foi tão ouvida

assim – em função de outras mulheres que vieram anteriormente. Entretanto, penso que ainda temos medo de assumir o feminismo. O feminismo não é algo de mulheres chatas e rabugentas brigando! Acho que a desconstrução daquela velha ideia de feminismo é importante. Qual é o problema de ser feminista? Acho que temos que ter orgulho. Acho que toda mulher deveria se assumir feminista, pois assim existiria uma mudança de paradigmas. Caso contrário, fica novamente uma minoria brigando para ter voz contra uma maioria que, por não se dizer feminista, também pode contribuir para um discurso machista ou patriarcal.

Que obras da Márcia tu destacas deste contexto?

Quase todas. *Pancake*, *Lavou a Alma com Coca-Cola*... Suas últimas obras, principalmente. Sua produção do início dos anos 1980 era interessante para uma crítica ao sistema, para a exploração da linguagem da performance, já que eram bem poucos os que a utilizavam aqui. Já nos anos 1990, ela vem com uma produção mais ligada aos objetos, invertendo estes universos infantis e eróticos do mundo adulto. Ela lida muito com a questão homossexual, era quase um trabalho dito gay, mas não por uma gay. Mas foi nestes últimos anos 2000 que ela se dedicou à estética do estereótipo, da ditadura da estética da mulher. *Pancake* é um gozo inteiro. Para mim, este é um trabalho muito pornográfico, muito erótico e também é de uma beleza incrível, que você não vê tão nitidamente. Ela consegue ter uma sutileza, um discurso que não chega a ser militante, mas que é duro, embora seja falado de uma maneira muito poética e com força na imagem, nos requintes dos materiais e na finalização.

Daqui para a frente, quais são as questões que te motivam a trabalhar, a pesquisar? O que está no teu panorama?

Estou muito empolgada em relação ao Lastro, com este projeto da África, esta relação da língua, do que há da gente lá. Em relação a estudos, tenho interesse nesta colonização, nesta inserção de culturas na época. Além disso, tenho muita vontade de pesquisar o feminismo na arte brasileira. Tenho vontade, por exemplo, de fazer uma exposição coletiva e histórica. Talvez não só de mulheres, mas com um discurso feminista pontuado na produção nacional. A Márcia, por exemplo, tem estes trabalhos sobre os quais eu falava antes, mas em nenhum texto que eu li sobre ela eu vi essa relação com o feminismo, ou ela sendo apontada como feminista. Neste livro sobre a obra dela, há uma parte no meu texto em que eu falo sobre feminismo, que eu penso que foi muito importante na minha experiência. Muitas artistas nunca foram apontadas ou relacionadas com este discurso. Não que elas tivessem que ser ditas como feministas, não acho que é por aí, mas, sim, relacionadas com políticas, com preocupações e demandas deste movimento. Eu

gostaria de fazer isso junto a um grupo de estudos para pesquisar, para tentar aproximar mais o movimento da arte.

É uma lacuna que ainda existe, em termos de historiografia, a teu ver?

Acho que é uma lacuna de identificação de discurso mesmo. A história oficial deixou muitas mulheres para trás, isso é fato. Não sei se minha ideia seria esta recuperação geral das vozes femininas, que é uma pesquisa mais aprofundada; porém, mais no sentido de encontrar discursos velados. Por exemplo, a Márcia X. Ela tem alguns trabalhos que são bem velados, mas, se você for aprofundar, dá pra perceber que ela está falando de uma questão da mulher na sociedade.

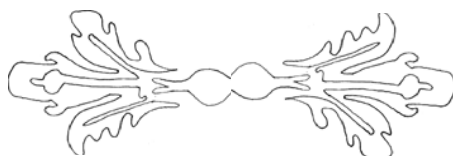
Já há algumas problematizações de mulheres que hoje veem em práticas ditas feministas algo de sexista e que fogem, então, deste discurso. É interessante pensar neste jogo de relações.

É, hoje tem muito da cultura *queer*. O texto que eu escrevi sobre a Márcia é em uma linguagem do “X”, de não generalizar e sobrepor o gênero masculino quando estamos falando de coletivo. Se há três mulheres e um homem, referimo-nos a este grupo como “eles”. Isto é muito forte e, por isso, tento sempre escrever através desta linguagem do “X”, “Amigxs”. Em uma nota do texto, eu comento sobre isso. Algumas feministas adotam a língua do feminino, que é algo muito particular. Elas falam, por exemplo, “minha corpa”, ao invés de dizer “meu corpo”, que são, neste caso, pronome e substantivo masculinos. Elas realmente praticam esta linguagem porque acreditam que, antes de uma neutralização, a mulher deve ter voz, ela tem que ser ouvida. Não adianta neutralizar, achar que não há mais desigualdade de gênero, se as mulheres ainda não tiveram uma voz ativa para chegar a esta neutralização. O movimento é muito forte. Há uma grande parte do lesbofeminismo que é completamente contra homens. Há também muito radicalismo, como há dentro de qualquer movimento. É por isso que há certo pânico entre as pessoas de falar sobre feminismo. Eu acho que estas são práticas perigosas porque talvez sejam elas que criem o pânico das pessoas em relação ao movimento como um todo. Mas o movimento feminista não é só isso.

O desafio parece estar justamente aí, nesta complexidade de discursos e de tentar achar um diálogo entre isso tudo.

Sim! Por exemplo, o movimento negro também é muito forte dentro do movimento feminista. Então, uma feminista negra tem um discurso diferente da feminista branca, até em suas reivindicações. São panoramas diferentes. O movimento feminista é muito ligado ao movimento lésbico e ao movimento negro. Porque, na verdade, somos todas mulheres.





*“As pessoas querem objetos.
Eu trabalho com ideias”.*

Vera Chaves Barcellos

Vera Chaves Barcellos

Berenice Lamas, em um estudo sobre mulheres que trabalham com arte, fala sobre o papel da família na formação artística das mulheres, mencionando que muitas vezes este acesso era facilitado de acordo com a vivência familiar, através da “tradição artística ou gosto estético”. Foi este o teu caso?

Então, o meu pai e a minha mãe eram da fronteira. O meu pai de Quaraí e a minha mãe de Livramento. Eles se conheceram aqui em Porto Alegre no Hotel Magestic (hoje a Casa de Cultura Mário Quintana). Aquela coisa – ele abanou da janela, ela bateu a janela na cara dele! Passei minha infância numa fazenda, no noroeste do estado, mas, a partir dos 9 anos, vim estudar em Porto Alegre. Houve sempre um estímulo cultural por parte de meus pais. Meu pai era muito aberto e sensível; leu Shakespeare para mim quando eu tinha 10 anos. Então, claro, não fui criança de televisão. Só depois fui cair na questão da imagem. Mas eu já desenhava e estudava piano.

Como foi o momento em que tu decidiste ser artista? Como foi decidir e bancar esta decisão, ainda nos anos 60?

Foi muito engraçado. Eu estava no colégio– estudei no Seigné– tinha 16 anos, e estava no segundo científico. Cheguei para o meu pai e disse: “Pai. Eu quero deixar de estudar porque eu quero estudar só piano”. Aí ele disse: “É uma pena... mas faz o que tu quiseres”. Ele era muito sensível. Muito inteligente. A minha mãe também era muito inteligente – aquele tipo de pessoa que na hora diz a coisa certa, a resposta certa. Às vezes, eu demoro para responder e penso: “Deveria ter dito!”. E ela dizia. Mas voltando à pergunta, eu acho que o artista deixa sempre uma marca. Eu noto que as pessoas “passam”. A maioria passa e não deixa marcas. Ou deixa poucas marcas. Então foi um pouco assim... uma atitude orgulhosa, provavelmente; queria desde cedo deixar minha marca.

Teu estudo inicial foi na Música. Tu querias ser musicista? Quando se deu esta guinada para as artes visuais?

Eu comecei com a música. Queria ser pianista e cheguei a fazer um recital. Comecei a estudar no interior, em Carazinho, aos 7 anos, depois continuei em Porto Alegre e me

formei em Piano no então Instituto de Belas Artes. Mas, depois, eu me dei conta de que sempre tive aquela atividade paralela de desenhar, pintar, etc. Até que, com uns 20 anos, mais ou menos, eu resolvi deixar a música de lado e ir para as artes visuais.

Aí tu foste para a Europa?

Aí, aos 22 anos, eu casei e fui para a Europa. Eu tinha todo este incentivo à cultura, mas também era uma pessoa muito tradicional, de formação tradicional.

No sentido de casar, ter família?

Sim, mas eu me casei com um arquiteto, tínhamos essas afinidades culturais e tal, e então fomos para a Europa.

Tu foste para estudar?

Ele foi com uma bolsa de estudos e eu estudei também. Fomos para a Inglaterra, Holanda e França. Viajamos muito, porque durante as férias a gente visitava muitos museus, a exemplo da Alemanha ou Itália onde vi Fontana pela primeira vez! Depois, recentemente, engraçado, eu vi novamente um quadro de Fontana, creio que foi em Londres, que se chama *Venezia tutta d'oro*, o mesmo que me impressionara tanto nos anos 60, que é aquele quadro todo dourado com um corte. Uma maravilha! Para a época, era uma coisa muito impressionante. Aquilo me chamou muito a atenção, bem radical. Na Holanda, vimos o grupo Cobra, aquela pintura vigorosa. A gente ia muito a Amsterdã, onde havia aquelas retrospectivas do Mark Rothko, de Adolph Gottlieb, Ben Shahn... muito bom. E Londres, com todos os seus museus, claro, era um espetáculo.

E a Pop Art?

Meu contato com o Pop vem um pouco depois, vem com a Bienal de 1967, que foi uma grande Bienal. Os Pops, todos recém pintados – há três anos, no máximo. E no meio daquela representação americana estava Edward Hopper naquela sala... e em volta todos os Pops. Demais!

Isso foi um pouco depois da tua primeira estadia, certo? Durante esta primeira ida a estudos para a Europa, lá na primeira metade dos anos 1960, havia já uma tensão no ar dos movimentos e lutas sociais que culminaram em 1968?

Não, ainda não, pois minha primeira estadia na Europa foi em 1961–62. Mas na época já existia uma ebulição, já uma juventude vestida como os Beatles, como aqueles

garotos ingleses de cabelo comprido com aquelas botinhas de salto. Chamava atenção; eles desciam aquelas escadas das escolas à toda! Em 1968, é bom lembrar, estive nos Estados Unidos: Nova York, Washington e Filadélfia. E vi uma grande exposição no MOMA: “A arte do Real”, com todos os *minimal artists*, mas também alguns outros abstratos como Jackson Pollock, e no Museu Arte da Filadélfia, obras de Marcel Duchamp. Ele viria a morrer um ano depois.

Depois tu voltaste à Europa nos anos 1970, outra época.

Sim, eu voltei em 1975 para uma bolsa de estudos do *British Council*, de três meses, que foi renovada para seis meses. Foi muito bom; os anos 1970 foram excelentes na Europa, porque havia todos estes movimentos, arte povera, conceitual, e eu já estava fazendo fotografia. Na escola, em *East Croydon*, para onde fui, aprendi bastante sobre laboratório fotográfico, fazer fotolitos, etc., e eu usei muito isso no meu trabalho, depois. Fazia fotografia, artes gráficas, *bookbinding*! Eu aprendi a encadernar. Era legal, pois fazíamos umas gravuras em metal, em relevo, e colocávamos na capa do livro e ficava bem bonito. Depois voltei em 1976, onde participei da Bienal de Veneza, com a série *Testarte* e, novamente no inverno de 1977–78, fazendo uma grande viagem por diversas cidades europeias, terminando em Nova York.

Lendo sobre gênero e feminismo, nota-se uma crítica constante à ausência de mulheres na história da arte, mas, também, em grandes exposições e instituições de renome internacional, embora já haja avanços contemporâneos neste sentido. Como tu vês a evolução deste panorama, já que tu acompanhas este cenário há algumas décadas?

Eu acho que a arte brasileira não sofre desse mal, porque desde o início do modernismo no Brasil há grandes nomes femininos, como Anita Malfatti ou Tarsila do Amaral, assim como há pintoras e artistas importantes mulheres nas décadas posteriores e na contemporaneidade. Mas, se tu olhas a arte estadunidense, os grandes nomes são quase todos masculinos. Há alguns nomes femininos, mas são meio pinçados dentro de um mar de homens. Acho que existe mais machismo lá. Ou existia, porque há tantos artistas hoje que é difícil saber. Na Europa, também há muitas mulheres relevantes na arte contemporânea. E há artistas com um olhar feminista inclusive no mundo árabe, como é o caso de Shirin Neshat.

Componha uma estória, respondendo às seguintes perguntas relativas à personagem que vê na figura ao lado:

- Quem é?
- Onde está?
- De onde vem?
- Para onde vai?



*É um jovem inseguro com muitos vícios.
Está à procura de uma nova vida, com segurança,
alegria e paz.
Vem de um passado criminoso com vícios maléficos.
Vai para um futuro cheio de paz, sem vícios e para
a criação de um lar que tanto procura.*

Idade: 15 anos

Sexo: Masculino

Profissão: Estudante.

Mas tu não achas que se espera certo comportamento da mulher, mesmo sendo artista? Essa tradição, da qual tu falaste antes? A mulher pode ser artista, expor, etc., mas se espera que ela percorra um determinado caminho que envolve o casamento, os filhos?

Casamento e filhos também envolvem o homem, embora de forma diferente. Na forma tradicional, em que o homem sustentava a família, não era tão fácil tanto para ele, como também para a mulher, no seu papel em casa com filhos. Talvez a diferença esteja em que, no caso do homem, o seu trabalho pudesse contribuir para sua realização pessoal e profissional, coisa que nem sempre acontecia, enquanto o trabalho doméstico se esvai no dia a dia, e nada fica. Hoje as coisas ficaram mais equilibradas. Vai ficando mais generalizado que ambos, tanto o homem como a mulher, tenham seu trabalho além das obrigações domésticas e de cuidar dos filhos, essas, muitas vezes, partilhadas entre ambos. Isto, pelo menos, em algumas sociedades contemporâneas.

Tu participaste de exposições em diversos países e vives entre o Brasil e a Espanha. Através destas vivências, que diferenças das dinâmicas do cenário artístico brasileiro para estes outros contextos tu destacarias? Há diferenças, a teu ver, ou estamos em um sistema similar que não se apega tanto a regionalidades?

Participei desde muito cedo, desde os anos 1960, de exposições internacionais, mas nem sempre estive presente pessoalmente. Mas posso dizer, a exemplo, que na América Latina havia uma linha de resistência a seguir cânones internacionais, considerados uma forma de colonialismo cultural, seguidora das ideias de uma Marta Traba. Ao passo que havia outra linha mais internacionalista, na qual o Brasil, de um modo geral, insere-se. Quanto às diferenças, logicamente, há muitas. Antes, a informação chegava com certo atraso nos países menos desenvolvidos, como era o caso ainda na década de 1980, quando me transferi para Barcelona. A Europa e os Estados Unidos tinham, e ainda têm, recursos e instituições culturais muito poderosas. E, hoje, os países árabes e países do oriente se somam aos países com poderosas instituições culturais. Mas com a Internet, a informação circula mais e é global, e, ainda assim, nada substitui o contato com a arte e fruição da mesma *in loco*. Assim, ainda acredito na função didática dos museus.

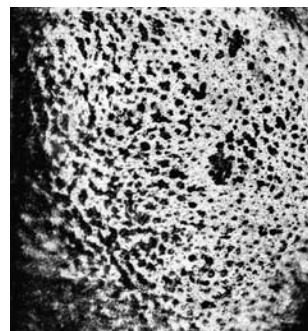
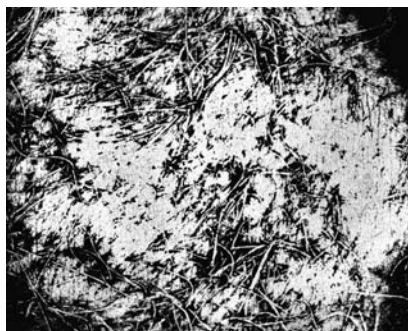
Quanto à minha experiência pessoal, eu fui para a Espanha já meio desgostosa desta volta da pintura que estava acontecendo nos anos 1980 no Brasil. Antes, eu fiz gravuras, xilogravuras, serigrafias, mas, por volta de 1972, eu comecei a fotografar, até que, em 1973, eu comecei a empregar a fotografia em serigrafias. Em 1974, eu comecei a fazer estes trabalhos em *offset* e fotografia, bem mais despojados, e fiz o *Testarte*, uma

obra-marco. Foi a série que foi para a Bienal de Veneza. Foi muito importante esta época, porque defini a minha posição. Trabalhei nisso até 1981. Em meados da década de 1980, no Brasil, a moda seguia os modelos internacionais que era a pintura. Então, eu conheci o Patrício Farías e, em 1986, nós fomos para a Espanha. Quando eu estive lá antes, ainda nos anos 1970, eu gostei muito de Barcelona. Era uma época pós-Franco, era muito legal. Ainda estavam todos falando catalão alto – até então era proibido, pois antes só se falava espanhol. Era muito lindo, tudo muito político. Escolhemos Barcelona e fomos. Mas a globalização vai padronizando as coisas. A cidade se transformou muito. Urbanisticamente se modernizou, mas as suas especificidades e sabor próprio se enfraqueceram. E agora há essa grande crise. Eu costumo dizer que a arte precede as crises financeiras. Se começa a haver crise na arte, no mercado, é porque vem coisa pior depois. A crise das galerias lá começou nos anos 1990. A nossa, Artual, fechou em 1996. E muitas fecharam nessa época e depois foi piorando até dar no que deu. Nós pertencíamos a um grupo que tinha uma galeria muito linda. Uma pena, depois, perder esse espaço. Era no *Born*, era maravilhosa e ficava em um antigo armazém de frutas que tinha três portas-vitrines enormes para a rua. Era na *Rua Comercio*, perto da Estação da França. Fiz uma exposição muito bonita lá, *Dones de La Vida* (1992), um trabalho que fiz em cima de nomes de mulheres. Foi feita para essa galeria, embora não fosse um *site-specific*. Depois, eu mostrei a instalação no Santander Cultural, em Porto Alegre, dentro da mostra *O grão da imagem* (2007), mas uma instalação que é adaptada para outro lugar não fica a mesma. Ela é outra coisa.

Falando especificamente sobre esse trabalho que lida muito com elementos do feminino e sobre o qual tu dizes evocar este mundo através da memória do espectador – que reflexão tu fazes sobre as feminilidades nas artes visuais?

Falando sobre meu trabalho, de vez em quando eu volto a este tema. Tenho um trabalho que é sobre a pele, o *Epidermic*. Consistia na minha pele, mas depois eu expandi e qualquer pessoa poderia se imprimir – homem, mulher, etc. Também fiz o *Per(so)nas* (1980–82), que são pernas de mulheres... Talvez este tenha sido o primeiro focado em mulheres. Eu tinha um projeto que eu gostaria de ter desenvolvido com *Per(so)nas*, que consistiria em sair pela América Latina fotografando as pernas de mulheres, só as pernas. As pernas revelam. São retratos psicossociais, inclusive. Quando eu fiz uma exposição em Girona (1999), eu fiz um primeiro vídeo em que mulheres diziam seus nomes, o que também é um retrato psicossocial. Esse vídeo, refeito em 2010, é super dentro deste espírito e tem mais de 400 mulheres que dizem seus nomes através da fala. Há também um trabalho feito com fotos de mãos de mulheres, que chamei de *Sudários*. A maioria é um tipo de trabalho aberto, pois eu poderia continuar. São ideias. Eu trabalho, muitas vezes, com trabalhos não fechados. Como a série *Meus Pés*, em que vou

fotografando, através de anos, os meus pés em várias circunstâncias. Acho que essa é a diferença do meu trabalho para o trabalho de quem faz objetos artísticos. Eu tenho uma dificuldade muito grande para expor em galerias – posso até expor, mas é difícil vender. As pessoas querem objetos. Eu trabalho com ideias e possibilidades de desdobramentos de imagens e de suas relações.



Epidermic Scapes | 1976

Por que fazer este vídeo apenas com mulheres?

Foi apenas uma ideia que me ocorreu para complementar uma mostra em Girona, onde incluí todos os trabalhos que tinham essas referências ao feminino.

Como tu interpretas esta relação entre sensibilidade feminina e masculina?

Penso que existem trabalhos indiferenciados feitos por homens e mulheres e existem trabalhos diferenciados feitos por mulheres. E, talvez, mas mais raramente, um artista homem pode ter uma estética ou sensibilidade mais feminina. Isso é engraçado, porque há certos trabalhos que eu olho e penso “É artista mulher”. E é. Mas há muitos trabalhos que tu não sabes, que podem ser tanto de um quanto de outro. Acho que não é tão radical a questão da mulher fazer sempre um trabalho que se reconheça como feminino. Mas há mulheres que fazem esse trabalho, é claro, como uma Marcia X., ou Ana Miguel.

Como surgiu o trabalho *Le Revers du Rêveur* ? Podemos pensá-lo como uma problematização de questões do universo feminino?

A palavra *Revers* tem dois sentidos, pode ser o avesso ou o infortúnio. Como o revés. O *Rêveur* é o sonhador. Então é o “infortúnio do sonhador” ou o “avesso do sonhador”. Neste, eu fotografei um filme da televisão; um filme de época, antigo, que falava sobre uma rainha. Ela aparece primeiro com um amante, e no último fotograma ela não

aparece – estão somente aqueles homens da corte e uma aia no meio deles, sentada, e tem a legenda dizendo: “Quando é que você o levou à rainha pela primeira vez?”. Eu então reconstruí os objetos desta rainha; uma vitrine, um vestido de seda em uma cama esquife, etc. Eu gosto muito desse trabalho. Uma vez o mostrei na Catalunha em uma capela. Ficou lindo lá! Mas, sim, poderia ser visto através desta ótica, já que uma rainha não podia escolher sobre sua própria sexualidade. Isso, claro, é uma coisa de uma época, mas ainda há lugares em que acontece. A situação da mulher no mundo contemporâneo tem muitas variantes, dependendo de condições culturais, religiosas, geográficas e sociais. E há muito ainda que evoluir.

A arte pode ser uma maneira de falar sobre essas questões e lutas por igualdades em outros âmbitos que não apenas o artístico?

Naturalmente, pode e muita vezes o faz de forma efetiva. Mas só falar sobre isto não torna um trabalho arte. Pode ser apenas panfleto. Para atingir o nível de arte, este tem que possuir certas qualidades de linguagem, que é o “como”.

Há outro trabalho, *Enigmas*, que tem um gorila com vestido de noiva.

Sim, exato, mas daí já é um pouco sobre a cultura, o casamento do animal/homem com a cultura. Eu gosto muito deste trabalho, mas é uma instalação que eu montei duas vezes só, e eu gostaria de montar mais uma vez. Ele tem um alfabeto grego de sal. Há uma coisa que acontece com meu trabalho: quando é um trabalho fotográfico, ou em algumas séries, tenho um raciocínio mais lógico, mas as instalações são mais intuitivas. Elas têm aquele mistério. Às vezes, eu não sei o que significa aquela noiva-primata. Ela é muito perturbadora. Eu tive muitas dúvidas sobre mostrá-la. Mas eu me obriguei. E muitos levam um susto.

Em que sentido a macaca-noiva te perturba?

Ela é perturbadora por ser uma imagem que entra no campo da alegoria. Ela tem uma ambiguidade de sentidos. Há obviamente o humor, mas há também uma tremenda densidade que te toca fundo, no contato imediato do espectador com aquela imagem. É quase uma pergunta: o que é o homem? O casamento animal/cultura deu certo?

São trabalhos com toques de humor.

Sim, muito. Em *Enigmas*, o animal é um macaco, na verdade, e não uma macaca. Travestido. É bem do tamanho da Mona Lisa, e ‘mona’ é macaco, então tem todas estas histórias. O humor, para mim, é um traço de inteligência, porque se supõe que a pes-

soa passa por cima da coisa séria e ainda ri daquela coisa. Mas depende do trabalho; não é muito racional, tipo “vou colocar uma pitada de humor”, como a *Receita de Arte Brasileira* da Regina Silveira. Nos anos 1970, nós trabalhávamos muito com bobagens; eu tenho um trabalho que parte de uma foto de um sino, em um museu no interior da Itália; um sino enorme, maior que a gente, e depois eu tinha uma foto minha na frente do sino. Já aqui no Brasil, eu peguei esse material e copieei duas vezes a minha foto e fui recortando, e colando uma em cima da outra. Então eu fotografei aquilo e fiz em slide. Eu aparecia e desaparecia na imagem. *O Estranho Desaparecimento de VCB!* Uma bobagem, mas é isso.

Há processos interessantes no trabalho, em que o próprio trabalho se gera. Por exemplo, *Os Nadadores* (1998). Às vezes, eu vejo fotos em jornais que eu gosto muito e guardo; faço esse arquivo de fotos. Ultimamente não tenho guardado porque na Espanha alguns jornais são mais interessantes, alguns são P&B e têm aquele grão interessante. Então havia essa imagem de nadadores amadores que iam se jogar na Barceloneta. E eu achei interessante a foto porque cada um estava em uma posição. Eu guardei a imagem por dois anos e, quando chegou o convite para participar da Primavera Fotográfica, em Barcelona, eu pensei em usar a imagem. Fiz uma fotocópia, cortei a cópia em pedaços e vi que cada um estava em uma posição, um para trás, outros no meio, um para frente e o último só uma sombra que se jogava na água. Eles eram todos diferentes, mas pareciam todos um. Eu escolhi 10 e formavam aquela sequência. Em um momento, eu pensei em fazer uma projeção no carrossel de diapositivos, que tem 80 espaços. Fui a um amigo e pedi que misturasse digitalmente a primeira com a segunda, deixando três intermediárias. Ele gerou 40 imagens. Mas o carrossel tinha 80. E eu disse “Bom. Agora inverte.” Obtivemos as 80. E a última, então, toca na primeira, gerando um *looping*. É incrível, porque o processo gerou o próprio trabalho e eu projetei os slides num aquário com borbulhas e coloquei um som de água corrente.

Essa parte de falar em processo, e não em uma obra/objeto, tem um pouco a ver com o Nervo Ótico, que também buscava essas reflexões?

Isso é bem anos 1970, quando o processo era muito importante. E para mim ainda é. Isso é marcante no meu trabalho, tanto que eu gosto muito de séries, e não de um objeto único. Eu tenho algumas fotografias, alguns trabalhos pontuais em que uma coisa basta, mas, em geral, os trabalhos são séries porque existe essa flexibilidade. Tu podes desenvolver o trabalho de outra forma. E acho que é uma característica do Pós-Modernismo, ou disso que começamos a viver a partir dessa época dos anos 1960 e 1970. Hoje a arte já parece estar ficando não arte. Existe a moda de penetrar em outros campos, mas me parece que sempre de maneira superficial, sem um comprometimento mais profundo. Eu, na verdade, entrei um pouco nestes outros campos com o final da série *Testarte*,

ainda nos anos 1970, com uma pesquisa psicossocial, mas eu retornei para o campo da arte porque, de repente, você está entrando em uma terra de ninguém: você não é psicólogo, nem artista. Isso está acontecendo novamente.

Ana Maria Albani fala sobre o Nervo Ótico e, mais especificamente, sobre a palavra 'nervo' nesse sentido de transmitir estímulos de um ponto a outro e vice-versa e que, assim, o N.O. consistia nesta ideia de intercâmbio e "difusão de uma produção artística para além das circunstâncias e condicionamentos geográficos sociais e culturais que limitavam o campo artístico local". Estas limitações incluíam limitações de gênero, a teu ver? Como era a participação e produção da mulher nesse contexto em que o Nervo Ótico se inseriu?

Havia, dentro da carência de nosso meio, a necessidade de criar interlocutores, de uma possibilidade de diálogo e de um contexto propício para o desenvolvimento de meu próprio trabalho e de outras pessoas igualmente inquietas. Daí essa tendência de trabalhar no que chamávamos de "Animação Cultural" e desenvolver grupos ou espaços para que isso acontecesse. Nem preciso dizer que o interesse financeiro é realmente zero em todas essas iniciativas. Nós não pertencíamos a uma geração de jovens que já nascia com o seu *marchand* embaixo do braço.

No Nervo Ótico (1976–78) havia eu, a Mara Alvarez e a Romanita Disconzi- que participou dos antecedentes, depois saiu, não chegando a permanecer até a publicação do primeiro cartazete. Os restantes eram homens. Já no o Espaço N.O., foram 9 meses de trabalho com um grupo apenas de mulheres. Depois vieram os homens. Quando fundamos, éramos apenas mulheres. Já havia várias mulheres trabalhando nesta época com arte em Porto Alegre e havia, também, galeristas mulheres como a Tina (Presser – Zappoli), a Maria Helena Webster, a Emília Marvão, a Lara Kraft. Eu sempre acho que alguém um dia deveria pesquisar e escrever a história das galerias no Rio Grande do Sul e aí veremos muita atuação de mulheres dentro desse contexto.

Como galerista da Obra Aberta (1999–2002), algo mudou na tua visão sobre o mercado da arte estando nesta outra posição de negociação?

Não houve tempo para perceber isto. Mas sempre trabalhamos com artistas que gostávamos e que pensávamos ter um valor cultural, e sem ter como principal objetivo vender. Mas deu para aprender que um bom galerista tem que amar o trabalho de seus artistas, para poder transmitir o entusiasmo ao comprador. Isso é fundamental. Recomendo ler a biografia de Leo Castelli para entender melhor isto. Mas, no caso da Obra Aberta, quando começamos a vender com mais regularidade e quando a galeria estava perto de completar 3 anos, Carlos Pasquetti, que era nosso sócio, saiu, e ficaria pesado levarmos

a galeria sem ele, e aí fechamos.

Há uma autora que fala que a câmera fotográfica e a câmera filmadora, nos anos 1970 e 1980, permitem um maior acesso das mulheres ao mundo da arte porque eram meios de mais fácil acesso, eram meios mais livres no sentido de liberdade, provocação, experimentação. Tu achas que isso se comprovou, na prática? Mais mulheres ingressaram na arte através do vídeo, foto?

São facilidades que vêm para desencadear novas ideias, mas, para criar novos artistas, acredito que não. As técnicas não criam artistas. São os artistas que utilizam essas técnicas para colocar ideais na prática – se eles tiverem ideias, claro. No meu caso, o uso da fotografia desde o início da década de 1970 me ajudou a objetivar o olhar e a atenção para o mundo ao redor. Não sei te dizer se a foto e o vídeo influenciaram especificamente as mulheres a realizar um novo tipo de produção em arte.

Há desafios em ser mulher artista hoje?

No meu caso pessoal as dificuldades que eu tenho não são por ser mulher. Se há dificuldades na divulgação maior de meu trabalho, é pelo tipo de trabalho que eu faço. No Brasil, tenho a impressão de que não há nenhum bloqueio às mulheres. Se há dificuldade não é pelo gênero, mas pelo tipo de trabalho centrado no processo e não no objeto. Há também uma questão geográfica neste imenso e diverso país, e há evidentemente uma centralização em termos de possibilidades nos centros de maior poder. Quem está em estados mais periféricos e não circula nesse meio tem certamente mais dificuldades de colocar seu trabalho dentro da ciranda artística entre museu, crítica e mercado e ter a, muitas vezes, merecida visibilidade.





*“A alma do artista
faz a diferença.”*

Samantha Moreira

Samantha Moreira

Tu vieste de uma formação calcada nas artes visuais, mas logo tu expandes tua atuação para a gestão, curadoria, produção. Como foi esse trânsito?

Minha formação é em Artes Plásticas, me formei em 1993. Mas sempre estive, mesmo no período de faculdade, muito envolvida com organizações sociais do contexto universitário. Acho que começou muito aí, com participações em centro acadêmico, diretório, enfim. Sou da geração Fora Collor, então tinha ali uma condição política latente. Isso me fez ter um processo coletivo e colaborativo. Nunca me vi produzindo sozinha. Junto com isso, eu me envolvia em uma série de atividades na Universidade e em outros espaços, já na área de montagem, de organização dentro de museus, galerias, bares. Então este trânsito começa através de um desejo de atuar em outros espaços, e não só como uma artista, dentro do seu ateliê. Fiz uma especialização voltada à minha produção, na Itália, mas, quando eu voltei, estava encantada com essa ideia de coletivos de artistas, de espaços de artistas, que ora trabalhavam juntos, ora recebiam pessoas. Desenvolvi projetos paralelos, isso já acontecia e se iniciava em outros formatos, em outros lugares.

Havia, também, uma particularidade em Campinas, que era um processo muito paudado por instituições públicas, museus e galerias, sem essa movimentação de coletivos ou qualquer iniciativa de artistas independentes. O Ateliê Aberto tem início em 1997, entre alguns amigos, com a proposta de um espaço de trabalho coletivo, de intercâmbios e trocas de ideias, de buscar novos processos, interlocuções e, na mesma época, eu estava trabalhando no Itaú Cultural em Campinas. Vários dos artistas que vinham de fora para projetos no Itaú Cultural acabavam estendendo suas temporadas de montagem depois que conheciam o Ateliê Aberto. Então fomos ampliando esse espaço de produção para outros artistas, outras pessoas que estavam ali, fazendo conversas informais, etc. A partir disso, começamos a realizar intervenções no espaço (*site-specific*), e aí vai o histórico do Ateliê. Ao mesmo tempo, começamos a fazer curadorias experimentais, exposições e ações em locais não só específicos de arte. Tudo isso tomou um corpo maior que a minha produção como artista. Em 2002, o Ateliê passa efetivamente a desenvolver atividades de investigação e intercâmbio com outros artistas, através de uma programação contínua em seu espaço.

Em 2005, fui chamada para integrar a equipe da EMDEC (Empresa Municipal de Desenvolvimento de Campinas), ligada à Secretaria Municipal de Trânsito e Transporte. O con-

vite partiu do então Secretário Gerson Bittencourt, com a proposta de um olhar diferente para a cidade, com projetos ligados à mobilidade urbana, através de atividades ligadas à cultura, cidadania e sustentabilidade. Aí foram outros quinhentos. Integrei a equipe por mais de cinco anos e foi inevitável uma mudança de olhar e de desejo de atuar em outros territórios, onde a arte tem um papel modificador e nem sempre nos é apresentada como possibilidade de atuação.

Que demanda tu detectaste que havia na cidade de Campinas para realizar a iniciativa do Ateliê Aberto? Foi esta questão dos processos pautados pelas instituições?

O Ateliê Aberto começa como um espaço que a gente começava a entender não só como um ateliê de produção de cada artista. Por que isso? Porque a cidade precisava, nós precisávamos repensar novas formas de produção. Essas iniciativas que surgiram na década de 90, a meu ver, têm início como espaços de artistas que sentiam a necessidade de trabalhar juntos, de pensar juntos, de experimentar e propor novas iniciativas e estruturas na arte contemporânea. Na verdade, isso faz parte de entender o artista não só com o papel de montar uma exposição, participar de salões, produzir para um mercado específico de galerias de arte e de circuitos determinados. Além disso, sempre fui uma anfitriã, sempre gostei de receber pessoas. Tinha facilidade em ter os artistas ali, de chamar outros artistas, de proporcionar conversas e, com isso, criar uma cena independente que tivesse um processo investigativo a partir do que tínhamos por perto e ao redor. No decorrer dos anos, Campinas passou a ter ainda menos uma política pública cultural eficiente e contínua, sem estrutura e programação adequada nos equipamentos públicos, com pouco ou quase nenhum incentivo para a produção local, com galerias fechando e, cada vez mais, o interesse voltado à capital. Ficar em Campinas foi uma escolha, como um espaço de resistência, acreditando que seria possível e fundamental para processos que temos hoje como interesse no campo das artes visuais e da cultura contemporânea.

Essa característica da artista se dividir em diferentes tarefas é uma questão recorrente, a teu ver?

Vejo como uma questão positiva. Há artistas que não têm esse desejo. Porque, no fim, é desejo. Hoje, temos milhões de informações que são muito rápidas; temos possibilidades boas, e nem tão boas, em editais, em processos de montagem de exposição, de idealização de projetos, enfim, as ferramentas de produção que temos nos possibilitam permear vários caminhos de trabalho. Existe o diferencial que é o artista no papel do gestor, do produtor, de executor do projeto. É bacana porque tem um olhar que é específico do artista, que modifica a convenção, a conversação e que modifica todo o processo. O gestor/artista também é diferente do gestor que vem da publicidade, do gestor que

vem da administração. Hoje, é permitido que todos façam tudo. O comprometimento e o interesse do artista atualmente não se limita ao papel de produzir sua obra sem criar novas conexões, em outros campos de atuação, e novas práticas relacionadas a questões sócio-político-culturais.

Com essas diferentes funções que tu ocupas (gestão, produção, curadoria), quais são os teus principais desafios, levando em conta o contexto brasileiro?

O primeiro desafio, na questão da gestão autônoma, consiste em entender essa linha tênue entre uma profissionalização, valorizando cada vez mais o trabalho do artista – ampliação de equipe, buscando divisões de trabalho com sensatez, acompanhando a burocracia que cresce, ampliando parcerias – e a sustentabilidade, a afetividade e a ideologia, que são as questões fundamentais para dar continuidade ao Ateliê Aberto da forma que realmente acredito. Porque, depois de um tempo, você fica muito “gestora” e pode deixar de ser artista. “Ser artista” não como realizadora de uma obra de arte, mas em relação ao raciocínio, ao ideal e ao desejo legítimo. Para mim, é isso: como eu penso os projetos, a postura perante a gestão de um espaço que trabalha com arte e cultura, minha atuação enquanto curadora, enquanto pesquisadora e interlocutora. A alma do artista faz a diferença.

O segundo desafio consiste em desenvolver trabalhos de arte e de cultura não só em territórios específicos da arte (como museus, galerias e instituições culturais). Esses cinco anos em que trabalhei diretamente com mobilidade urbana foram um pouco da descoberta desses novos horizontes. Fui chamada pelo secretário de transportes como uma artista e com a seguinte frase: “Eu preciso de alguém que veja a cidade de uma forma diferente. Artistas não fazem isso?”.

Um olhar bem inovador – colocar uma artista dentro deste ambiente.

Sim, muito bom, porque era um trabalho ligado à educação, ao comportamento, um cotidiano lascado da realidade das cidades, de mais automóveis a cada dia, de lidar com o universo de acidente de trânsito, de como as pessoas deixaram de ter gentileza no trânsito, etc. Era um lugar que eu nunca imaginei estar. E modifica tudo, a gente se relaciona de forma diferente com as pessoas e, principalmente, com o potencial que a arte tem, cada vez mais. O projeto foi crescendo, tanto que eu fiquei lá durante cinco anos. Acabei sendo diretora de um núcleo de gerências dentro desta secretaria e todo o projeto era pautado por uma modificação do olhar. Eram projetos de educação, de arte, de cultura, de cidadania, de sustentabilidade, de design do mobiliário urbano, de comunicação, de RH, de tecnologia da informação – junto com as áreas de planejamento urbano, operação de trânsito e sistemas do transporte público, isso tudo se misturava. O processo de arte para dentro de um processo da cidade é o que a gente quer! Interlocuções!

Ainda sobre essa questão de múltiplas jornadas, há um artigo de Tânia dos Santos sobre Gênero e Políticas Sociais em que ela fala sobre alguns malefícios destas duplas jornadas, do acúmulo de funções e, muitas vezes ainda, da responsabilidade doméstica que recai sobre a mulher. Como tu vês estas questões aplicadas ao cenário das artes? É uma característica comum desse circuito?

No meu universo de trabalho, as pessoas fazem muitas coisas ao mesmo tempo. Mas acho que é uma questão de escolha e de sobrevivência. Jornadas duplas hoje quase todo mundo tem. Malefícios e benefícios existem em todas as áreas, em todas as profissões. Já responsabilidades domésticas são situações pessoais, de escolhas de vida e de um processo de negociações perante a cultura que vivemos. Hoje não é mais somente a mulher que cuida da casa e dos filhos e não são somente os homens que ganham dinheiro.

Há muita coisa escrita sobre o silenciamento da participação das mulheres na história da arte dos séculos passados e até na participação delas em grandes eventos artísticos. Como tu vês esta participação das mulheres no cenário atual da arte contemporânea, levando em conta estas diferentes frentes nas quais tu atuas?

Cada vez mais equilibrada e a partir de competências pessoais, e não mais de gêneros. Não podemos ignorar o crescimento de mulheres ocupando um campo profissional cada vez maior. Também não podemos negar que é da natureza da mulher conseguir fazer quinze mil coisas ao mesmo tempo. Eu não gosto de pensar na proporcionalidade, mas, se formos fazer um levantamento no campo da gestão autônoma no Brasil e na América Latina, a maioria são mulheres nos cargos de coordenação. Alguns exemplos: no Ateliê Aberto, duas mulheres. No JA.CA, duas mulheres. Na Subterrânea, no Ateliê 397 e na Phosphorus, também mulheres. No Espaço Fonte, todas mulheres.

Pois é, isso é muito complexo, porque se tu vais pesquisar, ainda há muito estudo sobre a história da arte e a ausência das mulheres nela, mas muita coisa também já mudou e foi feita. Então, se tu partes destes cenários contemporâneos, de espaços independentes e até de curadoria, eles já estão inseridos em outro contexto que não aquele lá de décadas atrás.

Sim. Muita coisa mudou em todos os campos de atuação e na sociedade contemporânea brasileira e mundial. Há décadas atrás, a mulher não tinha direito ao voto, era obrigada a cumprir normas e demandas familiares, dependia economicamente de estruturas preestabelecidas, viviam em função de uma sociedade ainda mais machista, sem autonomia, sem poder de escolhas. Hoje levantaria outras questões. Quem tem acesso à arte? Quanto custa ser um artista? Mulheres ou homens, quantos sobrevivem?

Tu acreditas que o Brasil seja refratário a discussões das diferenças no campo da arte?

Essa discussão ultrapassa o campo das artes. Ainda temos poucos artistas brasileiros com posturas políticas e sociais, artistas com discussões legítimas e verdadeiramente interessados em trazer à tona as diferenças e desigualdades que existem no nosso país. Mesmo com melhoras e mudanças significativas, vivemos ainda em um país machista, racista, homofóbico, com desocupações ilegais de terras, que mata índios, com religiões dominantes que proíbem o uso de preservativos mesmo com alto índice de HIV e alto índice de abortos, com subempregos, com corrupção. Será que a produção de arte brasileira ainda vai ficar muito tempo distante de tudo isso? Espero que não.

Ainda tangenciando esse tema do feminismo e do feminino, vocês realizaram no Ateliê Aberto o projeto “Poemas aos homens do nosso tempo”, que teve como propulsor a voz da Hilda Hilst, que tem firmada sua importância para esse universo feminista/feminino. Como foi esta articulação das produções artística com a obra de Hilda?

O projeto surgiu através de uma parceria que já estava sendo articulada entre o Ateliê Aberto e o Instituto Hilda Hilst, que tem sua sede na Casa do Sol, em Campinas, onde Hilda viveu. A parceria tem início com a vinda do Jurandy Valença de volta à Casa do Sol. “Poemas aos Homens do nosso tempo – Hilda Hilda em diálogo” foi uma escolha da curadoria do projeto – Ana Luisa Lima, Ateliê Aberto e Jurandy Valença –, entre poemas reunidos no livro *Júbilo, Memória e Nocivado da Paixão*, publicado em 1974, em plena ditadura, no qual Hilda utiliza vozes masculinas.

E como foi esta imersão de homens no universo da Hilda, olhando o resultado do projeto?

Imagina, cinco homens juntos em um mês de residência! Cinco homens fortes, que, na verdade, já tinham interesse pela obra da Hilda. Eles, Thiago Martins de Melo (MA), Divino Sobral (GO), Paulo Meira (PE), Nazareno (SP) e Adir Sodré (MT). No fim das contas, foi um dos projetos mais intensos em que já estive envolvida.

No II Plano Nacional de Políticas para Mulheres, consta que “Para que a gestão pública ultrapasse o alcance tradicional e restritivo das belas artes e dos produtos da indústria cultural, são exigidas diretrizes que garantam o pluralismo, uma maior igualdade de oportunidades e a valorização da diversidade.” Tu vês isso acontecendo na prática?

Tivemos um *boom* de possibilidades e de políticas públicas, editais de incentivo para essas práticas. Precisaria de dados para responder sua pergunta sem “achismos”. Qualquer colocação minha aqui, agora, seria uma visão subjetiva. Vivemos somente da aplicação em editais?

Que outros caminhos podem ser seguidos para dar continuidade a políticas de incentivo, não apenas na esfera governamental?

Eu acho que outro viés seria justamente esse entendimento e busca dos campos de atuações possíveis. Claro, viver só de edital é impossível. Essa é uma questão de sobrevivência e avanço que buscamos o tempo todo. Cada vez mais conexões coerentes e éticas entre o público e o privado, cada vez mais processos colaborativos, cada vez mais entendermos processos de estruturas de trabalho, de formação e do papel transformador da arte. Ser artista é trabalho. Ser gestor é trabalho. Ser autônomo, ter uma empresa, é isso. Exercício diário de táticas e de economia criativa. Possibilidades para a sua escolha. Senão, a gente optava por fazer um concurso público ou trabalhar em um lugar em que se bate cartão. Depois de 17 anos de existência e de atuação do Ateliê Aberto, recebemos esse ano o patrocínio da Petrobrás, para a programação do espaço, de março de 2014 a março de 2015. Uma das coisas que mais me deixou feliz com esse projeto patrocinado é gerar mais de dez empregos diretos por um ano.

Essa é a parte do trabalho bom, de muito trabalho.

Muito bom. Por agora, está tudo muito bom. Também tem isso: são 17 anos de batalha. Você vai errando e acertando, mudando a percepção sobre algumas coisas... E daí eu penso que, poxa, era o que todo espaço deveria ter: um apoio a espaços que sejam competentes e que tenham uma relevância para a cidade que seja. Espaços de resistência. E agora chegamos à possibilidade de ter isso, que significa não viver só desse projeto, mas realizar esse e continuar correndo atrás de outros. Ainda é difícil em muitas horas, mas, também, é uma escolha. Li um texto esses dias que questionava isso – se trabalhar com o que você ama é realmente a melhor escolha.

E tu achas que é?

É. Tem gente que não tem prazer em trabalhar e vai fazer o quê? Juntar dinheiro para tirar férias? Ter a maior parte do seu tempo fazendo o que não gosta? Contar as horas todos os dias? É um privilégio gostar de trabalhar. A vida fica mais possível.





*“Você via que sofria as
mesmas coisas que todas as
mulheres, independentemente
de ser ‘guerrilheira’.”*

Glória Ferreira

Glória Ferreira

Tu mencionas rapidamente em algumas entrevistas e textos que estiveste no exílio durante a ditadura militar. Em que circunstâncias se deu a tua ida para o exterior? Como foi essa partida?

Chegou uma situação em que não dava mais para eu ficar aqui. Saí e fui para o Chile. Logo teve o golpe militar no Chile, então fui para a Suécia. De lá, fui para a França e fiquei entre os dois países.

Tu foste com alguém?

Sim, fui com o meu companheiro da época.

Quantos anos tu tinhas?

19, 20.

E como tu avalias hoje esse período da tua vida?

Acho que foi interessante. Não me arrependo. Claro que, hoje em dia, eu não seria a favor da luta armada como pretendemos naquele momento. Claro que não ia dar certo. Mesmo. Ainda assim, houve tal desprendimento que foi bacana. Havia um *ethos* de uma geração, como dizia uma amiga, Vera Silvia Magalhães. Isso era bacana.

Quando que tu voltaste para o Brasil?

Voltei depois da anistia. Eles inventaram que eu havia participado de um assalto comum e só pude voltar um pouco depois de todo mundo. Era engraçado, porque parece que as pessoas iam para a praia e choravam... aquela comoção. Mas então o advogado resolveu a questão e eu voltei logo após a anistia.

Tu completaste todos os estudos na França?

De certa maneira. Um pouco da minha formação também se deu no Brasil. Eu fiz um curso muito bom, a pós-graduação em História da Arte na Faculdade de Arquitetura da PUC-RJ, um curso excelente. Na verdade, cheguei aqui [Rio de Janeiro] em outubro

de 1979 e, em janeiro, comecei a trabalhar na Funarte. Então, minha escola foi muito ali, na Funarte. O Paulo Sérgio Duarte me chamou - ele me conhecia de longa data - e foi uma coisa muito boa, porque era um projeto chamado Espaço Arte Brasileira Contemporânea, que era muito interessante. Eu ficava completamente perdida naquelas exposições, naqueles textos, mas foi muito importante como formação mesmo.

Tu dizes, no início do livro *Entrefalas*, que após esse período de exílio e por vontade de conhecer a arte brasileira, as entrevistas com críticos e artistas foram essenciais para a tua formação. Como começou esse percurso com entrevistas?

Começou com o convite para fazer a curadoria de uma exposição do Salão Preto e Branco, uma retrospectiva do IV Salão Nacional da Arte Moderna. Então, fui conversar com todo mundo. Foi muito interessante ter esta vivência, esta relação com os artistas. Depois, houve uma grande exposição da qual fui curadora com o Luciano Figueiredo, que foi Hélio Oiticica e Lygia Clark, em 1986, e também fiz várias entrevistas. Fui “pegando a manha”.

O que tu foste percebendo nesta técnica ao longo desse tempo de prática?

Você tem mais possibilidades de dialogar, de entender um pouco mais das coisas. Fica mais fácil.

E como te sentes no lugar de entrevistada?

Tem uma entrevista que fiz com a Helena Trindade em que eu achei muito interessante o que ela fala sobre essa situação da entrevista: “A fala se precipita à certeza. A escrita é uma coisa atrás da outra, tem muita edição, vai e volta. A fala está mais contaminada pelo ato falho, pelo lapso”. Isso eu acho bem interessante e é verdade.

O tema desta publicação são as mulheres nas artes visuais. Associando esse tema com a tua extensa pesquisa sobre escritos de artistas e entrevistas, o que tu destacarias dessas experiências de entrevistas e pesquisa em escritos de mulheres? Tu consegues perceber similaridades, ou pontos de destaque?

Sim, por um certo lado. São questões comuns à arte que estavam sendo trabalhadas em um certo momento. Por outro, era um momento do feminismo, do feminismo mais “barra pesada”. Talvez vejamos pouco, nas grandes artistas mulheres. Há um elemento feminino, mas não feminista. Estou pensando, por exemplo, na Eva Hesse. Claro que você enxerga um elemento feminino, mas teria ali alguma coisa feminista? Não creio. Isso é meio engraçado, porque era um momento muito forte do feminismo. Você tem artistas que vão trabalhar com questões mais femininas mesmo, que trabalham muito com questões de mulher, mas acho que são poucas. Você identifica. Não chega a ser

algo muito evidente. As mulheres também ganharam muito mais espaço, então isso é algo que muda também. Por exemplo, tem a carta da Lygia Clark para o Mondrian, que é muito interessante; lá pelo meio ela diz: “Mondrian, você sabe, eu sou mulher”. Uma coisa que mudou muito fortemente foi que, por exemplo, as mulheres tinham a mania de dizer, timidamente: “Eu gostaria de falar uma coisinha...”. Isso mudou. As mulheres vão e falam normalmente o que querem. Isso é uma mudança muito importante. As condições para concorrer a bolsas, a estudos, a editais, mudaram também. Você não julga se é homem.

O que mais poderia mudar em prol de uma maior igualdade de gênero?

Penso que seria uma mudança, sobretudo, na relação homem e mulher. Você, como mulher, na rua, tem muito mais temor que o homem. Você está muito mais vulnerável. Mas isso é uma educação muito longa que precisa ser percorrida. É algo que vem da escola mesmo. Ontem, estava lendo no jornal que há todo um preconceito para o homem ser professor. Os pais têm medo de pedofilia. No entanto, essa presença do homem nesses espaços desde o início de uma formação escolar poderia mostrar uma igualdade de condições. Garotos brincando de boneca, por exemplo. É por aí que eu vejo. O caminho ainda é longo. A mulher aprende desde garota a cuidar do bebê, a colocar a mesa, a cuidar da roupa. Parece normal esta divisão de tarefas, o que me parece muito complicado.

No livro *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas*, temos escritos de 80 autores, entre os quais 15 são mulheres, pouco menos de 20%. O que pensa sobre esse número?

O livro começa nos anos 1950, então, no início, há poucas críticas mulheres, enquanto, no final, temos muito mais. Mas fazia parte da sociedade. Não havia muitas mulheres que escreviam. Hoje, há muitas!

Devido a este espaço que a mulher conquistou, a teu ver?

Acho que sim, e devido ao próprio desenvolvimento da arte. Penso que antes as mulheres nem se colocavam nesta posição. Sei que a Raquel de Queiroz escrevia críticas, mas nunca as vi. Mas não sei de outra mulher neste período pré anos 1950.

A Heloísa Buarque de Hollanda fala que há um texto assinado e publicado pela Raquel e que, na época, as pessoas ficaram tão surpresas com a qualidade que acharam que “Raquel de Queiroz” era um pseudônimo de um homem, algum escritor. O próprio Graciliano Ramos achou que fosse uma voz masculina mascarada e depois faz graça dessa situação.

É bem possível!

Tu achas que há uma diversificação dessas vozes na crítica com o ingresso das mulheres neste campo?

Sim, são textos que entram mais em questões sensíveis do trabalho. Talvez. Acho que as mulheres sofrem mais, há certa insegurança no geral. Claro que temos mulheres muito mais seguras. Não tenho muita certeza. São textos mais sensíveis, sobretudo.

Sensíveis em relação aos dos homens?

Sensíveis no sentido de apontarem questões sensíveis do trabalho, não que sejam escritos de formas mais sensíveis.

Ainda no livro *Crítica de Arte*, há um eixo temático sobre a “crítica da crítica”, além do teu comentário no texto introdutório sobre essa perda da importância do discurso crítico, principalmente relacionada a mudanças profundas do jornalismo cultural. Após essa pesquisa e passados já 8 anos desde o lançamento – 8 anos também de muitas mudanças “midiáticas” e tecnológicas – quais são os possíveis papéis e espaços ocupados pela crítica hoje, a teu ver?

Acredito que é um espaço muito complicado. A crítica perdeu este espaço público dos jornais, em que, de fato, poderia criticar – e, de fato, criticava! – e passou a ser uma crítica muito mais de catálogo, na qual você tem que “dar força”. Você pode escolher se vai escrever ou não sobre tal artista, mas, ao aceitar, você tem que evidenciar as questões que estão no trabalho. Isso é uma mudança muito forte. Há também o lado da curadoria, em que a crítica ganhou um espaço enorme. Há estas duas situações. Hoje, talvez mais do que naquela época, é muito evidente esta perda do espaço de julgamento da crítica, que foi como ela se formou. Tanto que os artistas estão muito mais em contradição com os curadores do que com os críticos.

O papel do curador se desenvolveu muito nos últimos tempos. Tu vê também essa mudança na ocupação desse espaço pelas mulheres?

Sim, muito. Primeiro que, antes, não havia nem curadoria. E, hoje, há muitas mulheres.

Tu dizes que “A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos” (*Escritos de Artistas, anos 60/70*). Dentro dessa perspectiva, o que desabrocha ali quando as mulheres exercem esta tomada da palavra?

Aí talvez seja um pouco delicado, porque as mulheres tendem a ser muito precisas. São textos sobre seus trabalhos – falando de textos críticos, claro – que tendem a ser mais precisos, mais fechados. Pelo menos o que me lembro neste momento me leva a pensar isso.

Quais as mulheres artistas que tu destacarias na história da arte brasileira?

Podemos pensar em Tarsila, Djanira, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino. Entre as novas, pensaria na Cristina Salgado, que acho uma bela artista. Há muitas. Lenora de Barros, Malu Fatoreli, Laura Erber, Elida Tessler, Karin Lambrecht, etc.

Tu achas que as mulheres artistas têm a mesma visibilidade que os homens?

Creio que sim, mas aí vai depender do que estiver por trás - se tiver uma boa assessoria de imprensa, ou não.

Um marketing bom!

Exato.

Sobre essa questão da visibilidade, estava lendo a entrevista que tu realizaste com a Lygia Pape, em que ela diz: "Eu sempre fiz questão de viver numa certa marginalidade. Gostava de ser invisível; fazia questão". Naquela altura, tu também estavas perguntando sobre a questão de visibilidade da obra dela. Como tu encaras a afirmação que a artista fez?

A gente já sabia um pouco disso, afinal, a Lygia sempre ficava na "moita". É aquilo que ela falava, que ela adorava andar de carro sozinha nos viadutos, "tecendo as suas teias". Atualmente ela está ganhando mais força. É uma belíssima artista. Ela era mais "moita" mesmo.

E a Clark?

A Lygia Clark era diferente. Ela estava muito mais inserida no meio de arte, mais próxima dessas dinâmicas. Este período dela na França também foi importante. São artistas diferentes, claro.

Tu chegaste a conhecer a Lygia Clark?

Sim. Quando fiz esta exposição "Lygia Clark e Hélio Oiticica" ela ainda estava viva.

Como ela era pessoalmente?

Muito engraçada!

Por quê?

Ela era meio... "maluquete". A Lygia poderia ligar a qualquer hora e dizer qualquer

coisa! Sei lá, poderia dizer... “Vou vomitar!”. Você chegava na casa dela e havia aquela história do consultório, então você chegava, deitava e era ótimo.

Também em entrevista, a Helena Trindade, falando sobre a formação de artista, confessou pra ti: “No meu ambiente familiar, arte era hobby”. Como tu vê a evolução desse “firmar-se” artista, no que diz respeito às mulheres?

Nas artistas mais jovens, não vejo tanto esta questão. Talvez nas mais velhas, sim. Era uma maneira de sair de casa, de ser independente, então acabava ocorrendo esse bloqueio. Para as artistas jovens, penso que não há esta questão, basta ver a quantidade que há hoje. Firmar-se artista era mais difícil.

E para ti, te firmares enquanto crítica e curadora, foi difícil?

Tive muita sorte com o convite do Paulo Sérgio, porque eu tinha um conhecimento básico da arte em geral.

Quando ele te convidou tu recém tinhas voltado da França, certo?

Exato. Eu já trabalhava muito com cultura na França. Foi por isso que houve esse convite. Eu participava em um grupo de mulheres, chamava-se *Círculo das Mulheres*. Também trabalhava em um grupo de cultura do Comitê Brasileiro de Anistia e numa escolinha de arte para crianças brasileiras, O Saci Pererê.

Então tu já estavas no “meio”.

Completamente. Mas não tinha este contato com arte contemporânea.

Como foi esse *Círculo das Mulheres*?

Foi muito interessante. Éramos mulheres brasileiras, mas tínhamos contato com as francesas, suecas e mulheres de outras nacionalidades. Foi muito interessante, porque eu cheguei na Suécia em novembro e me convidaram para falar no dia 8 de março, Dia da Mulher. Então, fiz, em casa, uma fala (junto ao meu marido na época e outro amigo) que dizia não haver esta separação entre mulheres e homens! Na hora, foi aquele silêncio! Silêncio total! Foi aí que elas começaram a me dar várias coisas para ler, para me informar, e foi muito bom acordar para ver o que era o feminismo. Foi muito bom, porque você via que sofria as mesmas coisas que todas as mulheres, independentemente de ser ‘guerrilheira’.

E naquele momento as coisas estavam fervilhando!

Totalmente! Falávamos loucamente, fazíamos muitas coisas. Na verdade, ganhou-se

muito espaço. Mas ainda há muita coisa complicada, em todos os níveis, sobretudo na relação interna com os homens.

Tu dizes na relação doméstica?

É. Só a quantidade de mulheres que apanham ou que são mortas no Brasil já indica uma situação muito delicada. No *Círculo das Mulheres*, era muito interessante, porque falávamos muito, como umas malucas! Parecia que havia sido aberta uma comporta! Isso foi muito bom para se ter consciência do que se fazia, de como você, muitas vezes, levava e vivia aquela situação. Fazíamos muitos eventos. Por exemplo, uma vez fizemos um evento em que eu peguei, sobretudo, os impressionistas e toda a situação da mulher, como ela era apresentada nas representações. Foi “barra pesada”. Todas estão em situações cuidando de crianças, cuidando da casa, ou nuas, enfim. Representações que reforçam uma condição. Colocamos na sala uma série de cubos com ilustrações no meio do espaço, as pessoas tinham que mover os cubos e necessariamente se deparavam com o material. Foi muito interessante. Passamos *O Sal da Terra*, um filme sobre as mulheres. Tínhamos discussões intermináveis.

Como tu chegaste até o Círculo?

Depois da Suécia, eu já estava preparada para tudo! A Suécia era “pauleira”.

Por quê?

Elas eram brabas! Teve um jornal sueco, um jornal como *O Globo*, o *Aftonbladet*, que colocou, durante uma semana, na capa do jornal, a foto de uma mulher menstruada. Todo o ciclo da menstruação esteve na capa do jornal. Foi um escândalo.

Tu estavas lá?!

Sim.

E o que tu achaste quando viste aquilo?

Ah, eu achei muito legal! Uma coisa tão proibida de se falar, um tabu...

E na capa de um jornal, um dos lugares mais conservadores que há.

Exatamente. Foi engraçado. A sociedade sueca já era muito mais aberta, muito mais liberal. Lá o feminismo era radical, sobretudo em relação aos homens e a essas questões. Claro que deve ter sido uma feminista que colocou estas fotos no jornal, após, sem dúvida,

muita batalha. Mas era um ambiente muito legal. Aqui no Brasil, na minha geração, esse *ethos*, sobre o qual falei, tinha também uma certa abertura - talvez não feminista, mas era uma abertura. Você participava de grupo armado igual a todos que queriam participar. Claro que havia algumas complicações, mas pelo menos era muito mais aberto.

Que tipo de complicações?

Por exemplo, o lugar em que você ficava na ação. Normalmente, as coisas iniciais eram os homens que faziam. Na clandestinidade, às vezes, você tinha que dormir com um companheiro por questões de segurança e acontecia uma situação de abuso, daí sim você tinha que conversar, discutir e tal. De qualquer maneira, havia muito mais abertura nesses espaços.

É curioso ver que, mesmo assim, tu chegaste à Suécia e fizeste aquela primeira fala no Dia das Mulheres sobre não ver aquelas questões que as feministas reivindicavam.

Penso que, nesta época, eu achava que o movimento feminista iria desvirtuar a luta social. Acho que era isso. O que é um preconceito clássico.

E tu achas que era interessante deixar essas discussões em um círculo apenas para mulheres?

Os eventos eram abertos, mas era importante fechar essas discussões para este compartilhamento. Sempre havia homens que chegavam ao final das reuniões, conversavam. Às vezes, as conversas com os homens eram boas. Foram quase quatro anos.

Depois de viver este ambiente, como foi retornar ao Brasil?

Houve uma tentativa de continuar, de fazer uma Casa de Mulheres. Não deu certo, mas teve gente do grupo que continuou atuando. Em Recife, por exemplo, tem o SOS Mulher, que é um grupo muito interessante de mulheres e que batalha contra a questão da violência, pela igualdade. Recentemente, publiquei uma série de fotos na revista delas sobre o *Círculo*. A França teve este movimento feminista muito forte. Por exemplo, eles conseguiram a liberação do aborto bastante cedo e agora estão querendo tirar.

Há também estes movimentos retrógrados.

Sim. É interessante o Mujica, no Uruguai. Ele foi tupamaro. Um cara muito interessante.

Qual foi a sensação de assistir à *Pancake*, de Márcia X.?

Foi incrível, porque ela foi jogando aquele leite condensado e eu tinha a sensação que

estava vendo a Madalena, de Donatello, aquele corpo jovem, mas com camadas bem expressionistas. Foi muito interessante. Foi engraçado, porque quando ela terminou, o Tunga, que estava de terno, foi dar um abraço nela e ficou todo melecado!

Deve ter sido impressionante.

Ela era muito incrível, a Márcia X.

Em entrevista à Cláudia Saldanha e à Ana Teresa Jardim, publicada no catálogo Márcia X., Márcia fala que o artista não precisa ser o porta-voz de uma posição que teria que ser politicamente a mais perfeita, no sentido de não associar sua produção a uma militância, a questões ditas propriamente feministas. Ainda assim, elementos da sexualidade, do universo feminino, dos tabus, e de próprios aspectos culturais associados às mulheres, acabam aparecendo de maneira muito potente nos trabalhos da artista. Como tu enxergas essa relação entre o discurso da obra e o discurso que o artista verbaliza/proclama?

Penso que aquilo que o artista diz é muito importante, tem que se levar em conta. Sobretudo dos anos 1960 pra cá. É uma fala que entra no contexto da obra. Ela não é só um documento. Isso não quer dizer que você concorde com tudo. É muito complicado você ser rotulada de feminista. Na verdade, penso que o trabalho dela tinha mais a ver com a sexualidade e com a questão católica do que com o feminismo. Podemos dizer que o fato de uma mulher fazer um desenho de um pênis com um terço é feminista? De certa maneira. Entretanto, é basicamente contra a repressão.

Ela até falava que algumas obras colocavam mais em jogo a sexualidade masculina.

É. Agora, como mulher, você se permitir fazer isso, já é uma grande atitude. Nesse sentido, é uma atitude.

... feminista?

Feminista, de certa maneira.

Quem gostarias de entrevistar - pela primeira vez, ou mais uma vez?

De cara, diria Nelson Leirner, que me convidou para fazer uma curadoria.

Qual foi a entrevista que mais te surpreendeu?

A do Amílcar de Castro. Foi bárbara. Inclusive porque eu estava muito tímida e as respostas dele eram de uma gentileza incrível... Eu fiz um trabalho sobre ele nesta pós-graduação em História da Arte, então ficamos amigos. Ele era muito legal, amoroso.

Sobre as entrevistadas

Lia Menna Barreto

Nascida no Rio de Janeiro, em 1959, Lia é artista plástica formada em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985). Em 1993, residiu um ano nos Estados Unidos com bolsa da *International Fellowship in the Visual Arts*, da *Mid-America Arts Alliance*. Realizou a primeira individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, 1985. Entre suas exposições individuais destacam-se “Peludos” (Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1990, Rio de Janeiro), “Bonecas” (Galeria Camargo Vilaça, 1993, São Paulo), “Kit Afetivo” (Torreão, 1996, Porto Alegre) “Sedas” (Galeria Pedro Cera, 2000, Lisboa) “Tapete de Borboletas” (Galeria Camargo Vilaça, 2001, São Paulo) “Porcos” (Parceria com o grupo Chelipa Ferro – Galpão A7, 2001, Porto Alegre) “Sapos” (Galeria Bolsa de Arte, 2011, Porto Alegre) “Produtos da obra Fábrica III (Galeria Laura Marsiaj, 2005, Rio de Janeiro) “Desenho de Lagartixas “ (Museu do Trabalho, 2006, Porto Alegre) “Pele de Boneca” (Atelier Suterrânea, Porto Alegre, 2009) “Naturezas Mortas – Coleções (2000–2010)” (Galeria Thomas Cohn, 2011, São Paulo), “Bordados” (Galeria Bolsa de Arte, 2014, Porto Alegre)

Maria Helena Bernardes

Nascida em Porto Alegre (RS), em 1966, Maria Helena Bernardes graduou-se em desenho e gravura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente atua como cronista e professora. Leciona História e Teoria da Arte na Arena, associação dedicada à promoção de projetos independentes de artistas e à formação teórica em artes (Arena Cursos). Ao lado de André Severo, é coautora do Projeto Areal, por meio do qual publicou os livros: “Vaga em Campo de Rejeito”. (Documento Areal 02. São Paulo: Escrituras, 2003); “História de Península e Praia Grande/Arranco” (com André Severo, Documento Areal 07. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009). “Dilúvio” (com André Severo, Documento Areal 10. Belo Horizonte: Ja.Ca, 2010). “A Estrada que não Sabe de Nada” (com Ana Flávia Baldisserotto, Documento Areal 11. Rio de Janeiro: Confraria do Vento) e “Ensaio” (com André Severo, Documento Areal 12. São Paulo: Panorama da Arte Brasileira, 2011).

Bruna Fetter

É doutoranda em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Recentemente dividiu a curadoria da mostra coletiva “Mutatis Mutandis”, com Bernardo de Souza, no Largo das Artes, no Rio de Janeiro (2013); assinou a curadoria da exposição “Lugar Qualquer”, individual do artista Rommulo Vieira Conceição na Casa Triângulo, em São Paulo (2013); e compartilhou com Angélica de Moraes a curadoria de mostra desse mesmo artista, vencedora do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012, no Centro Cultural da Funarte em São Paulo. Mestre em Ciências Sociais com a dissertação “Mapas dentro de Mapas: Estratégias de Articulação entre o Global, o Regional e o Local na Bienal do Mercosul”, traz em sua bagagem profissional experiências diversificadas com produção de diversos projetos e a coordenação da equipe de produção executiva da 6ª Bienal do Mercosul (2006–2007). De 2010 a 2013 foi parecerista do Ministério da Cultura nas áreas de Artes Visuais; Transversalidade da Cultura e Patrimônio Cultural.

Vera Chaves Barcellos

Nasceu em Porto Alegre, RS, Brasil, 1938. Estudou gravura na Inglaterra e na Holanda e, em 1975, aprofundou seu conhecimento em técnicas gráficas e fotografia com bolsa do *British Council*, no *Croydon College*, em Londres. Em 1976, fez parte da representação do Brasil na Bienal de Veneza com o trabalho *Testarte*. Desde os anos 1970, tem atuado na animação cultural em Porto Alegre figurando entre os fundadores do Nervo Óptico (1976–1978), do Espaço N.O. (1979–1982) e também da galeria Obra Aberta (1999–2002). Desde 1986, mantém estúdio em Barcelona, Espanha, onde também trabalha, alternando temporadas com sua atividade no Brasil. Em 2005, instituiu a Fundação dedicada à arte contemporânea que leva seu nome e a qual preside desde então. Participou de quatro Bienais de São Paulo e exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália.

Beatriz Lemos

Licenciada em História da Arte pela UERJ e mestranda em História Social da Cultura PUC-RJ, trabalhou, entre 2002 e 2008, como assistente na área de pesquisa e curadoria no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Dedicou-se, atualmente, à curadoria independente com pesquisa voltada para as artes visuais contemporâneas e seus desdobramentos em redes. Integra a equipe de coordenação do Programa de Residência Terra UNA, em Minas Gerais, e articula projetos de intercâmbios entre cenas de arte na América Latina, participando de residências e idealizando exposições no Brasil e exterior. É editora do selo de publicações de arte “Recortes”, co-editora da *Revista de Arte Elástica* (www.revistaelastica.com) e idealizadora do projeto Lastro – Intercâmbios Livres em arte (www.lastroarte.com). Atua como professora no Instituto de Artes da UERJ e em cursos livres de arte e curadoria.

Fabiana Faleiros

Nasceu em 1980 na cidade de Pelotas, RS. Vive entre São Paulo e Rio de Janeiro. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e atualmente desenvolve o Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos na UERJ. Desde 2012 cria composições musicais e realiza shows como performance sobre a *Lady Incentivo: novas formas de amar e de gravar CD*. Seu segundo disco de artista, *Iracema/América*, foi gravado nos estúdios da Red Bull Station e será lançando em 2014. Dentre suas exposições recentes destaca-se: “Brasil: Arte e Música”, “Zacheta Project Room”, “Varsóvia, Polônia”, (2014) e o “Museu da Polícia Militar”, FUNDAJ, Recife (2014). Atualmente se dedica a escrever o livro *Ninguém é você*, vencedor da bolsa PROAC de criação literária.

Samantha Moreira

Samantha Moreira é artista, curadora e gestora cultural. Fundadora e coordenadora do Ateliê Aberto, organismo de gestão autônoma e espaço de investigação voltado para a cultura contemporânea em Campinas, desde 1997. Dentre alguns projetos como idealizadora/curadora estão: Poemas aos homens do nosso tempo – Hilda Hilst em diálogos (Programa Rede Nacional Funarte 9º edição), Comestível (ProAc 2012 – prêmio Espaços Independentes), Daquilo que me Habita (CCBB Brasília), INSTANTE – Experiência/ Acontecimento em Arte e Tecnologia (SESC Campinas). Como artista, participou de exposições como “32º Panorama da Arte Brasileira” no MAM São Paulo, “Folhas de Viagens” (MAC-USP), Rumos Artes Visuais 2007, “Por um Fio” (Paço das Artes e CPFL Cultura),

entre outras. Desde 2004 atua também como DJ, em projetos como Mo'Ma AV e Surtido. Entre 2005 e 2011, foi responsável por projetos voltados à Mobilidade Urbana a partir de conceitos de arte, cultura e cidadania, como diretora de desenvolvimento institucional na Empresa Municipal de Desenvolvimento e Campinas.

Francisca Caporali

É uma das fundadoras do JA.CA - Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia, onde, atualmente, exerce a função de Coordenadora Artística. Desde 2012 é professora da Escola Guignard - UEMG. Francisca graduou-se em Comunicação Social pela UFMG, tendo concluído Máster em Arte, pelo MECAD / ESDi, em Barcelona e em *Fine Arts*, pelo Hunter College de Nova Iorque, com bolsa da *American Association for University Women*. Participou de várias residências como artista e gestora, além de ter organizado exposições e eventos, destacando-se o "Noite Branca no Parque", em 2012.

Cristiana Tejo

Curadora independente, doutoranda em Sociologia (UFPE) e co-fundadora do Espaço Fonte - Centro de Investigação em Arte. É curadora do Projeto Made in Mirrors, que envolve intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda. Foi coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco (janeiro de 2009 - outubro de 2011) e co-curadora do "32º Panorama da Arte Brasileira do MAM - SP" (2011), juntamente com Cauê Alves. Foi Diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2007- 2008), curadora de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), Curadora do "Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural" (2005-2006), Curadora visitante da Torre Malakoff (2003 - 2006) e curadora do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004-2005).

Glória Ferreira

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Sorbonne, professora colaboradora da EBA/UFRJ, crítica e curadora. Entre suas curadorias recentes destaca-se "Arte como questão - anos 70" (2007) e, entre suas publicações, destaca-se a coorganização das coletâneas *Clement Greenberg e o debate crítico* (1997) e *Escritos de artistas 1960/1970* (2006); organizou a coletânea *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (2006) e *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical Texts* (2009) e é coautora do livro *Sobre o Ofício do Curador* (2010). É autora do livro *Entrefalas* (2011).

The Ladies Have the Floor:

dialogues on the inclusion of women in visual arts

Introduction by Lilian Maus

This book is part of a collection of archives created through the project *Atelier como espaço de conversa* (The studio as a place for dialogue). The project, awarded funding by the *Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013* (Funarte Prize for Women in Visual Arts), consists in creating multiple interfaces¹ to further dialogue on the place women occupy in the contemporary visual arts world, particularly in Brazil. The interviews gathered here, elaborated by Isabel Waquil, seek to promote first person speech for women working in different professions in the art community, creating a primary source for new research. We have sought to compile diverse accounts of the system, presenting personal and collective experiences that transverse the daily life of artists, curators, critics, managers and, also, women.

This initiative is important to counter the lack of historiographical efforts when it comes to issues regarding women's role in contemporary art, although there has been a growth spurt throughout the country when it comes to research attempts and publications of those who work in the art field's accounts. Our main goal is to generate and share archives that amplify the voices of ten women working in different professions, but all inserted in the Brazilian contemporary visual arts scene.

We sought to encourage an exchange of knowledge between different age groups (the women interviewed here belong to many different generations), as we did in the debate around the implications of feminism on contemporary art, questioning how this heritage is affecting us nowadays. In this context, would there still be a big difference between being an artist and being, specifically, a woman artist? The same issue is present in the fields of curatorship, history, art critique and cultural management. But how can we talk about "womanhood" 65 years after Simone de Beauvoir's "The Second Sex" was published, without discussing the complexity innate to the concepts of gender itself?

The challenge began with the process of selecting the interviewees, as we understand the feminine experience is a wider concept than that of a woman's biological gender – this was the very foundation of the federal grant that provided funding for the project. When Virginia Woolf asks "What is a woman?" she goes on to answer the following: "I assure you, I do not know...I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill."² When Toril Moi attempts to answer the same question in "Sex, Gender and the body,"³ she notes that to define the term "woman" it is important to keep in mind that the discourse criteria is subjective, that is, they rely on "who is speaking, to whom they are speaking, what they are talking about, in what situation they find themselves." The author, already one step ahead, asks us: "Do women always speak as women?"⁴

Following that reasoning, we wanted to foment the debate on the pillars of gender identity, which are usually reliant on a binary logic – gender/sex, man/woman, subject/other – and have already been criticized by post-feminist discourse. Along the same lines, we recall Judith Butler's "Performative Acts and Gender Constitution," where the author defines "gender" as a construct, an identity made up of the stylized repetition of performative acts. For her, language is taken as a place of action, where definitions are circumstantial, without

¹ Apart from the book, the project also includes an exhibition, *Obscenidades para donas de casa* – a dialogue between the works of the artists Cláudia Barbisan and Amélia Brandelli, curated by Lilian Maus; a workshop with Beatriz Lemos on strategies for working as a curator in the contemporary art circuit; and the book release party, counting on the presence of a few of the interviewees to discuss the issues present in the book in an installation specifically created by Olga Robayo, artist and manager of independent space *El Parche Artist Residency*, and a performance by Fabiana Faleiros. All events take place in Porto Alegre, at Atelier Subterrânea (www.subterranea.art.br).

² WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 14.

³ Cf. MOI, Toril. *Sex, Gender, and the body*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 10.

⁴ Ibid.

the need for a binary gender classification system. This reasoning could also be seen as a rebound of Beauvoir's famous line: "One is not born, but rather becomes, a woman."

Still on queer theory, we would like to highlight Beatriz Preciado's work on her *Manifesto Contra-sexual* (The counter-sexual manifesto), in which biopolitical steps against the heterosexual regime are described, starting with statements that seek to nullify gender limitations, both in discourse and in the human body, through technology. Therefore the artist presents us with a cyber-body, and the notion of prosthetics frees sexuality from the organic needs of sexual production.

Following the emergent use of terms such as "transgender," the label "woman" itself may sound limiting; on the other hand, statistics still point to a significant difference between men and women when it comes to the positions they occupy in the art system. Although this discrepancy has started to decrease since the last half of the twentieth century, is holding artists' exhibition, independent of their gender, still different from holding women artists' exhibitions?

In her essay *A difícil arte de expor mulheres artistas*⁵ (The complicated art of women artists exhibitions), Sociologist Ana Paula Cavalcanti Simioni analyses this issue, having the exhibition *Elles* as a starting point, which was held at Centre Georges Pompidou in 2009, including over 500 works from 200 female artists. The exhibition came to Rio de Janeiro's *Centro Cultural Banco do Brasil* in 2013, prompting a new round of debate in the country over the situation of women in the visual arts circuit, as well as forcing us to question the place of "feminine art" and the sexist approaches to this issue. Despite being based on a biological definition of the feminine, the exhibit gave room to a heterogeneous body of work going beyond stereotypes, in a context that is still writing women's art history. It's worth nothing that, if we look back at the *Academia Imperial de Belas Artes* of Rio de Janeiro in the late nineteenth century, women were still taking part in exhibitions deemed as "amateurs"⁶, despite the active role and the wide recognition of Anita Malfatti and Tarsila do Amaral would later have in Brazilian Modernism.

To this day, as the work of the Guerrilla Girls collective points out, there's still a degree of misogyny when it comes to the policies that make up a museum's collection. In their famous piece using Ingres' *Grande Odalisque* as a base and then giving the "odalisque" a gorilla head, they also included the sentence: "Do women have to be naked to get into the Metropolitan Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art section are women, but 85% of the nudes are female." Not much has changed since they made their piece. In 2011, according to the article *Mulheres ainda são minoria na arte?*⁷ (Are women still a minority in the arts?), the group released new data showing that the numbers had gone down both in the participation of female artists in the Modern and Contemporary art sections (from 5% to 4%), as well as in the number of female nudes (from 85% to 76%). It was that kind of data that made us want to focus on creating a historiographical registry of the works and reports of women artists, even though this process is, in a way, a reply to the excluding policies of the prevailing modern art narrative – one so heavily criticized and revised by historians such as Griselda Pollock and Linda Nochlin.

The selection presented in the book reveals a political dimension – we seek to amplify these women's voices with all of the recorded interviews, never before published materials coming from their own testimonies. The references throughout the interviews are not always conscious and direct, and the connections are being made within the interviews. The testimonies take us to the interviewees' private and biographic universe, while also including their musings on the national and international contemporary art contexts which they are a part of. They also provide us with data on the art market as well as the innate difficulties of reconciling a career with motherhood.

The book also gathers information on the process of managing independent spaces, projects and experiences in curatorship and teaching, all while contemplating gender issues with a feminist and post-feminist perspective of their artistic and theoretical works. Some interviews include excursions through the history of

⁵ SIMIONI, Ana Paula C. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. In: *Cadernos Pagu*. Editora da Unicamp, Campinas, number 36, January-June, 2011. Available at: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014

⁶ Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Os gêneros da arte: mulheres escultoras na belle époque brasileira*. In: Bueno, Maria Lucia. *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: SESC, 2012, p. 185-210.

⁷ RAHE, Nina. *Mulheres ainda são minoria na arte?* In: *Revista Bravo*. São Paulo, Editora Abril, São Paulo, number 189, May 2013. Available at: <http://bravonline.abril.com.br/materia/mulheres-minoria-na-arte#image=capa-189-frida-kahlo>

art and in their accounts of what they went through in 1960's - 1970's, with the military coup and subsequent dictatorship in Brazil, we see the silence – marks of those memories permeated by the harsh reality of the life in exile of someone who contributed to the fight for freedom of expression. Their speech moves across points of views that are feminine, feminist, or a glimpse into feminism.

Lia Menna Barreto tells the story of her career as an artist, all through the 1980's, the stories of her life and the influence that motherhood had in some of her work, like *Diário de boneca* (Diary of a Doll). Lia talks about diverse aspect of her work, such as perversity, brutality and mimicking the human body. She also discusses her creative process that includes collecting materials related to the feminine routine in a process that Miriam Schapiro and Melissa Meyer have coined as *femmage*.

In the testimony of Maria Helena Bernardes, who's not only an artist, but also works as an art history teacher at the NGO Arena, we see an approach that identifies key issues in the feminist historical revisions. Subjects discussed include the female artists' place in art history and the ways in which those historical revisions are patching up holes. Maria Helena talks about the risks of falling into a sexist discourse and the differences in the stands of feminist artists in the 1960's - 1970's compared to today. She also discusses aspects of Brazilian Modernism and Neo-Concretism, with the kind of reflective thinking that stems from a lot of research but without losing sight of a more personal view on historical documents. The artist ends the conversation talking about her personal path, artistic works as well as recent research work.

Fabiana Faleiros discusses the multidisciplinary aspect of her educational background, entangling the reader in an inseparable flow of life and art, with an approach based on issues dear to post-feminist discourse; she retains, however, a lightness and a sense of humor of her own. The fluid and endearing structure of the artist's thoughts, constantly stimulated by associations, is seen clearly in this interview. The background of contemporary art is presented in an insightful and critical manner, through which paradoxes and contradictions are revealed in issues such as misogyny, social segregation, the elitist aspects of art, colonialism and the exotic view of the other, as well as the fears that arise as a woman faces the implied expectations on her personal and professional lives.

The interview with curator and researcher Bruna Fetter brings us updated data – from her own doctoral research – on the art market and the women's situation in that context. We also tackle the mechanisms of value determination for symbolic possessions in the visual arts system, the relationship between public and private collections and the *mise-en-scène* of the circuit. It's important to highlight the comparisons between the national and international circuits, as they show significant differences when it comes to the participation of women in them. The researcher also discusses her own professional experiences when it comes to work relations at cultural institutions and the hardships women face while trying to build their careers.

Francisca Caporali, artist and manager at independent space JA.CA, raises a few questions on the participation of women in artist-in-residence projects based on her experience as part of the jury for such projects throughout the country, and points us towards the differences in the amount of artists from each gender that make the cut, shining light on possible causes for such discrepancy. Francisca also talks about managing independent spaces and the problems in reconciling her career with motherhood, bringing in her own personal life experiences – not only in Brazil but also abroad, where much of her multidisciplinary education took place. She also notes the troubles Brazilian universities seem to have in adapting a more flexible structure.

Cristiana Tejo graces us with a generous talk on her wide experience in the field of curatorship in Brazil. Her panoramic point of view and sociological stance are a result of her work in different institutions, from academic research to her work in curatorial projects. As a co-founder of independent space Fonte, she ponders all the challenges involved in her efforts as a curator, artist and teacher. Her testimony showcases her critical approach towards the demands for productivity as well as sexism, and her goals of living of and for art.

Beatriz Lemos recalls her experience as an independent curator and as a researcher for public collections, the challenges feminism faces today and her research on the works of Márcia X., which resulted in a book on the artist's work. She also discusses her experiences in residences, her views coming from an all-encompassing standpoint are a result of her travels and research through Latin America. The fruit of her labor is available on the *Lastro* platform, which maps the independent art circuit of Latin America, which is discussed in detail on this interview and also works as a database for a reflection on the insertion of women in this scene.

Vera Chaves Barcellos discusses her educational background and talks about specific works, such as the series *Testarte*, as well as *Epidermic* and *Dones de La Vida*, all from her feminist and amusing standpoint, present in many of her works. She also reveals the motivations for her research, recalling the period she spent in Spain and her travels across the globe. It's worth highlighting her accounts of the 1960's and 1970's and her relationships to artists from different generations, which resulted in initiatives such as *Nervo Ótico* and *Obra Aberta*.

Samantha Moreira talks about the developments in her career as artist and manager at *Ateliê Aberto* (Campinas/SP), the changes in independent spaces management through the last 17 years, public funding and its alternatives. She also discusses the role of women in the contemporary art circuit and tackles the challenges in the field of culture, based on her experiences at Campinas' Department of Traffic and Transportation. Last but not least we discuss a few notably feminist projects, such as *Poemas aos homens do nosso tempo*, developed together with the Hilda Hilst Institute.

Glória Ferreira tells us her experiences as a critic, journalist and curator, and discusses the importance of initiatives to document and include women in the fields of critiquing and curatorship. She recalls important interviews with, and her relationships to, remarkable names such as Lygia Clark. Glória also recounts her experiences in the 1960's - 1970's, when she was part of an armed group fighting against military dictatorship and lived in exile in Chile, Sweden and France. While in Paris, she was a part of *Círculo das Mulheres*, a group devoted to feminist studies composed of Brazilian women exiled to the French capital.

We invite the readers to take part in this conversation, to really listen to these ten voices with such different tones, rhythms and accents, and all of their modulations and silences we could capture. This is an initial effort to question the inclusion of women in the Brazilian art circuit and we also seek to share our own restlessness.

We wish you a pleasant reading, as the ladies take the floor...

Interviews

Lia Menna Barreto

The feminine energy can handle the mysteries better”

You started to study art at the City Hall’s Free Atelier in Porto Alegre, in 1975. Did you already want to be an artist, to live as an artist?

Before that I was drawing at home. It was a kid’s thing, people would say I was good at it and so on. So I started to see myself as an artist. My mom signed me up for the Atelier when I was 14 years old. That’s when I started to draw people, and then you feel even more like an artist because, afterall, you are drawing a naked body. When the drawings start to come out well and you realize you can draw a face or a certain part of the body, you feel like an artist. So I decided to go to college.

How was trying to be an artist in the 80’s?

It was romantic. It was a romantic decade, because I was making no money and worked for “the love of art” only. I worked a lot, it was a decade where I gained a lot of experience and it was very romantic because I did not care about making money at all. In the 90’s things started to change.

In what way?

I had more initiative to try to get exhibitions. I realized this was not working here. People did not like that kind of work, at least not the way it was at that time. It was different. It was odd. So I went to São Paulo with my portfolio. I heard a lot of “No!” When you are young you have the boldness of someone who has nothing to lose. I would go to the best galleries in São Paulo and ask for the owner! I was so full of myself! Nowadays I wouldn’t just walk into a gallery, just like that. But, amongst all the galleries I went to, one was interested.

Which one?

Thomas Cohen, in Rio de Janeiro. It was the gallery that launched Leda Catunda, Leonilson. He was interested in my work and so I had my first exhibition outside of Porto Alegre. It was great. People then knew that I existed. It was very good, a very positive experience, and I started to make money - sell a piece here, a piece there, and I got myself into a more professional realm. After that I had an exhibition at a prestigious gallery in São Paulo, but I always stayed in Porto Alegre, never went to live in São Paulo. My husband never wanted to leave, and I chose to stay with him. I ended up having a child, but I still had exhibitions in São Paulo.

You said in another interview that your work is very renowned here in the South, but there was no market for it.

There was never a market, and it’s not just me. Most artists find there’s no market for them.

Do you think it has to do with your own work?

No, I don’t think so. I mean, my work doesn’t help because it is more complicated. In the 80’s, my work was more complicated because it was made out of materials that were difficult to showcase in a room. I didn’t think about that. When I was working on a project, I didn’t think about anything.

Do you take that into account nowadays?

It just so happened that my work became easier to sell. The last ones were actually framed, something I had never done before. Those framed pieces are at the gallery Bolsa de Arte, here in Porto Alegre. The gallery is going to open a branch in São Paulo in the next few months, so I won’t have to do what I had to do in the 80’s and in the 90’s.

How was your experience in the U.S. in the beginning of the 90’s?

It was great. It was so easy. They wanted to invite an artist to really get to know the country. I spent the first

few months traveling around, trying to get to know the places. They wanted me to get to know the Grand Canyon, New York, Chicago, Los Angeles. Then, towards the end, I stayed at Stanford with other artists that went there. I had my own studio and I didn't have to show them anything unless I wanted to! They even paid me a stipend. It was really good. It was great. I don't think they have that exchange program anymore, I don't know...

“...what were they thinking”?

Yes, I was shocked. They took me to all the museums. I saw everything in real life, all the artists. I came back to Brazil with so much stuff. I got a lot from it. I bought a lot of things, books, materials.

Did that reflect on your work?

I don't know, but the experience gave me this feeling that I was being taken into account. It's something maybe we don't have in Brazil - respect for the artist. I felt respected, which was really nice. It was a great experience. When I went to New York there was so much snow. It was so cold we couldn't breathe. In the end there were many little things that added up to a very positive experience.

It is common to associate your work to childhood, certain elements in particular. How was your childhood? Do you feel like you bring anything from that time of your life to your work?

No, because I didn't have that kind of childhood - I didn't play with teddybears, I didn't have a lot of dolls. I had one or two. I was a bit of a tomboy, living in the countryside in São Paulo, where it was very hot. We wore shorts all the time. I was always climbing on trees, walls. I remember being outside on the sidewalk barefoot playing with a hose. I didn't stay at home playing with dolls. When I was in college, at the Art Institute in the federal university of Rio Grande do Sul, I started to study works in wood, clay, cement. I didn't like any of those things, I thought they were boring. One day I walked past a store and I saw some plastic dolls, carrots, chayotes. I saw them and I thought: “Wow, this is a sculpture!”

And it just clicked?

Yes. I bought a few of them that were cheap - I was happy they were cheap because I was broke. I got home and started to work with those objects. I remember cutting a little window on the chayote, it looked like a little house. I started to play with it, fragmented the doll and so on. I became very interested in the idea of the simulacrum, the imitation. I was drawn to everything that imitated something else, and that has stayed with me.

A lot of people talk about metaphors in your work. Do you think about the metaphorical aspect the work takes in when disfiguring certain elements?

No, I don't. I follow my own path. I saw those things, took them home, manipulated them. I don't think too much. Afterwards I realized that I am drawn to that which imitates something else.

You said you don't like your work being associated with evil. How do you feel about that labeling?

I don't like it. Everyone thinks my work is perverse, but I don't think it is and I don't like it because I don't think about that when I make them. People are so used to it that when they see one of my pieces they go straight to the darker side of it. For example, I have a project where I melt plastic dolls over silk. I don't see anything perverse about that, all I see is that I took something made out of plastic and melted it. It was a doll, but I did not mean to discuss anything deeper. It is an aesthetic work. What I think is interesting is the deformation of the doll. When you buy the packaged dolls, they all look the same, but when you melt them, they all end up with a unique face. It's personalized and I find that very interesting. Because of that I find this interpretation of “evil” a bit poor, but I accept it because I understand that people see this on a melted doll. The thing is I don't think about that when I am making them, not at all. When a child takes apart a doll it might be seen as “evil”, but it's just curiosity, research. The intention is not to hurt, to rip off an arm. The intention is to explore an object that is changing. I never did that as a child because I was very tidy. Sometimes I think about that, how I never did it before but now I work with this.

You said giving birth to your daughter lead you to create one of the most touching works you have ever made, o *Diário de Uma Boneca* (Diary of a Doll). How was that?

When I got pregnant and had that big belly I couldn't go to the atelier anymore. I used to go there often, I was always there. But while I was pregnant it was very difficult. Once my daughter was born, it was so much work! Being a mother, with a small child and no nanny or grandmother, is very difficult. So much work. I did everything, feed her, change the diapers, everything. It was very gratifying, of course, it was very nice. But I remember it was a lot of work, I couldn't do any artistic work anymore. It had already been 2 years without working, just taking care of Lara. One day, I decided to make her a doll. After she fell asleep I went to the studio, dusted it, grabbed some fabric scraps and made a doll with great love. The next day, she loved it, she played with it a lot. So I went back and made a set with a blue haired doll – to this day I still really like that set. When I decided to go back to the studio to make more dolls I realized that meant I had to start working again, so I would go to the studio after Lara would fall asleep. I made a doll in one day, another doll the next day... Seven days later I realized I had a weeks worth of dolls and I associated that to the calendar: the monday doll, the tuesday doll, the wednesday doll etc. So I figure I would make a months worth of dolls. I was very happy because I had found work! Until then it seemed impossible to find work in that situation. But then, you know what it is like to be a mother... Some days you are just too tired, some days you are too annoyed! So I wasn't always happy when I would go to the studio, but I had that goal set, it was my project. One day the doll ended up more like a pouch. I was so tired, really tired, I just made it, wrote "WEDNESDAY" on it and that was it. Then I realized she was sitting by this really beautiful doll and I realized they would end up different depending on how I felt. Sometimes they were really poorly done, sometimes they were very minimalist and at other times they were incredibly detailed! Before I knew it a month had gone by, then two months, three months... In the meantime a lot happened and the dolls were indeed like a diary.

So this was a different kind of project, even though it's also based around dolls, because you are usually more interested in the aesthetics but here the focus was on your own emotions.

Yes, one characteristic of my work is that it happens in groups. For example, this one went on for a year. Another one, with corn, also went on for a year. It depends on what I am going through at the time.

What's your favorite material to work with?

I don't know. I like simulacra, imitations. But I loved working with corn for example, even though I stopped working with it. I'm not "Corn Lia" nor am I "Doll's Diary Lia". My passions happen at intervals. I fall in love with something and then it's over. I fall in love with something else and so it goes. But, for a certain period, I am smitten. When I was working on the Diary, I was in love! I would look at all those dolls and it was enchanting, there was an aura to it.

In a study conducted by Camila Bettim Borges, she mentions taking images of your work to children and they are a bit frightened. In the next activity, however, they have a chance to manipulate the materials themselves and "play Lia". Are you interested in those kinds of reactions to your work?

You know, I was once invited to do a workshop with young children at my daughter's school and their interpretations were amazing! It was great!

What did they do?

Everything! They worked a lot on the dolls, turned them into planters, destroyed the dolls and put them together again... Their interpretations were very interesting and it was a very rich experience for me. They loved it! It was great. I am interested in those reactions, but I don't seek them. The occasion I mentioned was interesting because they handled everything with such lightness, it was as if they were at home. It was very intense.

Do you think there's a certain brutality to your work?

Yes, I believe there is. Sometimes it is brutal. Urgent. For example, I have one piece that is very brutal, it's a doll with an iron inside of its belly and the title is *Sobre o amor* (On Love). The iron inside the doll can be plugged in and the doll would become, conceptually speaking, warm. The idea was to give life to this doll, but the way I expressed it was brutal. Even though it is about love. A lot of people say my work has a certain tenderness combined with the brutality. I wanted to talk about tenderness but it came out in a brutal way.

Sometimes even I am surprised with how I handle things. But often there's a certain sense of urgency to it. If there's an iron nearby, I use it. I could have thought about warming up the doll with a heater, I could have come up with a different solution. I really like this work, *Sobre o amor*. This also brings to mind my husband, because he works with wood. His atelier is full of gouges and chisels, all very sharp. He hits it so hard when making the sculpture, it's amazing! My kind of brutality is softer than that one. But his work comes out soft, polished. He hits it hard when making it, it's a lot of work, he might as well start yelling! In my case, there's also a manipulation of the materials, but with an iron instead of a chisel. I see the brutality, the aggression he expresses. He is very aggressive with his materials, it's a battle! He fights the materials the whole time until he ends up with this soft piece of work. Sanding itself is a corrosive act, it's aggressive. A lot of people think he's the soft one and I'm mean! I have to laugh. My work is frightening and his is tender.

Do you think this has to do with the feminine sensibility as opposed to the masculine sensibility?

I think women can be brutal too. Having my daughter was a very powerful experience; it's like becoming half animal. You have to deal with everything, situations where you have to clean the child, where you end up dirty yourself. You become more resilient. Women go through something very brutal during pregnancy. So much that after Lara was born my work changed a lot. I used to make clean pieces, sewing, very detailed. Then I started to work with earthen materials, making planters. I felt closer to nature. I started to work with organic mediums. The baby is organic, sucking on your breasts. With a newborn, the mother has this slightly animalistic energy. The artistic work is nothing compared to that. The urgency, the brutality, is also feminine. The feminine is not just the pretty side, quite the contrary. It's something deeper.

Did that blossom inside of you after you had your daughter?

Yes, you change a lot. It's very powerful. I felt it very strongly. Maybe other people don't feel it as much, but for me it was phenomenal! It is absurd. How is it possible? When you see a newborn child, it's amazing. My father is a doctor, so I was raised in this very sterile environment. When Lara was born, I lost some of that. If needed, the mother can change diapers right here, she will find a way.

How did your daughter react to your work when she was young?

She didn't care very much, because she was born in the middle of it! I noticed she would invite her friends over to our house and they didn't care about my doll heads. The grownups where the frightened ones! Really, the grownups! Lara would take her friends inside the studio to play. I had a bunch of plastic frogs, alligators, pieces of dolls... They would have a great time there! They saw all those materials being used in different ways, a whole new universe. She never cared very much. But you know, you're not the first one to ask me that.

Really?

Yes, everyone who interviews me thinks "What about Lara?". But, for example, I have been asked if I ever grabbed one of her dolls! Of course not. She had her own dolls. I never worked with Barbies. Lara had her dolls, put away. She liked playing in her room with the dolls, unlike me. Playing with the earth, outside, was never her thing. She used the read a lot, she always liked reading! I was surprised when comparing my childhood to hers. Mine was so organic! I was always climbing trees, eating fruit! Mangoes, guava, straight from the tree.

Is it important for your creative process to have an emotional connection to the elements you work with?

I have to like what I buy, what I find. I have to like it. If that is an emotional connection then yes, it is important. On a recent project I used many birds, the first time I saw them at the store it was love at first sight. So I bought a bunch! I was so smitten. There's a certain affection in the sense of joy when you find something. Like finding an interesting doll. The doll I used for the piece I mentioned before with the iron doesn't even exist anymore. Many dolls I work with don't exist anymore.

In other works you used pigs and frogs beside the dolls, along with other elements. Is the role of flesh, the body, important for your work?

Yes, it is important. The one with the pigs, it was important that the heads were of actual pigs. However, with the dolls the bodily aspect is not so important. But, for example, the frogs were also "dolls". The "doll" is

not just the girly type, the frog that I use is a frog doll. What I enjoy doing and have done a lot is to fragment, melt, dismantle. Perhaps this matter of working with the body is more in the sense of dismantling, flattening a 3-D body. I use the language of sculpture a lot - crushing, cutting, stretching. I often try to do that through applying heat or through fragmentation. It is a way to manipulate the material. How can I manipulate a plastic doll? It's not like clay, I can't just crush it.

On your website you have a list of names titled *Associações Afetivas* (Emotional Connections).

How do you choose the names? Is it just names you identify with?

Sometimes. Sometimes it's a friend's name, or someone in my family. The connections are not formal similarities, it could be something to do with energy! Escher, for example, has this piece with heads entangled and that was the connection. I did one of those with my brother because when he was very young he once said he really liked that piece. So it varies.

Do you see any differences between feminine and masculine works in general?

Well... I think women have a different feeling. I do a lot of sewing, handmade things, which is something seen as feminine. We don't see a lot of men doing embroidery, but there are some doing that, such as Leonilson. On the other hand, the work of Mauro Fuke, my husband, I wouldn't dare do that. I'm not strong enough. Besides, there's a line of reasoning behind it that seems more masculine, I think. I don't know, I always go back to being a mother, this primitive thing. There's something intuitive about being a mother. You see things that men can't see. You feel things, there's a certain fortune-telling to it. We are different and I think the artistic work follows that. It's like that project with the pigs, that I made based on intuition, I didn't think about anything, didn't do any research. I took the head, took the iron and combined them to see what would happen. I think that's a feminine way of thinking, acting in the dark. I feel like the masculine energy doesn't flow as well as the feminine in the dark. The feminine energy can handle the mysteries better. The masculine side wants to see everything clearly. But I think I also have a masculine side that I bring to my work - this brutal characteristic of it, usually attributed to men only. I mean, it used to be attributed to men. Nowadays men can also explore the feminine sensibility and women can explore the masculine. It's not like the 70's anymore.

A few authors talk about this extremism in the feminine expression, to quote Márcia X., Ana Miguel etc. Do you see yourself in that universe?

Yes. I can identify with a few things about Márcia; she worked with dolls for a while too. When I made that project with the pigs she came to Porto Alegre, and later on I saw she did something with dead chickens. I associated this to the piece with the pigs, this raw work. It was a very brutal work. It was absurd. People were not very happy about it. But I was very calm when I did it. Afterwards I was a bit frightened too, I thought to myself "how did I do something like that?".

It was scary even for you?

Yes! To this day I am impressed by what I did there, and it was very last minute! I was invited by the band *Chelipa Ferro* to make an installation for the stage they were playing on at the pier in Porto Alegre. I spent three weeks just thinking that I had to do something. I was nervous, but I couldn't do anything, I didn't know what to do. I would think "how am I supposed to do something for such a huge space?". Then one day at the City Market I saw all the pig's heads. I had this idea to work with those heads, and back at the studio I had been working with an iron so I thought about combining them. There were 22 pigs. I tied the irons to the pigs and during the concert the irons were plugged in to power outlets.

And it turned into a barbecue!

It smelled like bacon! My work dominated the place! The pier turned into a barbecue. I think it's a great work, I love it. But it was brutal! There was an urgency to it; it's explosive. It was raining very hard that night, the place was packed, and then there were those heads being grilled! It was crazy! There were a few punks, the people from the bank, people who worked in theater, circus, a bunch of shows... And the grease running down the walls! It was so funny!

That's surreal! Would you do that again?

Yes, I would!

Maria Helena Bernardes

“How can we narrate from a point of view that does not fit into the current social situation?”

Is the history of art in debt of women?

That is a question we hear very often because we find so few references to women's work in the history of art before the twentieth century, at least in the societies connected to the Eastern European way of life. Women start getting some visibility in the artistic world with the first Modernist avant-garde, but it is still very little. With great difficulty, they start gaining their space in a field taken over by men. The feminine participation that actually made a difference, in terms of art, is even more recent. For example, if you read the testimonies of Eva Hesse (a North American with Jewish and German origins who died very young in the 1970's) you'll see that she was around people from a generation connected to minimalism and post-minimalism, people with “open minds” who were connected to avant-garde political, social and cultural movements in the 1960's. Eva Hesse expressed, many times, how hard it was for her to be taken seriously by these men, and we see it was very difficult to be treated equality by your male peers... If we think about conquering equality in terms of opportunities and the participation of women in the historical narratives of art, we'll see that this only happened recently, at the same time as contemporary art happened, as traditional historical narratives entered a period of crisis. The historical narrative models used up until halfway through the twentieth century, with their evolutionary perspectives, enter a time of crisis and we still don't know how we will tell the recent developments. It is at that time, during this crisis in the narrative, that women achieve a more equal participation in terms of working and gaining visibility, as well as, hopefully, the narrative of their work.

Back to the question of history being in debt of the women artists of the past, that is a delicate matter because I don't think society has, in the past, built itself on a dualistic, antagonistic and dichotomous basis between the oppressed and the oppressor. It's an arrangement. Society, in order to maintain the current system throughout a long time (such as the system in which the masculine role is dominant over the feminine one) requires a certain agreement between both parties, otherwise things would change. What agreement was that? What was the basis of this dominance? What was considered to be art in the past decades? Why was art restricted to the masculine universe of doing, with visibility and social rewards destined to the figure of the male artist? There's a lot there that is studied by sociology and that come up as complex social issues. We can't simply take the contemporary consensus on the need for gender equality for artists and project that model to narrate the history of Renaissance art, for example. Even though there were women artists at the time, they did not have the same projects, the same artistic and social ambitions a contemporary woman has. They dealt with a very different notion of the artist compared to the one we have now, there was no “artistic field” and the art world. The notion of men and women as social components were also different. Therefore I don't think it would be very productive to try and fix history's narrative mistakes by proposing a historical narration from a point of view that does not fit the social reality of that particular time. Are there mistakes that need to be corrected?

Much of your artistic output comes from the *déambuler*, a practice that became popular in the mid-nineteenth century France and later also influenced the surrealists. It is important to notice that the *flâneur* of that time was eminently male. Women, in general, did not have the same freedom to come and go as they please, and wandering around the streets was some thing associated to prostitution. You have a piece that starts with the reading of Breton's “Nadja”, which was actually something you worked on together with your husband, Fernando Mattos. What got you interested in this character that embodies this “free spirit”, with a “convulsive beauty”, that also denotes the exotic outlook on a mysterious, erotic and clairvoyant woman? How do you see the way surrealists perceive the women, which is often considered fetishist?

This question takes me back to what we were just talking about, regarding how recent is this kind of conjunctured understanding that turns gender relations into something consensual and necessary. We talked about Eva Hesse and now we go back only 40 years to talk about Nadja, who lived in the 1920's in Paris,

Europe's modernist capital, and was involved with the leader of one of the most potent and libertarian artistic movements – surrealism. In this context, so recent, the role of women might be shocking to us if we don't approach it with the care and the cultural relativism necessary for those looking at it from afar. Nadja was a very unique woman if we take into consideration Breton's own reports in his book, as well as the letters, notes and testimonies he left behind. The surrealists had conventional marriages while openly engaging in love affairs, all justified by them being labeled as "Bohemians", as non-conventional artists criticizing the system and all the habits of the bourgeois. I believe the women that got involved with them ended up seduced by that very image, and the wives were not usually involved in their surrealist adventures. The ones that did get involved were those that were, as you said, "exotic": teenagers (by whom they were fascinated), clairvoyants, actresses, fortune-tellers, prostitutes or a "wandering soul" like Nadja. Nadja's story is fascinating because it shows a brilliant man, a powerful artist like Breton with the superior reality in his head, but seeing it incarnated in the living figure of Nadja he could not deal with it: he feared being devoured, losing his ground, being annihilated by the infinite freedom suggested by Nadja, detachment from everything and everyone. He then realizes, with his rational and brilliant mind, that he was not able to deal with such intensity of intuition and imagination incarnated in real life. I think that everything would be different if Breton was a woman and Nadja was a man, that the story would have taken a different turn – not necessarily better or happier, but different! Perhaps a woman would not feel the need to create something like surrealism.

Do you think women are linked to men throughout art history? For example, artists that end up known for their relationships to other artists instead of because of their own work, like Camille Claudel because of her relationship to Rodin and Maria Martins' relationship with Duchamp?

With Camille Claudel the thing is people say Rodin was the heroic, late Romantic type, working on huge, monumental pieces with his monumental ego... And together with this monumental social persona there was no room for anything else to develop. We all know the simplistic version of the story, that Rodin was "intellectually envious" of Camille Claudel and that's why he decided to cast shade on his partner – but I believe this thesis expresses a certain resentment without any certainty of how things actually happened. Let me tell you in all honesty and fairness, as I'm not a fan of Rodin's work; I have seen Camille Claudel's sculptures and I don't think she was such a powerful artist like people say she was. There were other artists at that time who were trying to leave behind this rusty, academic model of sculptures made in a heavy bronze, influenced by neoclassicism, baroque or rococo that still reigned at the time – things that painters had already broken away from. Painting followed *pari passu* the revolutions of literary Romanticism. It was with Rodin at the end of the nineteenth century that sculpture takes the big leap towards modernism. There were however other artists that started to work the Romantic sculptures, seeking in Michelangelo the miracle of the matter that reveals itself as a rough material while simultaneously contrasting with the form projected and engraved by the artist, inducing a flight from the concrete to the metaphysical right in front of our own eyes – in a single piece of art. This comeback of Michelangelo's work in the nineteenth century allowed for sculpture to move more towards modernism, and Camille Claudel is one of the artists that did that together with Rodin. However, to be honest, I was not impressed by her sculptures. I went after her work because I wasn't very interested in Rodin, so I thought "Let's take a look at this person who's being rediscovered" – but I was not impressed. To me this realization only weakened that discourse full of resentment against Rodin, the megalomaniac genius of the monumental that purposefully decided to cast a shadow on his partner, keeping her from the recognition she deserved. Things are never that simple.

Regarding Duchamp and Maria Martins, I don't understand how she would become known for her relationship with him when they had such a well hidden relationship – if they even had one! When you read Duchamp's interviews, letters, testimonies from people who knew him, you get the feeling he was borderline misogynous, you know? We don't know the truth when it comes to those relationships. Duchamp is strange, he's a mystery. Women frequently fell for him, that seems to be true, but the real extent of those relationships can't be known. Regarding Maria Martins, we know she was a very powerful woman in Brazilian society. She lived off of social relations with the elite of São Paulo, married a diplomat and traveled the world; I mean,

it does not sound like a woman who would end up subdued by an artist, even if that artist was Duchamp. I don't think she was hidden behind him, because she got the recognition she deserved for her work at the time, and she was very political. Maria Martins lent her full spectrum of social and economical relations to grant credibility to new cultural institutions in Brazil. The Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and the São Paulo Biennial were politically and institutionally supported by her. She was a powerful woman who made a very interesting sculpture and was invited to the São Paulo Biennial even though at the time a more concrete art, as opposed to her onirical sensibilities, was preferred in Brazil. She was in the front row of Brazilian art and critics as important as Mário Pedrosa discussed her work.

Many initiatives started out because of this demand for the inclusion of women in the historical art narrative, such as the National Museum of Women in the Arts, but there are also critics who say initiatives such as the NMWA are sexist. How do you see this issue?

Personally, although I recognize a few important contributions, I am not particularly enthused by critical, historical and curatorial approaches based on gender. If you think about the contemporary artistic field, what are the hardships, restraints or weaknesses female artists go through? I don't think those are particularly relevant, at least not in our country or other democracies. Because of that, I don't like this sort of division – I don't understand what problems it could fix. On the other hand, perhaps it would be interesting to have a museum dedicated to mapping art from the past, where the social context did not allow enough visibility for the artistic production coming from women. Maybe it would be interesting to see the influence these women might have had on the male artists of their time, trying to regain and study the artistic work of these women and placing them with the works that “made it into history.” There might be something like that somewhere, but I don't know about it. Something like a museum for female artists that covers a time span from the sixteenth to the nineteenth centuries, for example. I think that would be very interesting. Dedicating a museum to women working today, however, does not make much sense to me. I'm not opposed to it either, it's fine if does exist – I just don't see a reason for it to exist. As an artist, I would not want to be in a museum just because I am a woman.

How do you see the relationship between the demands of women artists in the 1960's, and the women who work in the art field nowadays?

Those feminist voices, so important in the 1960's, came from intellectuals who were in their twenties at the time. Nowadays, many of them are still active, they are around 70 years old and still influential. They carry with them the merit of fighting for the society we live in now – one that is much more tolerant and democratic in terms of gender issues. Even though prejudice still exists, laws and common sense force the conservatives to hide it. Today there's no room in a democratic society for a curator and member of a jury to hinder a woman's application for a funding opportunity. When it comes to sexism, I believe we are still under the influence of those counterculture activists who carried the tension of that time where we still needed to radically open up a new universe, a new democracy for all genders and sexual orientations, minorities and so on. An example of that could be this idea of opening up a museum for female artists in 2014, to favor women. I believe there are still other fields where women do need help from the state and attention from social agents that fight for human rights - women working in agriculture for example are part of a segment of society with high levels of domestic violence and exploitation. Fragility in all levels and types are found there much more than in the social segment artists are included. Black, indigenous, illiterate and homeless women are much more vulnerable in many ways. Contemporary artists like us are part of the urban, middle class (at least) segment, having studied at least up to college. I believe the gender gap and the discrepancy in terms of women's rights are more present in other segments. Like I said before though, I am not opposed to it, I would just like to hear more about the necessity for projects like that.

Talking specifically about the artistic output, how do you see the dialogue between the feminine and masculine sensibilities?

I would say that yes, the feminine sensibility leaves its mark in the artistic work. However, I don't think the feminine sensibility is exclusive to women, just as I don't think the masculine sensibility is exclusive to men.

In any given person, sensibilities are composed in a gradual manner. Because of that, we have women that, in a way – in terms of intellect of affection – are closer to the masculine sensibility, and men that, in a way, express a more feminine sensibility. What I mean is that there is, indeed, what we call masculine sensibility and feminine sensibility. Of course we leave it to the sociologists and social psychologists to debate whether these sensibilities are acquired through nature or nurture. I tend to intuitively believe they are acquired mostly through nurturing while also having a connection to our innate nature.

How do you see the contemporary feminine artistic output? Do you see any specific characteristics, anything their work has in common? Any name you would highlight?

I have been enjoying the work of Mexican artist Natalia Almada very much. Her work has its origin in documentary and she has been invited to contemporary art exhibitions and biennials. She's less than 40 years old and the kind of documentaries she makes – with their extended rhythm, sensibility and intuitive instead of assertive approach; black or white, good or bad – have some of this feminine sensibility we were talking about very present in them. That is very clear in a film she presented at the Venice Biennial called *El Jardín*. In it, she takes on a universe that exists only because of a very masculine sect of Mexican society, made up, basically, by rather violent men – the drug cartels. I think the feminine sensibility is in her delicate approach: a cemetery for drug dealers near the border with the United States, in a very dysfunctional and violent area. What happened was a city came about around this cemetery, because the constant burials generate a demand for various services: contractors, musicians for funerals, cleaners. The drug dealers build gigantic tombstones and compete in opulence. Natália Almada films 24 hours of daily life in the cemetery with the camera basically still, starting from the time the janitor arrives for the night shift, throughout the day, in between his shifts, until the time he comes back the next night. With a very delicate observation, a non-invasive and non-judgemental camera style, she shows that even in a place like this, the result of one of the most terrible conflicts we have nowadays, there's life, real and intense feelings, relationships, gambles, projects and tasks to be done. Throughout the film, we feel touched by the deaths of so many youngsters, a real juvenile massacre, and there's no space for prefabricated thoughts along the lines of "they died because they got involved with crime" or "they are victims, but they are also murderers" and so on. We are not judgemental because we are exposed to brutal deaths. The pain the families show by the coffins is real and deserves compassion, just like any other family would. She shows us a universe full of life centered around death, people who work with that, kids that play with that, street vendors, the horizon of those building the tombstones.... It's a whole universe. The approach is maternal, in the sense that everything fits. If it's human, it fits.

I also think that in the feminine work we tend to see more flexibility when it comes to formal concerns that seem to be more strict for men, who are more fascinated by structure, form, language issues. Women have a certain understanding of content, an interest for content that is very characteristic, while men, at least the ones I know, derive more pleasure from form. The way I see it, content opens up the possibilities for form to exist. Whatever it is: painting, video, writing, walking. I like this difference, which is very clear, between André Severo and I, when we work together in Areal. In general, women treat artistic work with a certain permissiveness, letting their work be trespassed by subjects, medium, contexts or forms that used to be foreign to it. It's a good kind of permissiveness, it's not bad. I'm not saying men are strict, that's not it. Men are simply more assertive, they point, directing the work. He needs the landmark that his work and his authorship represent. That's not a rule, of course. You can't see it that clearly every time.

In an essay on the exhibition *Manobras Radicais* (Radical Maneuvers), Paulo Herkenhoff and Heloísa Buarque de Hollanda mention Lygia Clark as an example of a woman who genuinely did this radical maneuver in the sense of going deep and working in sharp movement in the art field. A role is usually attributed to Tarsila do Amaral. Do you agree Lygia Clark played such an important role in this?

I think there are many issues there. First of all, Lygia Clark's work is definitely very important to understand the turn in Brazilian art brought about by neoconcretism. It opened up the possibility for another kind of art to emerge, one so different from what happened before that it could have another name, or not even be called 'art'. This was an international phenomena; artists everywhere were discovering that art can be so different,

that it can go beyond what used to be understood as art to an extent where it is almost not art anymore. Lygia Clark is one of the artists that allowed for this other kind of art to exist. However, I think her historical role will be determined by our recently gained knowledge of the works of Lygia Pape. The more we learn, Lygia Pape is growing and she should grow even more. She has the strength and stamina of Lygia Clark, even though they had different careers and a very different body of work. Lygia Clark, acting in the name of art, is very important for a relativist approach on what art could be beyond any medium, as well as for the appraisal of the experience, of an integration, a holistic comprehension – to use a term very dear to their generation. I wonder why Lygia Clark became more popular than Pape who also did phenomenological experiments, worked in the streets, interfered with reality, dealt with the body and gestures, the individual and the collective...

Why do you think that was?

I think the fact that Lygia Clark and Hélio Oiticica died a long time ago, as they both died in the 1980's, allowed them to come up as representing the kind of investigation that characterized tropicalism in the arts, the discovery of the body, the revolt and the relativism of the medium. Lygia Pape was also a part of all that, but she was alive and working until the beginning of the new millenium. Research and written history in the 1990's shed more light onto those who already had a set body of work, which is the case with Hélio Oiticica and Lygia Clark, than those from their generation who only passed away recently. Now, because of the retrospective on Pape's work that went abroad and was at São Paulo State's Pinacotheca (a beautiful exhibition!) we can get to know this wonderful Lygia; the Lygia Pape of the movies, Lygia Pape of "Divisor", of creations, of photo performance. And more: Lygia Pape the "visual artist" contemporary to Hélio Oiticica and Lygia Clark, "visual artists" in the more traditional sense, during the concrete and neo-concrete period that they all experienced thoroughly; a powerful period of true visual and plastic mastery in the sense of significantly transforming their materials. I think Lygia Clark will stop being a lonely star in the women's universe as we rediscover this fellow artist who was also there at the time.

Regarding the more radical experimentation, in the beginning of the 1970's Clark made art for ten more years, a period she questions herself and did not want it called "art" anymore, but "cure" instead. I think that's so wonderfully illuminated and brave of her! Lygia Pape, however, still considered her work to be art – and the quality did not go down, she maintained a beautiful work, always fresh, until the end. The important thing is that Lygia Clark was not alone. It's interesting to revisit the role of someone like Carmela Gross, who was much younger than the two of them, but was already working in the 1960's. There's also Leticia Parente who experimented with body art, performance and video, and the founding role of Ana Bella Geiger, not only an avant-garde artist but also a master, who during the dictatorship opened the gates for young artists to do experimental work at the studio of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

What about Tarsila's role in this historical context?

Regarding Tarsila, I would disagree that her work was not radical. I think she was extremely relevant. Tropicalia, for example, was a time of condensing and eruption of the thoughts of a generation of musicians, performers, fashion designers, poets, filmmakers and so on – finding in the term "tropicália" a cannibalist Brazilian truth, a demand for a Brazilian art and not a xenophobic one; a non-nationalist, open kind of "Brazilianism". Being authentic, true, pulsating and powerful, this Brazilian ethos requires openness and feeds off of itself, growing constantly. That only happens because they went back to Oswald and Tarsila. Oiticica, Clark and Pape's generation are going back to Oswald's *Manifesto Antropofágico* (Cannibal Manifesto), – written based on the revelation he had standing before Tarsila's "Abaporu". The notion of cannibalism was already guiding Tarsila's work ever since the first paintings from her Pau-Brasil period in 1924. Oswald also wrote a manifest on the impact his wife's paintings had on his understanding of the paths Brazilian modernism was taking. On her paintings, Tarsila showed how she could bring Futurism to her work, along with Cubism, processing Orphism much like during her Antropofagia period she processed Surrealism. In 1924, Tarsila was processing all the information she received from the Parisian avant-garde movement together with a Brazilian theme and content together into something unique. It was her Pau-Brasil period. It's not Cubism, Futurism or Orphism. It's not a scholarly rendition of Brazilian naïf painting. It's Pau-Brasil. Antropofagia was already

present then, as an essential and formative principle, processing the creation. Though Antropofagia wouldn't be fully processed intellectually and verbally until 1928, it was already present in Pau-Brasil. I think Tarsila represents a great turning point. Then we also have another wonderful artist, Anita Malfatti. Personally, I resonate more with Anita's work than with Tarsila's more strict paintings, but Tarsila haunts me. It even makes me a little uncomfortable even I see those paintings that look like there were made in a vacuum. The well defined forms, one thing against the other, that dry blue that I don't even know how she managed to make. It's actually unpleasant at times.

It's a bit disturbing.

Exactly. Of course, as we are not Modernists, we would not say that Tarsila is better than Anita because of those things. It's not about that. Anita developed her European influences in a very personal way. Those influences are very clear in her work – we can easily identify traces of Fauvism and Expressionism. However, much like Tarsila, it's hard to pinpoint what it is exactly. It's not Futurism, Surrealism or Cubism. It's not naïf. It's Pau-Brasil. It's Antropofagia. Tarsila played the flâneur with Oswald in Paris and in São Paulo, but she didn't hide her oligarchic background. She even talked about how her painting *A Negra* was about a story she would hear from the black workers in her grandfather's property about the slaves who would end up with their breasts really saggy from carrying their children while breastfeeding them. So, she painted a black woman with one of her breasts over her shoulder. Tarsila and Oswald were left-wing intellectuals, and she remained one for the rest of her life. She was not a shallow woman, despite her wealthy background.

Do you feel like the written history still struggles with the issue of completeness, of wanting to find a closed scenery, a fixed protagonist, as if that would be perfectly orchestrated? The reason I'm asking is because in some bibliographies on gender there seems to be a yearning for a complete discourse, a proper way to see the issue, even though those things are constantly being constructed and deconstructed. How do you see the issue of narrative and historiography nowadays?

Indeed, I believe standard historiography is still attached to that. Formatting things into specific chapters with main characters going from point A to point B is very characteristic of it. It's currently going through a period of heavy self-criticism. We can't really tell what schools we'll have, there's even going to be schools in the historical narrative of contemporary art, for example. I am very curious to see in thirty years what will be written about the art from the end of the twentieth century and beginning of the twentieth first century. I'm curious to see if those two periods will still be a part of a cycle or if they will be seen as two separate things. We can't really tell when it comes to contemporary art. I think historians are afraid to be called retrogrades when narrating contemporary art as a continuum from the 60's until now because that sort of historiography based on evolution and historical determinism has already been heavily criticized.

There's an interesting phenomena: the art world today, unlike the 1920's and 1960's, is characterized by theses. Curatorial theses that are institutionally validated, and institutions that are, in turn, validated by an organism that involves market interests, collectors, galleries, fairs and institutional circuits. In this circuit, we have the curators examining pieces and churning out their theses on the artistic output. Some of those theses have proven to have investigative qualities, perhaps inserting themselves into chapters of a future book on contemporary art. Maybe we should look at the exhibitions more. Not that I think they are a decisive factor or that you will find the truth about art there, but some exhibitions throughout history were very emblematic. For example, the São Paulo Biennial in 1985, curated by Sheila Leirner, had its curatorial axis nicknamed *A Grande Tela* (The Great Canvas), with the curator having a metacritical approach. That means the exhibition itself, with the way it was organized, ended up guiding the audience's gaze to a more critical approach of the paintings from the 1980's that made up the exhibition. It drew attention to the first wave of globalized art-work. For the first time art really was globalized. The same was being done in São Paulo and in Tokyo. The same size and the same intensity.

You are deeply involved with art history. Up until the consolidation of the courses at Arena, for which you have gained a lot of recognition, where did that come from?

I had an experience when I was very young working in an independent school with other artists that studied art in college with me. It was like a studio where we would teach drawing, painting and so on. I worked with drawing and art history and my students were all adults. I've always been interested in art history. We had a colleague teaching silk-screening, which was very popular at the time. Others worked teaching children. That was between 1989 and 1992. I stopped teaching afterwards and went on to do other things. I started working at the state's culture department, but ended up quitting. I went on to teach in different places across the state to make some money. The possibility of teaching was simply laid out in front of me, but I never thought about going to grad school and teaching at the university. I didn't want to and it seemed like a big commitment in terms of time and effort. My husband is a teacher at a federal university and I didn't want the same for me. I would be stuck and if I went to grad school I'd definitely have a moment of weakness and apply to teach there. So I didn't go in order to prevent that.

For a long time, between artistic projects and funding opportunities starting in 1995, there was this possibility of making money off and on, teaching a little bit, so I kept doing that. In 2004, I had that kind of mobility, but I always had to "reinvent the wheel". I would be done with one work and I had to start another. Besides, producing projects is a lot of work and it gets tiring after a while. In 2004 we stopped everything here and moved to France because Fernando, my husband, was doing a doctorate program in Paris. Then I was able to dedicate myself exclusively and freely to studying. Not in schools but by myself – I'd see what I wanted to see and read what I wanted to read. I came back with a lot more knowledge related to what I used to do as an artist at Areal.

All the knowledge that I acquired, that I translated, everything I saw there before it ever made it to Brazil made me want to come up with a course - I also wanted to settle again in Brazil and restart the work I had been doing here. So I pitched this course to Koralle, in Porto Alegre, called *A História da Arte pelos Artistas* (The History of Art as Told by the Artists). First one: sold out. Second one: sold out again. So it became a permanent course for two years. It was always full. It was based around artists' writings, I brought a lot of information on Situationism with me because at the time there was only one book in Portuguese on the subject, published that same year. Many students from the Arts Institute of the Federal University came to me because they already knew me through my work with Areal, and they knew me as an artist that talks and writes. Because of writing, because of what they thought I had, maybe a certain clarity regarding my own artistic processes combined with my knowledge of art history, students started to ask me to prepare them for their masters and doctorate programs. I started to do that on the side, teaching a few groups in my house. I started to make peace with the idea of teaching. Then as the groups started to get bigger, I had to find a place to work. Throughout all that, I kept studying art history. That is something that comes from before I ever got into college – I was always interested in art history and have always studied it. I studied for myself, I liked all periods. I studied it because I enjoyed it. After I graduated, I continued to study it.

Did you do that by going after certain books?

Yes, going after books, references, reading authors, one artist takes you to the next, always looking back at all periods through history. So I had a lot of knowledge that I really enjoyed having, without worrying about organizing that knowledge. In 2005 we already legally had the *NGO Arena*. Since we needed a place, we bought a space that ended up being used for Arena and that I also used for teaching. The courses at Arena came about because of this need for space and bringing it together with the NGO we had. Despite having that space, at one point I had five groups coming to my house, each with 7 students. It was crazy. When we opened our space, we already had a decent amount of people that knew about us. Of course, we need to think about what we wanted to achieve there, because our intention was not to turn the space into a waiting room for the universities. That's how the courses at *Arena* started. Together with Melissa Flores, we worked to develop courses on art history and theory, bringing in a fresh perspective and sharing artists, readings, visions, approaches, communicating a particular focus on art.

What are you studying and researching right now?

Something that has nothing to do with art.

Really?

Yes!

What is it?

I'm working on a project to elaborate cultural indexes that was granted funding by the state's culture department. It's called *Observatório de Sensibilidades Morro da Borússia* (Hill of Borússia Observatory of Sensibilities). We want to map the different sensibilities that translate the human formation that was historically built in the area of the city of Osório, in the state of Rio Grande do Sul. What's in that area today is not a direct result of what people who inhabited the place did to it, but it's also what's inherited from their ancestors. It's a community that is essentially invisible, as few people in Rio Grande do Sul know that it exists and that it was a historical point of entrance for the Portuguese speaking Rio Grande do Sul. There are many extremely important facts in the history of the state that started there, in that area of the coast. The people there are the result of a very interesting ethnic mix, with quilombolas and descendents of the aboriginal population who were killed on that hill by the white people that entered the state through the area known as Campos de Cima and those that came in and occupied the beach. There were many conflicts in that area. The forests had been completely devastated and now since AGASA closed (a sugar and alcohol processing plant from the 1980's), the nature came back and nowadays it is again a forest. Because of that there's also the conservationist aspect, as it is a protected area. All that collides with the local sensibilities. But what are they? What are those sensibilities? What others existed there before the contemporary ones? What is this place that no one sees? My own artistic work is fed by experiences and sensibilities. I am interested in understanding and getting to know the lives of the ghosts that passed through a place, what was left behind and the current agents that turned the place into what it is. Even if they don't know, they interact with the lives of those ghosts. That area has a lot of history that the state of Rio Grande do Sul simply does not know about. We have a lot of writing about it, about the paths along the coast, about those who deserted Colônia do Sacramento coming through all of our coast until they reached Laguna in the state of Santa Catarina, leaving behind their stories.

All those situations created a very different kind of human, with a cultural experience and aesthetic sensibilities of their own, mixed with their past experiences. There, you'll find the melancholic and distrusting nature of the Portuguese açoriano, but also the colorful oral tradition of the cowboys. Then, you start to see the tensions too: why do the legends revolve around slaves and lagoons so much? There's always a black man suffering, a slave mistreated by their owner and curses the lagoon. From those legends you start to understand that, according to their tradition, the lagoons were cursed because they were used by the owners for navigation, they were the point of entry for the slave ships coming from the ocean. A lot of people there are still afraid of lagoons. You start to understand this story, and since I enjoy writing, I derive great pleasure from studying this, which has been taking up all the time I currently have. That's what I'm dedicating myself to lately. It's my work, it's what I enjoy doing. I don't question who I am doing this for, or why. I'm just doing it.

Fabiana Faleiros

“The whole of the capitalist system is based on the figure of the woman as an object of desire”

Coming from a background in Media, was there ever a conscious decision to be, or a wish to be, an artist?

I graduated in Advertising in Pelotas (RS), but I never worked in advertising. When I came to São Paulo I was full of ideas, I wanted to do a lot of things, but I was very shy, I was very self-conscious. I started to write and published a bit of poetry based on Getty Images, an image stock website for advertising that I used for my undergrad projects. I was invited for an exhibition in São Paulo, at *Galeria Vermelho*, where I showed these works that also had to do with the public space and the Internet. Back then I was taking a masters in semiotics. I was highly influenced by people who worked with art and technology, but I started to feel like it was all

too technical. They have a very objective and non-politicized view when it comes to art. I the same time, I was taking classes at the Subjectivity Center with Peter Pal Pelbart, so I was stuck between the ultra-subjective and the very-objective trying to find myself. It took a long time, as I was also working.

You were at the start of your career as an artist, taking your masters degree and also working. That's something we frequently see in the literature about this market - the double, triple, quadruple work shifts and how dedicated people are. It seems to be a portrait of contemporary life and it is not different with women, quite the opposite.

That is a symptom of our age. We are expected to be many different things at once, and there's an ample supply of subjectivity - I can be whatever I want to be. I can consume this multiple persona. I am very much like that, but in reality my path was one of damnation.

Why?

Because of planning. I studied advertising, then received a masters in semiotics, and things came about in a sort of roundabout way. But I like it, I couldn't be stuck in the art scene only. I find it to be too self-absorbed, too autophagic. People have this idea that to be an artist is to drown in your own work. I had an interesting experience though, I was a teacher in 2008 and it was horrible.

Horrible?

Yes. It was one of those "degree factories"; sixty students in one room and there was a lot of prejudice, mostly from the female students. I was 28 years old, I was pretty, there was a sort of resistance from their part in accepting my role as a teacher. They were constantly testing me. Then I started teaching at an NGO, the Acaia Institute, a project in digital literacy for children in two slums in the west side of São Paulo. So I had a very interesting experience. My work dealt with the Internet, so I had this idea to have a literature blog with the students, but what happened was they were only interested in listening to funk music! I was already familiar with hip hop because of my final essay as an undergrad student, where I took pictures of the hip hop scene in Pelotas. I was very interested in their aesthetics, the sound and the connection to politics, the world, taking a stand using a microphone, their speech. I started to listen to funk and I liked it. I realized it was very interesting as a way to experience the world.

And that's when funk began to have a role in your artistic work?

Yes, it was. I started a project called *Projeto Passinho*, where they would teach each other to dance and we would put the videos up on Youtube, so they could relate their lives with the Internet. And then I started to work with Rafael RG, in a duo called *RG Faleiros*.

How did this duo with Rafael come about?

I met Rafael because of those annoying things, the vernissages. We started to do things we didn't even consider to be artistic projects, like just dancing in the middle of *Augusta* Street. We wanted to occupy the public space - the street as a place for a party. So the the cars would drive by playing funk very loud. That's a place where you see all kinds of people; the ones who like electronic music, funk etc. At *Augusta*, where *Bar do Netão* used to be, there was a lot of prejudice against funk. But those cars would drive by and when they stopped it was the perfect encounter! We didn't even need our own sound system. We were out in the streets a lot, with a megaphone, saying things at the galleries. We would walk by and play *Banda Dejavu*, a band from Belém do Pará that does tecnobrega versions of things like Beyoncé. But we were out on the streets so the police would come and tell us we couldn't do that.

Were you stopped by the police often?

Yes, we were.

And how did people react to your work and those interventions?

Out in the streets it was very interesting. People participated a lot, dancing, they were very open to it. But in the art scene it was different. We were bullied in a way, because we would say things that were a bit aggressive, but the goal was to get rid of that blasé attitude, the "Oh... the Art scene..." thing.

And apart from the Brazilian art scene you also went abroad, right?

Yes! In 2012 we were invited to go to Berlin for a festival called “Camp/Anticamp: a queer guide for everyday” life. It was a very important moment because I had the feeling that we had no recognition in Brazil. This was a queer culture festival and there were a lot of performances going on. We were in a program called Tropicamp curated by Max Jorge Hinderer Cruz. We held screenings of *Linha Amarela*, a documentary we made, and I sang a song called *Mulher também tem cu* (Women have assholes too).

How did that song come about, *Mulher também tem cu*?

We had been working in the streets for a long time and it got to a point where we were a bit needy. It's very hard to have this role of bringing ecstasy to a place that is decaying. We wanted to be inside a certain space, so we started to do projects indoors. We went to a building in downtown São Paulo where they have those underground parties, the VoodooHop, with Carlos Capslock, and we were doing interventions. I used to sing on the megaphone and DJ Thomas Haferlach invited me to do an intervention during his set. I started to sing this song *Mulher também tem cu* improvising, live. There's a lot to the context here, places only gay men go to. *Mulher também tem cu* has a certain feminist tone, but there's also the fact that with a lot of gay men in the scene I would go out and they did not relate to me. I sang that song in Berlin, but we were very careful with this being outside of Brazil because the image they have is already of something hypersexualized, that we are very free, even though we are not. There's a lot of prejudice.

And that's when you started to incorporate those gender issues into your work?

It started with this song, *Mulher Também Tem Cu*. It was very spontaneous, it was about how I felt at the time in that party environment, I said it in the middle of a song and it was incorporated into it. I started to realize how much sexism I was facing. The DJ scene is a rather sexist one, most DJs are men and I wanted to interfere with that. Besides, I wanted to add lyrics to the songs, because those parties usually only play electronic music with no lyrics in Portuguese. Guys, we are in Brazil! What's wrong with singing a well known song, or some pop music, at a party? So I created “Lady Incentivo”, a play on Lei de Incentivo*, taking into account this feminist context. I came up with a project called *Novas formas de amar e de gravar CD* (New ways to love and record an album.) There was this thing with the record industry, which is a very mysterious thing nowadays - there's no direct relationship to the record labels anymore, but instead with the Internet. There's also the issue of the State's servitude to money, because most of the funding provided by the State comes from large companies' tax exemptions funneling money into culture. So how much is culture linked to this idea of companies wanting to be a complete experience instead of just a product? There's a political and feminist issue there. I recorded this album at the Biennial because they had a radio station called Radio Mobile, where everyone could come in and do whatever they wanted. For example, that Amy Winehouse song, “I'm no good”, and I made a version of it called *Sou Foda* (I'm the shit), from that video that was really popular online. So when she says “I'm no good” I'd say “I'm the shit” - it's this thing about the feminine experience with the singing, it wasn't the docile singing we are used to, but instead something related to funk, which is easier to reach and is a very powerful manner of speech, of taking a stand as a woman.

It's a very powerful discourse.

I think it's very interesting when the women take the microphone in funk and start singing things like “I'm tired of hearing that you're a gigolo; When we were doing it I thought it was absurd; you came once and wanted a break”. It's something that's not related to orthodox feminism, it's as if they got together to discuss an issue but it happens on the stage, exactly where the problem is: on the stage you only see men singing, and they are occupying that space with their own voices, instead of just being objectified, both in terms of the masculine discourse as well as the physical aspect.

Those issues are expressed through funk then?

Funk is very much a symptom of what happens in Brazil. The flashy ostentatious side of it is the result of the pressure on the lower class to consume. There's nothing as powerful as that happening in Brazil. It's a cultural output that's also very political. I think there should be an open dialogue between that and academic thinking.

Can we say you use performance and those other devices to come closer to the debate, the

political issues?

Yes, but I like to allow a certain stream of consciousness to flow. In the discourse and the performance there's a stream of consciousness that is not contained in this domain of the cultural project, something closed - now I am doing this; now I am doing that. You make up a stage where there is none. I can be out in the street and create a situation that will become a performance. This space of celebration and partying is something I consider to be very political, because people in general live in a work environment that has nothing to do with who they are, so come the weekend everyone seeks a place where everything is supposed to happen. I think that is very important, the party as a political thing, living in the moment.

I remember one of your works, “quien és esta niña? who's that girl?”, which was very simple, but to me it speaks of everything - gender, politics, critics, art, intervention. How did that come about?

Yes, what happened was that during the final project for my doctorate I wanted to work with the idea of “Insertions in the Artistic Circles”. Cildo Meirelles, in the 70's, was doing something called Ideological Circles. So during a residence in Colombia I noticed there were no women's faces on their currency. There was one bill with a female face, the ten thousand pesos one. So I did this intervention painting those men's faces on the bills, because the representation of money is completely linked to power. I would paint them and write “quien és esta niña”, from that Madonna song, “who's that girl”?

It deals with a very symbolic triangle: men-money-power, and we ask ourselves how much a woman's artistic work reflects those relations.

I find it appalling...because, you see, I always do this thing where I count how many men and how many women there are in each exhibition. For example, there was one in Poland called “Love and Hate to Lygia Clark”, which was happening at the same time as mine, “Art Music”. There was one woman and ten men. I'm doing a residence with Red Bull right now and there was an exhibition with everyone involved: six women and twelve men. Why is there still such a gap? Is it because the production is not relevant? I don't think so. But at the same time, I look at my colleagues and they don't seem to care about that.

There seems to be an illusion when it comes to gender democracy that is understandable in the sense that you are not likely to be discriminated explicitly for being a woman, for example no one will stop you from showing your work somewhere just because you are a woman, but at the same time the statistics are alarming, and very recent. The Guerrilla Girls have that classic saying that only 5% of the artists at the Metropolitan Museum of Art in New York are women, but there are other statistics that show that gap. And generally speaking Brazil was in 82nd place in the Global Gender Gap Report by the World Economic Forum in 2009. So there is a gap, even if it does not always feel like it.

I remember when I was about 20 years old, I had so many boyfriends who were very sexist, and I would think to myself “no way, sexism is not a thing anymore, we are emancipated”. But I was very young, and I started to realize that sexism is still a thing indeed, even in places that are supposed to be very underground! I also think a lot of gay men nowadays are rather misogynist, they are not interested in feminist issues. I think that is a lot of resentment, there's so much homophobia, it's like they feel like they have to close themselves in their own groups to reaffirm themselves. The queer thing is very prominent right now, but I feel like Brazil is still taking baby steps when it comes to those issues in the art circles. I'm actually a bit scared, it might sound a little like Regina Duarte, “I'm scared” - but I really am, of the way those things can be incorporated into art as a fashionable thing.

It could however at the same time be a fashionable thing and inspire a certain aversion to the issue. For example, some women are not interested in taking part in feminist initiatives because they fear being associated to the cause, to that discourse. Ana Mae Barbosa talks about this in an essay about the exhibition “Conexus: Women artists, Brazilian and North-American, in Dialogue”, where she says it was very difficult to get some artists to participate

in this project because they did not want to be associated to an exhibition with women artists only.

Yes, that is very important. One thing I would like to do but have not done yet is to create a vocabulary. Because when you talk about “feminism” it brings about other things that I don’t think is what should be discussed right now.

And that comes from the discourse, it’s a word that’s traversed by interdiscourse and it already carries with it a certain amount of entangled meanings.

It’s in those times of crisis, when other models and ways to deal with the world are emerging, that we are left with the transition - very interesting times to create discourses. That’s what the artist needs, not just making objects and doing performances. That’s what I was talking about: it happens on stage, but it could also happen in a discursive space. I think this project of the book with interviews has a bit of that - bringing in the performance, but also the artist as a thinker who articulates this discursively.

The importance of the media in spreading new public policies and attitudes to decrease the inequality is being discussed. What do you see as the role for the media today in constructing the social idea of the female?

I think this is very complex because to think about the media is to think, again, about vocabulary. What is the media today. There’s the issue of what people say and what the media says. For example, if we think about the big media in Brazil, there was this thing with the Rede Globo soap opera and the gay kiss. People celebrated it, but I thought it was a bit more complex. For starters they are two heterosexual white men playing a gay couple. I don’t think that makes much sense and I feel like we are still far from having a relationship between the media and gender issues, because what’s being sold is what’s connected to the image of the female. The whole of the capitalist system is based on the figure of the woman as an object of desire – the hot girl in the car ad, and the man as the provider who will control her desires.

Or she could have the lead role in the ads for cleaning products or kitchen appliances.

Yes, heteronormativity is the base of the capitalist society. At the same time, there’s a lot of gay culture being taken over by the soap opera, by the media, as a way to captivate a new audience to consume it. For example, the soap opera with the character called *Carminha*, where she was poor and became rich - there was no rich people in that soap opera. That is a symptom and another product being consumed. “Let’s reach the lower class.” So they will consume the soap opera, they will consume whatever products are in front of them. And then the gays, let’s reach the gays. Suely Rolnik talks about that a lot, the subjectivity that is built as a flexible subjectivity. So I can be a woman, a man, a homosexual, I can be whatever I want. Capitalism appropriates that. When I was at that queer festival a guy asked me “Are you heterosexual?” I said “yes” and he was like “so what are you doing here?” I think in the near future we will see heterosexuality losing a lot of space. I already feel that in my field.

A common critique is the one regarding the woman’s responsibility when it comes to the constitution of the family - she was to fulfill that biological role of maternity, the traditional path of marriage, children etc. Looking at you and your generation, particularly in the art circles, do you feel like this pressure still exists?

Yes, it does. First of all it comes from the family itself. For example, when my grandmother turned 80 years old, my uncle made this PowerPoint presentation for her. There were pictures of her, then my mother and my uncle, then his sons. All my cousins are married. So when my picture came up as well as my sister’s they were followed by a picture of my grandmother that looked like she was saying “those two will never find a man,” you know? I wasn’t offended, at the time I just thought “Wow... he really does not see me as anything but a breeding creature,” it’s as if my life and my work have no meaning. I feel this strongly, even though my parents never showed this sort of attitude, never communicated this to me.

I see myself in a huge struggle, because my work came together with these thoughts that I started to elaborate on that I really had to be a feminist, you know? I was very alone at the time, I had not been in a relationship for a long time. When I went to Rio de Janeiro I was seeing this therapist, she was great, and I was doing acupunc-

ture, so I was taking care of myself so that I could be alone, you know? None of this boyfriend stuff. But then what happened? I was doing a residence at Red Bull Station and I had this project where I called in this fortune teller called Iracema. I looked into her name and found out it came from a novel by José de Alencar, "Iracema", and it is an anagram for the word "America". The novel is about an Indian that falls in love with a settler, anyway, it's a tragedy. At Red Bull I called her in to talk about the future of downtown São Paulo and my love life.

The future of downtown São Paulo?

Yes, because Red Bull is located in a building right downtown, it has everything to do with gentrification. I couldn't not talk about that being there. So she talked about that and then said I was going to marry a mixture of races, that he was a foreigner and would be the father of my children. The idea was to make songs from what she told me, "A side, A side", no B side, as if there was only the mainstream, the underground captured, only the A side of the record. So I made this song and I would sing "I'm going to get married, I'm going to get married." I would just keep going "Guys, listen to what I'm saying, I'm getting married." And then I would say "She said so!" Then guess what happened? This friend of mine stayed at my place, he's half Bolivian and half German. We ended up having sex, fell in love and we are going to get married.

What?

It just happened. She said it, it happened. He's in Berlin and then he will come here. So this is really crazy right now for me. He works with Queer Theory, researching Hélio Oiticica. It's really crazy because we are in the middle of this, the queer thing, this gender issues, free love etc. These issues are very present in my life right now as I am getting married.

But seriously, don't you think this was influenced by what the fortune teller said?

She is a fortune teller. I think she saw what was going to happen. She said he would be of mixed race. The first time I went there, she said: "You work with an audience, directly, looking at the audience." She is very sensitive and I think she caught something that was going to happen. There's this question of the future - we always think it is to get married, the grand finale, the thing that went well. There's also Macabéia, from the book "The Hour of the Star" by Clarice Lispector - when she is finally about to get married, she ends up dying. So I incorporated this into my project and now my project is what's happening in my life. For me, there's a big conflict, because I ask myself where this relationship stands exactly. My experiences with being a couple were never interesting, they were always sexist or ended up running away. So now I'm trying to think about "new ways to love," like Lady Incentivo. But it's very complicated, what you asked about this expectation that a woman will get married. There's a lot of prejudice against single women who have chosen to be so, and there's also the other side - a lot of prejudice against married women!

This seems to be an issue that only pertains to women, because a man can be considered successful based on his professional career only, but a woman with a career seems to be lacking something, and I think sometimes even women feel like that.

Yes, as if there was something wrong with her. There's a poet called Angélica Freitas who wrote *O útero é do tamanho de um punho* (the uterus is the size of a fist). In this book, there's a series of three poems made with Google. She would type on the Google search bar: "The woman will..." and there's a series of suggested searches, it's like a genealogy of what people think a woman will do. I made a song from that, a tecnobrega song that goes: "the woman goes to the cinema, the woman is going to do something crazy, the woman is going to feel pleasure, is going to regret until she cries her last tear. The woman thinks about her career before having a child, she wants to get pregnant, dedicated herself". All the issues that, despite centuries of feminism, we are still facing. It's very constitutive, in the sense of being a cultural construct. At the same time, there's the biological issue of procreation.

I was reading a women's supplement in a newspaper and it had an article about women who decided not to have children. I was shocked to read that one woman who was interviewed found it so tiring to explain to people that she simply did not want children that she started to say she was not fertile. Then people would leave her alone and accept it. That really left

an impression on me, because I think we fool ourselves when we think that we will not be judged by our choices.

And at the same time, there's this thing today with dressing as a woman. It seems everyone wants to be a woman, the womanhood as the becoming. I think in the future we will have the becoming of the man - there's never been a becoming of the man because he was always in power. But I see the white man in a crisis. They have always had this role as the provider of the family, and since women do not require that anymore this is an unresolved matter for them. Women dressing as men is something that's been around for a while - even Chanel had that whole thing with the short haircuts. Women have been doing it for a long time and now it seems to be the men's turn.

Are you appropriating glamour?

I have a hard time consolidating my image as a singer because I don't want to be the hot girl or the standard funk singer. I suffer because I am white, there's this implied thing "what is a white woman, from this specific social class, doing singing funk?" As if I couldn't get involved with those things. I don't like the glamour, I like the dirty stuff. I enjoy the freedom to be ugly. But it's interesting, for example, the song "Piriguete" is really in right now; there's a certain appropriation of the aesthetics of danger - the word "piriguete" comes from the word "perigo", danger, the woman who is creating danger. But I have a very wealthy relative and she wears the same things a "piriguete" would wear, and she is 18 years old. So there's the question of what is glamour nowadays, it's a very thin line.

Does humor and parody appear in your work as a strategy to deal with the political issues?

I use humor a lot, but people have a hard time taking humor seriously. It's as if to talk about something and to be considered important I had to be serious, no amusement. But humor can take many things apart. Nowadays our society uses that a lot, on the Internet anything becomes a joke, a meme. It's an ability to have a different kind of reasoning about what is happening. I think parody is very important, but at the same time I have been thinking a lot about doing something that is not a parody; I have been wanting to do more affirmative actions.

And how did you get closer to DASPU?

It was through a friend, Elaine Bortolanza. She is doing research on prostitution for her doctorate, including Gabriela Leite, the founder of DASPU. As I got more involved in it I started to find it very interesting, the whore as a self-assuring process - I want to be a whore so I will be one. There's much pondering and questioning by Gabriela Leite when it comes to the legalization of this profession, something very important that she had been doing for years in Brazil. Then she had cancer, got very sick and died. We paid homage to her at Estação da Luz, with the people from Pessoal do Faroeste, a theater group. The Luz Square is a place known for prostitution and there are some older prostitutes there. There's a hole there where there used to be a tower which was known as a place where women went to cheat on their husbands. I don't know what year, but apparently a mayor of São Paulo found out his wife had cheated on him and had the tower knocked down. Now there's a hole where the tower used to be and that's where we paid homage to Gabriela Leite. I had my megaphone and was singing, and Laerte was there too. It's something I'm deeply interested in, thinking about the relationship between prostitution and the world, the ability to be a whore. How our bodies are not set in this square structure, with a regulated sexual drive etc. The man is the one who will desire me. Laerte said something amazing, that the word prostitute means "being ahead". At Red Bull, I had a project that dealt with that, this reflection on prostitution. I wrote some lines in the restrooms, including "Work Bitch", from the Britney Spears song, going along with the idea that when you are working for something, you are prostituting your body. If you are going to sit for eight hours straight working for a company, your body is there, your life is there. So why can't a prostitute work with her body, since it is her own body and she derives pleasure from it?

*[T.N. - Lei de Incentivo, the "Incentive Law" is a federal cultural financing initiative]

Bruna Fetter

“Amongst the 300 artists most often searched on the main online sales platform, only around 40 are women. Just over 10%.”

How do you see the relationship between your background and the art scene’s dynamics since you have been connected to very important institutions, such as the Mercosul Biennial Foundation, Ministry of Culture and Studio Clio, among others?

I think my background is actually a reflection of all the strategies needed to live off of art and culture in Brazil. You need a wide range of abilities and you need to take advantage of all opportunities and try to conquer space, because people rarely have a steady job and a salary that actually pays the bills. We survive on projects, some bigger, some smaller. Some take more time, others take less. And our lives end up like a quilt, a “projects quilt.” Of course, for that quilt to become big enough, you need to multiply your connections, institutional or not. So it just happened that I ended up working with many institutions. At one point I opened up my own company to stay legal in this field, getting a work permit to provide services. Also having this connection to the Ministry of Culture for a few years writing reports was very interesting to understand the other side of this matter, the reasoning behind the creation of the rules we are subjected to. So I believe my background reflects the need for all professionals in this area to stay open if you want to live off of art.

For almost a decade you have been dealing with institutional relationships in culture. What would you say has changed in the last ten years?

People are more professional. I have been teaching cultural management, production and marketing for about four years. I have been fighting to show people that being professional is very important nowadays, that it makes a big difference. The market is expanding for professionals. The Rouanet Law is twenty years old and it changed the global reality of the artistic fields. However, this is a very competitive field and to stand out and make your projects happen you have to dedicate yourself, study, fight for things and understand this landscape, seeing all the possibilities to “get in.” The more knowledgeable you are, the more chances you have to get in. And that doesn’t apply only to art, but because in this field you live off of projects, with few long term perspectives, we end up feeling the need to be more professional in a very intense manner.

When did you begin to be interested in the art market?

My research projects always began with questions that came from my contact with practice. My questions come from my own inquiring, my conflicts, my daily battles with things I try to accomplish. My interest for the art market began in the same manner. I was production coordinator at the Sixth Mercosul Biennial, a production environment whose size allows you to observe certain things. When I say “size” that encompasses the volume of work as well as the complexity of relationships. You have to borrow works from renowned international museums, you have to deal with collectors of all kinds, another language, another perception of how relationships are established. So questions started to arise. I became very interested in the process of determining values in contemporary art. What makes a collector tell his insurance a certain piece is worth a certain amount but when you research it, the market value is different from that? And why are those pieces insured at that value despite of this?

What are the dynamics involved in these values?

There’s a *mise-en-scène* around this issue, and that started to catch my attention. To be part of a Biennial adds value to an artist, his relationship to the gallery, the relationship with collectors. Perhaps because art is not my original field of work and at first I didn’t understand these relationships, this issue was always in the back of my head. I started to think about it, read about it, and when I began to visit a couple fairs I was sucked into it. First of all, it is very tiring. Fairs are always very intense visually, there’s this accumulation, this buildup of information. Secondly, I detected this phenomenon - I saw there were relevant things happening there which influence the production and reflect on other areas which are not present per se in this market. That’s when I got involved with market research and nowadays I am completely immersed in it.

Do you think there's really a "fear of talking about the market," like you mentioned in your master's essay?

We have to be very careful when we talk about certain things because everything happens so quickly, we have to be careful or it becomes outdated. That essay was a research I began in 2006, presenting the thesis in 2008. It is now 2014 and I think a lot has changed in this last six years. The market has been changing at a significant pace - perhaps a scary pace in some cases. When I mentioned that in my thesis, the market was not the focus of my research, and the knowledge I had about it came from my readings at the time, like Bourdieu for example. I still believe in many ideas presented by Bourdieu, many of which are still valid and we cannot disregard them. At the same time it is important to keep in mind that he was talking about a different system, a different context, the modern art world with its own dynamics, different from the dynamics we see today. That being said, yes - there are a series of social protocols in the artistic universe, a universe where things are built in a very symbolic manner. Those protocols and social interactions develop and reinforce what happens in the symbolic realm. Bourdieu said specifically that in the art world it is forbidden to talk about money. It's as if the artists themselves, when showing that they want to make money with their work, were belittling their own work. They would not be working for the love of art, but because they see it as a way to make a living. In other words, they would become commercial - and that, it seems to me, is the worst thing you could call an artist. It is not what most artists would want to hear about their work. I believe nowadays the theoretical and academic fields still attempt to distance themselves from the market. I can see that in my doctorate classes - whenever I say something about the market, reasoning, presenting its existence as something inevitable, my colleagues generally look at me with such passion in their eyes, some of them are so angry about what I'm saying. I think that's silly and unfortunate because I am willing to analyse this phenomenon and not defend it, or much less deny its existence.

Isn't that a matter of context?

In Porto Alegre this is ever more present because there's no actual market, no commercial market. We have a few galleries and an institutional market, because the market unfolds in various different types and the commercial aspect is only one of the possibilities. But it seems to me that today - especially in Rio de Janeiro and São Paulo - when it comes to a new generation entering the market, be it commercially or institutionally, this is being seen less and less as a taboo. This new generation understands the need to have a portfolio and how the relationship with the galleries work. They understand that the galleries are doing a kind of institutional work for them, showcasing their work, making it available for curators and institutions. Here, in our local reality, without a strong market that contributes to the distribution of the artists' work, I think people end up safeguarding themselves as well as having a certain prejudice against market. But I don't see it that way.

There's a funny passage in your dissertation where you recall being at a Art Critics Convention and a man from the Netherlands says that art history is built by the market, and not historians. How did that sound to you?

Yes, that was Maarten Bertheux, at the International Art Critics Association convention at the Federal University of São Paulo in 2007. At the time, I wasn't researching market, but I think what he said was one of the main seeds that made me start paying attention to it. Olav Vethuis and Maria Lind published a book in 2012 called "Contemporary Art and its Commercial Markets". In that book they introduce the idea that, during Modernism, we were interacting in a system called "critic-dealer-system." That means your reputation, your career and value of your work were determined by the dynamics between critics, producers and gallery owners. The critics would give it their seal of approval, validating a certain artist, a certain production. The price of the artist's work would rise and the gallery would benefit from that. Nowadays what we see with contemporary art is a significant change in this system of value assessment. We now see a collector-dealer-system. What does this change mean? It means the role of the critic is losing space and the role of the collector is gaining importance when it comes to establishing the value of an artist or a piece.

That's the kind of thing I bring up during class in a very natural way because I have been reading about it so much and then people get angry, but it's all very simple. You just have to look around you and you will see

that most institutions buying large collections are private institutions, acquiring private collections. The most iconic example in Brazil right now is Inhotim. Any artist that has their work in an exhibit at Inhotim gains national and international visibility just for being there. The public museums in Brazil are not doing that, they are not taking up that role. In general, public museums build their collections off of the artists' lesser works because those are donated to them or bought for very little money. In 30, 40 or 50 years, when those artists are no longer alive and people want to research their work, where will they go? To private institutions, because the collections at public institutions are, unfortunately, irrelevant. That means what stays in terms of art history as the most significant works of our times are the works found in private collections.

I think Maarten Bertheux was right when he said we need to be aware of that - not that we need to simply accept the situation and be content with how precarious the public museums are because we have the private ones. Quite the opposite. We must fight for the public museums to have meaningful collections, to become a reference in terms of collections and for research as well. However, the most important thing he says is, in my opinion, that we should stop pretending that money is not an issue. I prefer for the artists to sell their work and support themselves with that than to see them having to work odd jobs, not having enough time for their artistic work.

Could we complement his idea that “art history is made by the market” by adding that this market is predominantly masculine?

Yes, but I see changes in that. Changes that are slow, but irreversible. When you look at the ten artists that sold the most this year, or the 300 most valuable works in the world, you see a couple things: the modern artists, who are still the most expensive ones - beating records at auctions - are essentially all men. In the top ten most expensive ones in 2013 there's no women, globally speaking (source: Artprice, “Top 10: The world's most expensive works of art”, 2013). There's no women in any top ten. What I notice is that when you look at the most recent works, in a generation where men and women are supposedly more equal in terms of opportunities to study, you see that gap is becoming smaller. One example is photography. It is a recent media if you compare it to painting. When you look at the top ten photographers you have perhaps four women. It's a new media, from when women were already occupying a different role in society. Because of that you see Cindy Sherman, amongst others, at the top of those lists. Still, of the ten most expensive works auctioned in 2013, not one was from a female artist. Amongst the 300 artists most often searched on the main online sales platform, only around 40 are women. Just over 10%. (source: Artnet, “300 Most Visited Artists in December”).

In Brazil things are going better, it seems. A poll by Itaú Cultural from a year ago shows Walmécio Caldas is the most popular Brazilian artist. That came from data from exhibits, books, events, essays on the artist's work and his inclusion in private and public collections. On this list you have the 75 Brazilian artists who, according to that criteria, are the most popular ones. Of those 75, 25 are women. That's one-third of the list. Regina Silveira is second on this list that also includes Rosângela Rennó, Tommie Othake, Mira Shendel, Lygia Clark and Lygia Pape, among others. In that sense it seems to me we are doing slightly better than the rest of the world.

Why do you think that is?

I think it's because of the generation gap. We began having an art circuit in Brazil around 1950. Until then there was no proper infrastructure. When you start being relevant and having more visibility in a broader circuit, you realize what we had that is interesting abroad is what was made in the 50's, 60's and 70's, when women already had more opportunities. It's not the stuff from centuries ago. Obviously to fully realize the differences we will still require years to fulfill the deficit. In that same poll by Itaú, they name the curators that organized the most exhibits. Amongst the ten curators listed, three are women. What is interesting is that it is not a matter of quantity but quality as well, in the sense that the female curators end up being less renowned than the males on the list. Between the males and the females on the list there's a large gap in terms of visibility and publicity for their projects. How many of the women on the list were curators at the Biennial, for example? What about the men? I understand people are skeptical of analyzing numbers but I think it's important to make an analysis in terms of quality as well. Nowadays we have more women occupying those positions

but things are still not even. Of course, value in art is a very subjective thing, we can't compare things like you would compare the salary of a man and the salary of a woman who work for a specific company. What I say is an irreversible tendency is the significant difference in terms of generations, in the sense that we have more women working in important positions than we used to have in the past. And once again, that is the result of professionalizing the art circuit, as we see women have been dedicating themselves to studying in this field. Another example is the Latitude project, a partnership between ABACT (The Brazilian Association for Contemporary Art) and APEX (The Brazilian Agency for Investment and Exporting) which consists in a wide research on the Brazilian art market. There's not a lot on gender issues in this research, but when they map the structure of the galleries – how many people they employ, average salary and so on, they say 70% of those employed in galleries are women. Employed, so not necessarily the owners. That shows where power lies and the relations established.

When it comes to women's participation in the market - not necessarily just when it comes to breaking records - do you feel there's a balance between men and women?

No, in terms of institutional occupation and visibility, men are way ahead of us. Today in Porto Alegre all directors at the major institutions are men. Even though most of the staff is made up by women, the directors are all men. 2013 was the first year we had a woman as president of the Mercosul Biennial Foundation, after almost 20 years of Biennials! Although we are very close to making things happen in the artistic production and cultural management fields, at the end of the day the positions of power are not occupied by us. But I think we'll get there!

What other analysis of quality can you make of the data based on quantity?

One interesting thing is that if you look at the list with the ten most important collections in the world, half of them are couples, signed by two people. That means we can see women appearing where decisions are made a little bit more, which was not always the case. Of course, when it comes to couples you can't really tell who's making the decisions, but there's a chance that, since they are signing the collection together, the women are actively making decisions. That's why it worries me that we still have so few renowned female curators and even less women as head of institutions. Those are the taboos we need to break.

I read an article from England's Independent where Georg Baselitz says women can't paint, and that the market is proof of that, as there's no big names out there who are women so women can't paint. He finishes saying "As always, the market is right."

Then Brazil is the exception in this reasoning! Here amongst the most prominent artists on the market we have to women from the 80's generation. If market calls all the shots, like he says, than the market is contradicting itself. Baselitz is a great painter, but this is a matter of point of view. He's from a generation where women barely had access to studying art, nobody would teach a woman how to paint. It is possible that the female painters he knew actually had a lower quality work, but not for a lack of ability as much as for a lack of technique, lack of a chance to be included in the circuits where things were being discussed and showing their work! To this day we see the consequences of that - there's still people that think like him.

You mentioned the low number of women working in positions such as curators and as head of artistic institutions. However, we do have a lot of women in Brazil working in prominent roles such as head of galleries (Luísa Strina, Márcia Fortes, Laura Lima, Marga Pasquali, Nara Roesler, Luciana Brito, Marília Razuk, Laura Marsiaj, Luciana Caravello and so on).

What do you think about this feminine presence in management positions at galleries?

I think Brazil has in a very interesting situation when it comes to that. If we compare the directors of the largest galleries abroad to the ones in Brazil, we'll see that, indeed, we have a lot more women in charge of those spaces than other countries have. Here we see a lot of women working major roles in the art market, and beyond that, we see women actively working for the development of that market and the entire Brazilian art system, both here and abroad. That's fundamental in generating deep changes in terms of the visibility artists are getting. This means that, through galleries, there might be more room for women artists in the market.

What do you see in terms of internationalizing Brazilian art, which is the theme of your research? Are you still studying that?

Yes, the focus of my research is internationalizing Brazilian art through fairs and how fairs have been used as an active instrument to take art to other places, giving it visibility, building possibilities and relationships with collectors. There are three fairs I have been studying: SPArte, ArteBA (Buenos Aires) and ArtBasel Miami. Each reveals a different circuit: SPArte is Brazilian, ArteBA is the oldest in Latin America and ArtBasel Miami is one of the biggest ones in the world and one of the main points of entry for Latin American art into the United States and Europe. They have very different dynamics, very diverse structures. After the first round of visits and interviews in 2013 a lot has come to mind already. I improved the methodology a lot – which I will apply on the next round of interviews –, and a few things already became very clear. First of all, people say there's a tendency for Brazilian art to become more international; it is not a tendency, it is a fact. It's real. The fairs are a big part of that. I have been seeing new galleries, that have been open for only two years, holding four fairs a year. In the Latitude study I mentioned before, galleries say that 59% of their sales happen at the gallery, 29% at national fairs and 9% at international fairs. If you add the last two, that's 40% of the galleries' sales! It's almost half of it just at those events. It is happening and it is inevitable. How this is being used is a different subject. I think there's a lot of room for improvement. The Latitude project itself is a big step towards collecting and compiling information about the art market, including the fairs.

Do you feel there's something specific being sought after in the Brazilian artistic output? Are there certain stereotypes feeding these dynamics?

I think there used to be more of that. Nowadays I believe collectors are seeking Brazilian art because of its increased value. I also think that people used to be less knowledgeable and are more informed now. There's also many different profiles when it comes to collectors and other professionals. Even though I hate those labels, it seems Brazilian art is usually seen as very creative and of very high quality. It's something different from what people usually see, and in that sense there's a certain curiosity. But let's not fool ourselves: Brazilian art caught the world's attention because Brazilian collectors are now wealthier and decided to invest in art. That drives the prices up nationally, and reflects on the international prices. People look at Brazil knowing that. One thing feeds the other.

Although it is impossible to be completely conclusive, what would you highlight as key points in the dynamics of the art market system?

It all depends on what you are looking at. Are you looking at the primary market, the work that just left the artist's studio and goes to the gallery? Are you looking at the secondary market, retail? There are many internal dynamics and each presents its own specific ways to establish value, prices, influence. Those dynamics often change and there's an example that illustrates that well - I used to talk a lot about the crisis of the critic, how the critic did not have the same influence it used to have. In 2008, when the real estate market crashed – we also heard a lot about the art market crashing – two things happened that went against everything that was happening at the time. The first thing was the return of the great masters. For a while the focus of auctions had been on post-war art, but at a time of crisis, what happened? People turned their investments to what was safer. Contemporary art had been on the rise, but then it stopped and started to collapse. The second thing was that the critic regained its relevance. And why is that? At a time of crisis, there's less speculation. Collectors stop investing and buying like crazy, so when things slowed down what the critics were saying about the artists became relevant again. That's what German researcher Isabelle Graw says. They are waves, it's dynamic.

It sounds like very economic centered dynamics, because, for example, at a time of crisis in the stock market a savings account becomes the best and safest option, like what you said about the classics.

Yes, but there's a very interesting thing about a time of crisis. People forget art itself is a form of currency. For example, if a piece is worth ten million dollars and the dollar drops, the value of the piece doesn't necessarily drop with it. If you use all your money to buy currency and the currency drops, your money drops. It's not the same with art. Of course a piece can lose value, as well as the artist, but at a time of crisis it works as an independent currency that's not necessarily connected to the banks.

There's also an interesting detail about determining an artist's value which is that people say it should work like a turnstile, going only in one direction. That means it would only go up. If the price starts to drop, it will lock up. The gallery owner will do everything to keep the price stable, even if it has to take the artists off the shelves, even the artist has to come back with different, cheaper pieces in another gallery and so on. To lower the price of an artists work is the worst thing you can do, so raising the prices is something that must be studied carefully.

It is a heavy and complex economic game.

Indeed. It follows certain rules, but at the same time not all rules are set and not all rules apply all the time. So you have to analyse everything on a case-by-case basis.

What do you think about his notion that some artists become conditioned by the market when they start selling more?

I think there's a lot more involved in that. Some artists will focus on certain series that did well commercially and start making more and more of that particular series – more than they should. I think there are different moments in the career of an artist and some are more interesting for the market while others are more interesting conceptually speaking. Some artists end up benefiting from more commercially intense moments, but the art system (not just the market, because the market is only a part of the system) will self-regulate those issues. When an artist becomes too commercial, the system will decrease its conceptual value. How the artist is perceived is a combination of many aspects, and the financial aspect is only one of those aspects. There's also the historical aspect, the aesthetic aspect, the experimental aspect, the social aspect and so on. When the artist starts selling too much, that might be seen with kind eyes commercially speaking, but the artist will be frowned upon by their peers. Their value decreases on another scale. And after a while that will make up the outline of a career.

There's an essay by Ana Barbosa where she says many women don't want to be labeled as feminists, they don't want to be connected to that discourse. Do you think there's a market effect for the artist to be connected to a cause like that?

I think that is a characteristic of the contemporary society, where identity is very fluid and therefore people don't want to be connected to causes anymore. In the old days, the matter of being Brazilian, dealing with our national identity was something that had a lot of weight. Nowadays nobody wants to be a "Brazilian artist", unless there's a very specific context connected to that. People want their artistic work to be of interest no matter what country they are from, what gender they are, what tribe they identify with. I think that, in a way, the same happens to gender issues. Women are occupying many spaces and perhaps there's no longer a need for affirmative measures. Generally speaking, I see that tendency. I was just writing about a friend who does performances and the feminine is an essential part of her work, but she doesn't think about feminism specifically. It is part of her work because it is a part of her as an individual, it's inside her and it's reflected on her work.

Francisca Caporali

"I caught myself telling the jury: "Guys, there's no women here!" So we started to look into things closely, trying to understand why that was the case."

How do you divide your time between being a manager, artist, teacher and a mother?

All these things work together organically and are very much mixed together, but I try to organize everything in different shifts. I stay with my son Gabriel and at the Guignard School in the mornings, and in the afternoons I am at JA.CA. At night I am divide my time between Gabriel and Guignard again. JA.CA actually permeates everything I do, because if I get an e-mail I will reply to it, if the phone rings I will answer, we have meeting and so on. There are institutional tasks that know no breaks - at midnight, on a Sunday, on a Saturday, whenever it is. Guignard is the activity that I can keep organized the most due to its own nature, as teaching requires

planning, and then the other two – JA.CA and being a mother – end up being constantly improvised. Professionally speaking, JA.CA is my priority and teaching happens at the times when there's less happening there. I started teaching at Guignard after JA.CA had already opened, I came back to Brazil to get this project started so it's only natural for that to be a priority. Gabriel is a part of all that, he goes to JA.CA and he knows the school very well, he likes being around the residents and he talks about the project as if it's something very close to him.

When I started at Guignard I was hoping they would mix in a bit more. Throughout the years I realized the academic world is still too restricted to allow itself to mix in with anything. Unfortunately they are still way behind when it comes to understanding how students and the University could benefit from getting involved with a project like JA.CA. There's also a very long bureaucratic process in the academic world that I fear a bit: gradings, reports and curriculums, I still don't have a properly formatted curriculum, that just makes me panic. There was a time when I felt a bit stifled at the school, I was disappointed at how strict things were so I stopped insisting on this idea of combining both things. They are never completely separated though - my experiences at JA.CA end up feeding my classes and the students benefit from that. I take JA.CA residents to the classes and I always teach at least one class at JA.CA, which is something the students usually request themselves so they can see how things work.

Did that lack of integration disappoint you?

JA.CA has partnerships with other schools, something that had already happened before I started teaching at Guignard, so I thought it would happen naturally. Guignard is a school and doesn't have enough space for a studio or workshops, and they also have little room for the art that happens out in the streets, that involves other people and requires more time than the studio. At the same time, Guignard is great when it comes to hosting talks, book releases and exhibitions. We are always welcome to host events there and it's guaranteed to reach a wider audience that way because the students are very interested in it and the teachers are always willing to be a part of it. There's still a lack of understanding when it comes to integrating my roles as a teacher and as a manager at JA.CA. I was once told I should keep things separated, "This is JA.CA, this is the school." So I said "Alright, everything is separated then." That to me is a big loss, because if JA.CA and the school were closer my dedication to teaching would no longer be restricted to the hours I spend at school, because I could have students here all the time.

Is that a bit limiting?

Yes. But I can see why they don't understand it so I didn't go very far in trying to convince them otherwise. It's a time when they are reanalyzing this course and they haven't yet visualized all the possibilities of what it could be. Right now the students can teach painting, or drawing, while there are so many other possibilities for extension programs.

How was your experience in the United States and in Spain, where you were also involved with the academic world?

The master's program in Spain was disappointing. I think Spain found this niche in the market of offering master's degrees to Latin Americans, and I had very high expectations but ended up disappointed. It kickstarted a frustration that later on became something interesting for me: the issue of art and technology. That was back in 2002. What were the issues with art and technology at the time? We weren't critical enough of it because everything was just starting, it was all too dazzling. I tried to spark some criticism because having already graduated in Media Studies I came from a background that was already criticizing television and mass media. It was all very complicated and the master's program didn't help me fully articulate my thoughts on that. Perhaps also because of the time - everything was just getting started. There was, however, a certain general fascination of technology and I was not interested in that at all. Once I was done with my master's I went back to New York.

You were living in New York before that?

I had been living in New York for a year before taking my master's program. I was doing internships, and working with cinema more than art. I was always a bit dyslexic in the sense of doing lots of things and having many interests. I was a dancer for many years, then I was obsessed with photography, then video, and then

programming after the master's in Barcelona. In college I was more interested in cinema, but soon realized I was not completely fulfilled by that. Video was a research that lasted for a longer time. In Brazil, while I was in college, videoart was completely segregated from contemporary art, so it was important to be in other places where I could see these frontiers fading away, even though they are still very visible here in Brazil - art, architecture, urbanism, design and so on.

I had many interests but nowhere I could indulge in all of them together, I always felt like I had choose between one or the other. I was lucky to study at the Federal University of Minas Gerais at a time when they allowed a certain flexibility in the Media Studies curriculum, so I could take classes in other places even though it was still a bit precarious. You had to convince the Anthropology teacher that you could take the class without being left behind, that you wouldn't be too different from the other students. That's how things worked. So I could experience a cross-curricular university, but it was rather precarious and I ended up taking a lot of classes at the Institute of Arts - I even presented my thesis there.

New York was particularly important when it comes accepting and recognizing the power of being so dispersed, because in the United States moving across different fields is seen as a positive thing. When I went back to New York after being in Barcelona I wanted to take a new master's program because I felt like I had grown a lot. My master's at Hunter College - CUNY was very cross-curricular, with the students coming from diverse backgrounds and countries. The program was highly politically oriented and that drew in a crowd that made documentaries, hackers, people that worked in communities, collectives, activists and so on. It was wonderful to meet so many like-minded people that had the same worries and desires, creating a very interesting network where we could share our experiences in different contexts. I enjoyed the American academic world, which is a rather critical one. You show your own work and analyse other people's work the whole time in a critical manner, and that is very rare in Brazil. Especially in Minas Gerais. It's almost impolite to criticize others.

When I started teaching at Guignard, the first subject I taught was Critiquing, which was a big challenge for me because that's not my background, especially Brazilian art critique. But that made me study and read a lot. I enjoyed teaching that because I felt like I could make a difference based on my own experiences. The idea was to not only teach art critique but to create a critical environment where you could talk about things, building the foundation of knowledge for deeper discussions.

Did the students actually talk or did you have to lure them in?

It was a bit difficult, but they enjoyed listening to my critiques so I think that's is a good start. Usually people become angry at whoever is criticizing them, but they could see the power of this exercise, and my critiques were genuine and carefully laid out, bringing in references and trying to disarticulate their early absolute certainties. Young artists are always the ones more sure of everything. At Guignard, people arrive to the school at different times in their lives: many already have an entirely separate professional life and they are mixed in with the students that just graduated from high school. The way they see life and their maturity levels vary greatly, creating an interesting confusion where they have to practice patience and tolerance because their opinions are so different. Sometimes students are not ready for the suggested exercises, many hate studying theory, and I never let go of the required readings. My background in media was very important when it comes to that, because with the amount of things I have been exposed to I cannot tolerate people not taking part in the discussions of the required readings.

Besides the more critical academic environment that you brought with you to Brazil, did you see anything in terms of alternative space initiatives that you think might have influenced JA.CA?

I took part in a few residences in New York as well as other cities and went to many institutions managed by artists, which are fairly common there. I also always shared studios and worked with many collectives. However, wanting a collective space in Belo Horizonte is perhaps something I inherited from my mother, Isaura Pena, who was an artist. When I was young, I lived through very important times for art here. Everything was so precarious that people had to come together. The norm was to be independent, autonomous, and daily life was intense. They always had collective studios that weren't always used as studios but sometimes also as a place for workshops, talks and fairs. She started teaching at the University when I was still very young and our

house was always full of local artists. She has a coalescing personality and is also very articulate, always trying to improve working conditions for herself as well as others.

When I graduated the environment was different and her generation was more dispersed. My colleagues either went to São Paulo or ended up working with something else, like design for example. The market was absorbing all the artists, but it wasn't the art market because at the time we didn't have that system in Belo Horizonte yet. Many, like me, also left the country.

When was that?

Between 2001 and 2002. For me it was very important to see those collective spaces in Barcelona and New York. In Barcelona there was Hangar, for example. Places with a library, room for workshops, for sharing information and knowledge, to do an internship, to have a studio, get a scholarship. They were places centered around studying but not through formal ways. You would raise questions and people were willing to help, integrating different generations. In New York there were many places, some were 30, 50 years old!

Already traditional places.

Yes, decades old and still very autonomous. Places that were never incorporated by institutions but that had a permanent life. I think here continuity is always a challenge. It takes a lot of energy to keep a place open, it becomes attached to the people that first opened it and you have to create a very solid structure so that it can survive possible shifts in its direction. In New York things are not less precarious, both for institutions and for artists. Nowadays the life of an emerging artist in New York is more precarious than it is here in Brazil.

Really?!

Really. But that was not a big problem, at least not in the community I was a part of. Very few people lived off their artistic work, even though they never stopped trying to make things happen. Nobody hides their "parallel" lives either, the one that pays rent - being a designer, teacher, waiter, whatever. There's a support network and you can make a lot happen through exchanges - I will make your website and you can lend me your space. There are platforms to facilitate these exchanges. Here we are stuck with using money, because we have financing. It's great that we have financing, but when you stop having it, you stop working altogether.

In the United States they can't even conceive just being handed fifty thousand dollars. You can count all the financing opportunities in the country and the artists that get them. Then here in Brazil how much is Funarte giving away in a year? In that sense things are more difficult there; people write very long applications to get a thousand dollars. We are living through a time when we fail to recognize how fortuitous financing is. When I would tell people in the United States that I have friends that got a million to make a movie they were shocked!

When JA.CA started out we had a lot of money from the Incentive Law, and we never had the same sort of financing again - we started doing a lot more with just one-third of the money. It was important to spend a year without any financing, I learned a lot and had to come up with different strategies to use our space, which we were renting. Actually, JA.CA is always forcing me to learn new things. We are very interested in learning how to drive down the costs we have, which are very high, and how to be able to support ourselves through other ways instead of relying solely on financing and grants. The choices to be as autonomous as possible are constant and sometimes you have to be less independent and autonomous to be able to have money.

Would you say the biggest challenge for JA.CA is to have that sort of continuity?

We don't have the same fears we had during the first years, that constant threat of closing down. I think we are past that, because no matter what happens we will stay open. Since last year we started doing exercises in mobility and did a lot outside our own offices, and in 2014 we will have a lot of space for a residence project in the center of Belo Horizonte in partnership with Palácio das Artes.

But at first, with the financial situation so unstable, we were constantly worried. For every month in 2011, when we had no funding, Xandro (another founding member) and I paid for everything to keep JA.CA open. That was a very difficult year as I had just returned to the city a year before and had no connections at the time. I had never had an exhibition here, had never worked on any projects here. I slowly began to meet people and insert myself in the local scene.

You had to start from scratch?

Not exactly from scratch because we had a lot of structure and sponsoring when I first arrived. We had to get closer to people we had never met. I knew people from college and from my mother's generation. It's amazing we were able to reach so many people! Some encounters were very generous! Ana Tomé came to Belo Horizonte for a talk and got to know JA.CA. Only 4 months after we opened she invited us to be a part of *Residências em Red*, and we became official members in 2011. After a year and a half I was invited to take part in the manager residence at Capacetê. There was always a lot of generosity from people who believed in us. From those two networks I met great friends, people who share in the challenges and with whom we have collaborated with in wonderful projects.

Back to the challenges, I think that nowadays the biggest one is how to make projects happen without state funding? Whether we like it or not, that starts to dictate the program and activities of a space. At the beginning of the year you already know you will be doing projects with funding from Funarte, which requires a lot of running around because you have only 6 months to do everything, and that rush is not our time. The money we get could be stretched farther if we had a better deadline for the projects. How can we show them how things work? How can we keep an adaptable structure? I still don't know. The question is: how can we live without public funding, which is our only form of funding today?

It's a matter of coming up with smart ways to spend money when you have it and finding ways to stay active when you don't have it! This year, 2014, we have funding for two projects, but for 2015 there are no guarantees. That model of financing seems wrong to me - it is not healthy for any institution to be so unsure of its future. That's what's wrong with our cultural policies - doing things with a time span of no more than twelve months. Knowing what next year will be like helps us spend the money more responsibly. It helps with small things too, for example booking a flight six months ahead is much different from booking a flight three weeks ahead. We can negotiate more because we know we have 'X' amount instead of 'Y'. If you are rushed, you always spend more.

It's a matter of being able to do long term planning.

Exactly, long term and with an organic autonomy, a characteristic of spaces like ours. Nobody wants to have a totally set program for two whole years. It's part of how we work to stay open to changes, being flexible and acceptive. How far can we go using the model of strategic planning from corporate management? How can we adapt that to our reality? Last year we got training in corporate management and even though much of it is hard to apply to our reality we could still learn a lot from the management methodology. We started doing yearly planning, which is not rigid but gives us a certain peace of mind to think about projects, knowing when we will be focused on a bigger project and when we would be free to accept proposals we get. The advisor at Dom Cabral Foundation, where we were discussing these issues, said working this way was like "trying to change the tire while driving the car." Staying organized today means exactly that: doing everything at the same time, while the car is still moving.

How do you see the feminine participation in your field of work?

We have data that shows a smaller feminine participation in the art field. We have less data specifically for Brazil, we have less research on the subject, but abroad there's a lot of studies on this. There's data on the amount of work by men and women in the most prominent museums. We also know most curators and artists represented by galleries are men. I am the daughter and granddaughter of artists. My grandmother, Maria Helena Andrés, is 91 years old and is still active, showing her work and writing for her blog every week. They both lived very intense professional lives, traveling and producing a lot, and were always connected to education. They definitely went through much more complex things than what I go through. My grandmother has many stories about how her family dealt with her profession at the time, but she also married a doctor and had 6 kids, all while traveling the whole world with her work and being an artist in residence. My grandfather was a rock for their children and fully supported her work.

Belo Horizonte is known for the feminine presence and many renowned artists are from here, but I am not sure what exactly that means. There are many of us here, that's a fact! As managers, I think I have to do with the domestic side, caring. I don't know how things would be if I had not become a mother one year before we opened JA.CA. There's a certain sensibility and care for the artists in residence here. I think we are also very

focused and devoted to a cause. A project is like a child, and between Gabriel and JA.CA... JA.CA is a lot more work! At the same time, I wonder how things would be at JA.CA if it wasn't for my husband, Ricardo, who's unwittingly been a big help psychologically and financially because when I had to support JA.CA I was not bringing in any money, which is not normal for us, and he was very helpful. So I can't say JA.CA is just a product of my own efforts, or that the founders and helpers of JA.CA are all women. Actually, JA.CA started out with more men than women, but they men slowly drifted away from the daily life of the space.

What would you say are the differences between men and women when managing?

Since 2013 here at JA.CA we are two women, Joana and I, and one man, Mateus. Our level of engagement is not different - our roles are different, and that has nothing to do with being a man or a woman. It has to do with who we are, what we know and like. We complement each other perfectly. Management, for example, is handled by Joana, which was very freeing for me, having someone who can take care of something I have a hard time with - allowing me to take on a more artistic stance and dedicate myself to more creative things, having more time to spend with the artists without worrying about money and paying people. She's much better at that than I am, she loves charts and I hate them! Mateus is our saviour when it comes to taking care of the space, being a carpenter and a psychologist - he's so much better at talking to people than we are. Joana and I are very strict, because women seem to take up these roles where there's a need to impose yourself so often it becomes difficult to be more "docile". We have had many experiences where Mateus is the most docile one.

And what was it like having a child in the middle of all that?

Oh, he went everywhere. He traveled to residences, goes to exhibitions, he does everything. He's a happy kid. I cannot imagine myself not being a mother, I have always wanted to have kids.

How do you perceive the people around you when it comes to family structures, having children and so on?

Obviously having children is limiting in a certain way. You helps you prioritize and not waste time with what isn't important, because if something is not important it's better to just set it aside and spend time with your kids. Perhaps having a kid helped me focus more. I never use having a kid as an excuse for not being able to do something, but it definitely makes me want to do less things, so I am more selective. I have accomplished a lot since Gabriel was born. He was born exactly one year before we opened JA.CA. At the same time, I had a lot of support from Ricardo, my husband. Maybe it would have been different if the structure I have at home was different. With him, it's perfectly fine for me to travel, to be away for two weeks in Madrid for example. We organize ourselves and he takes care of Gabriel by himself, the same way I organize myself to be by myself when he travels. Every time I travel they become closer, it's a beautiful thing to see. I have a certain support at home that might be outside of the norm. It's an understanding of how important JA.CA is for me, and Ricardo takes part in the events, the planning and hosting people at our house because of JA.CA.

Did your mother have a similar daily life?

Hers was much more intense than mine! When I was born my mom was much younger than I was when I had Gabriel. My mother had three children and got divorced when she was 27 years old. Of course, she had a mother that was her rock, not only for her but for us as well. We spent a lot of time with our grandmother, and she was an amazing grandmother. My father was always very present too, it's not like she was abandoned with three kids. Of course her career would have been much different if she hadn't had kids. Here is not easy to have your children with you, taking them to work. For me it was very important to have had Gabriel in New York.

Why is that?

Because having your kids with you everywhere is normal there. If you stop doing things, it's because of your own choice. Sometimes the father is the one to decide: "I don't want to work, I want to stay home with my son" as the mother makes more money, she ends up supporting the family. The city is ready for people to go where they want with their kids. I once went to meeting at the Brazilian consulate with Gabriel, when he was a baby. The person I was meeting didn't think it was weird because she had a kid and she understands not having anyone to take care of your child. Here things are different. I can't imagine going to a meeting carrying

a baby. I took Gabriel to many talks and workshops where people were so angry at him running around. What am I supposed to do with him at 8 p.m.?

During Gabriel's first year we traveled so often! I was working, and so was Ricardo. I think having a child changes things, but I don't feel like the underdog because of that. Maybe I am privileged when it comes to my family - my family understands that for me to be accomplished professionally is very important. That is not the case in every home in Brazil. It's a very sexist country where the mother is expected to change the diapers, bathe and groom the children. Fortunately that is not how things work in my home.

It seems that here when you have a child you must forgo all else.

I always joke with Joana and Mateus that if they want to have kids, I'll have another one myself and we can open a daycare at JA.CA. Last year we realized there was a pattern when we were selecting the artists in residence, a sort of diagnostics of the "woman in residence."

What did that diagnostics of the woman in residence show?

We realized it was very difficult to evaluate men's and women's applications for residence equally. When we have our list with the finalists, there's always more men than women. Most of the women applying for residence simply don't have their work as well developed as the men's. They only apply up to a certain age - for many reasons, perhaps because you have to get everything done up to a certain age so you can have a child, or because they already have a child and can't commit to the process, or because they have an academic life they can't get away from during the residence period and so on - they have other life commitments earlier than men. We get a lot of men over 35 years old applying, but not a single woman of that age. We didn't come to any conclusions but we did observe this difference. Most women that apply are about 20 years old, but men's age varies a lot.

How do you interpret that data? Were you surprised by this?

We still don't know how to deal with this, we are still debating it. What if we had a residence project that accepts children for example? How would we do that? For me it was very important to have residence experiences by myself, without Gabriel. Time is a crazy thing - you never have time for anything in your daily life and then all of a sudden you are somewhere new where all you have is free time to occupy with whatever you want. It is scary how suddenly you have so much time. What should I do? Read? Ride a bike? It's interesting to experience that without a child. We still don't have the answers, we don't know what to do so we can undo this reality, but there's definitely a difference between the men and the women that apply. As much as we try to achieve a certain balance when selecting the artists, it is very difficult to do so because we get applications from men that are much more well rounded, and we understand it is not because they are better than the women, they are just at different points in their lives.

What was the question looming over this realization for it to become reality?

The whole time I wanted to achieve balance between male and female participation. I would tell the jury: "Guys, there's no women here!" So we started to look into things closely. It wasn't anything formal, it was just an attempt to understand what was happening and why. It was all very naïve. Another thing we realized is that whenever we work on a project - right now we are working with Cristiana Tejo and Samantha Moreira - there's a lot of women involved.

But again that didn't go very far. That's another characteristic of autonomous spaces: we don't have the time to rationalize and organize that sort of data and perceptions. We have very few opportunities to do that. We don't have the time to think about it and we don't know what to do with that information.

What we did on our last residence was we selected a woman, a young one, understanding that sometimes we have to be the place that will help her mature her work. At the same time, we can't be just that. Her interaction with older artists is very productive, whether they are men or women. Unfortunately they were all men. The interaction between those different stages of work is very interesting, to combine people who are so sure of things with those who have a more unpretentious work, which can sometimes be more genuine, more experimental and daring.

One of the goals listed in the 2nd National Plan of Policies for Women is to "revert the processes

that lead to the construction of asymmetrical power relations in the fields of culture and media". With your media background and your current work in the art field, do you feel this goal has been accomplished?

I wouldn't know how to answer that. Despite having graduated in media, I don't know how exactly to define that field. Advertising? Radio shows? TV shows? I can define media when it comes to projects, but what would those policies regarding media be? The same goes for culture: promote those policies through what? Talks? Educations? Funding opportunities?

At the same time, the issue of funding opportunities is very complex because I think it would be important for men to also have a place to think about women, about the feminine. If you only have women analyzing the role of women in society, you get stuck in a cycle that won't go anywhere. As if it was just about complaining. And this much we know: nobody in Brazil is going to say we have gender equality. We don't and we know it. Even men won't say that. Here in Jardim Canadá, the neighborhood where JA.CA is located, all homes have only mothers taking care of children, sometimes with three generations of women. How do you solve this through culture and media? Perhaps it would be better to solve it through education. It's a very serious issue, a matter of changing the mentality and the understanding of people. A change in the domestic life, so that couples can see themselves as equals, sharing tasks without certain tasks being exclusively done by one or the other. It is very difficult because mothers have an instinct to fix things. I often caught myself doing more just because I did more. Gabriel would wake up and I would get up. It's the instinct, wanting to fix things. I think this is a deeper change than something just regarding culture and media.

Sometimes segregating women in a particular activity - even if it is to discuss their own roles in society - is seen as sexism.

Indeed. At JA.CA, we have been working with men that engage in this discussion about the role of women in society. How can we do that if you are supposed to have women discussing this? With the issue of diagnosing what happens in the residences it is the same: since we realized there's less women applying, should we start accepting women only for the residences? Would that change their lives so much? That's why I think it's more about education, we need to start discussing those issues with younger people if we want to achieve any real change. We need to change how people believe the domestic life should be like, and from then move on to more systemic changes.

I think art can help a lot when it comes to political and social issues, subverting certain situations and creating propositions, but on a very small scale. We can't get to that many people, if you look at the numbers in Brazil. For example, the Biennial in São Paulo is very big in terms of audience, they reach six hundred thousand people. But what is six hundred thousand people when you look at the population of the whole country? It is nothing. I think we can contribute to the discussion, but I believe in bigger changes. Perhaps after many years all the small changes will become something big.

What happens to your own artistic work in the middle of all that?

My work, after technology and video, became research on ways to cooperate, as well as on studies and understanding of territories. JA.CA is a large scale representation of what I am interested in. I don't think I have stopped working. I have always worked with collectives, so for me having my name in a piece is not very important. I became a part of JA.CA and JA.CA is a part of me. People even call me "Jaca" instead of Chica by mistake! I also think we need to question how we position ourselves – where's my name? What is my role? If I am asked to curate something, am I a curator? I don't want to be a curator, for example. I see myself as an artist with the role of an organizer, I accept challenges to conceive and organize an event or an exhibition, but I am not very interested in static exhibitions. I'm more interested in the process. When I'm asked to curate something I want to subvert things a little bit so it becomes something exciting for me. At the same time, I don't care if people see me as an artist, a curator or whatever. Outside of Brazil that seems easier, people always understand that I can be an artist and have a collaborative project.

Here we seem very concerned with roles, knowing what someone is, curator or artist. Throughout the interviews we saw a lot of diversity when it comes to that, even though we still seek to

know what each person's role is in their field.

Exactly, it is much more difficult to take on a cross subject approach here, like what I said before about the academic world. In the United States people value being multifaceted, moving across different fields. Here is the opposite, our academics are incredibly specialized. At the same time, this is a very old discussion. Frederico Morais, for example, talked about this in the 70's. It's weird that nothing has changed! I have no more angst about this - at first I had a little bit. I quickly understood that I feed creatively off those articulations. I think if it wasn't for my role as an organizer - which I think is something particular to the artist that sees things differently - JA.CA wouldn't be what it is today. And perhaps that would take us back to the question about feminist policies, which might be looking at the power of art and culture in the wrong way. It seems the goal is to create a market instead of a discussion. I don't think we will make it there by excluding the men.

Cristiana Tejo

“When you are open to the world and you hear other voices, the hegemonic narratives no longer stand alone.”

At *Panorama do Pensamento Emergente* (Emerging Thinking Panorama) you seek to map the curatorship field, strengthening relationships and contributing to the creation of networks and partnerships. Last year was the second installment of this project – what have you learned so far about this field? What are the main challenges?

We didn't have much when we started out. Internet was a new thing and people didn't know one another. Being in Recife also weighed us down, geographically speaking. It's very far away. I couldn't find the people from my own generation and I really missed being able to exchange ideas with those who were also just getting started. I wanted to know where they fit in the scene, what were their motivations, their crisis. The idea came up in 2004, but the first *Panorama* happened four years later, in 2008. It took me a long time to get funding for it. At the time we really did not have a way to meet our peers. And I really mean peers, not artist and curator, curator and critic. We wanted to create a place that encouraged discussion amongst peers. Due to personal reasons, I couldn't make the second installment happen two years after the first one like we intended to. It only happened 5 years later, which was very interesting contextually. Five years can be very interesting for a field that is so new. We can recognize the changes in curatorship, thinking, organizing. The interesting thing was that, with this time difference, everything became very clear. I invited two people that were on the first installment of *Panorama* – Luiza Duarte and Marisa Florido – and right away we noticed a big difference in how the curators that started working in the past five years organize themselves. They are very young, but have a lot of knowledge on curatorship history, a kind of “epistemology of curatorship.” We see that the curatorial thinking of young people that begin their careers in a more sharp and critical way is rather solidified, which is typical of a generation born into an environment of informational overload. My generation, on the other hand, was much more empirical, as well as much less prepared in terms of this intellectual approach to curatorship. We analyzed art and sought to structure an art system in Brazil that was outside of the Rio-São Paulo axis. It should be noted that professionalization now happens very quickly and there's an interaction with the curator's jargon. We also realized that throughout the last decade a kind of “curatorship language” has been established, that refers not only to the linguistic aspect but also to a comprehension of the history of curatorships, the history of exhibits. It's a field that has been developing greatly with publications, seminars, grants and new job opportunities. There's a difference between this empirical generation and a generation that already starts out with plenty of information.

Do you think the curatorial theses that make up this field of history of curatorship could be a new way to write art's history?

Definitely. If you look at the history of exhibitions at the Museum of Modern Art (MOMA) from the be-

ginning of the twentieth century, you'll see that they defined what Modern Art history would be, with their chronological and linear approach. It's very interesting to observe that a narrative was already forming through the exhibits. Because art becomes palpable through exhibitions, that's how the discourses and perceptions of art formalize themselves. What's happening today, one hundred years later, represents a big change from that notion of narrative that's in crisis. We don't expect an absolute and definitive narrative. MOMA, with their exhibits, was creating a narrative that for a very long time was the only one accepted. Nowadays nobody is naïve enough to believe that a single narrative is enough to encompass an infinity of approaches. Apart from that, we also have the effects of globalization, different ways of thinking and making art. That represents a big confrontation for the Western World: recognizing these other forms of articulating meaning. These require the art world to only take baby steps in that arena. If you look at the pieces, they are absolutely open and its the curators who articulate a temporary understanding of those works. There's no final, absolute interpretations. We could talk about the hermeneutics of art, and how the interpreting of art is as important as the making of art. The work is done once it reaches the other, the audience. Although there's a crisis in terms of narrative, there's no crisis when it comes to articulating meaning.

Why did you decide to connect your doctorate thesis, which is about the beginning of curatorship in Brazil, with sociology?

Well, first of all, I decided to stay in Recife despite the collapse of local institutions. That also means having to deal with the city's contingencies. Since I wanted to get into a doctorate program, I went searching for where in this city I could establish a dialogue between my own interests in what the academia was offering. The Sociology Department at UFPE has a sub-department for Sociology of Art, and since my initial background was in media I was already familiar with some basic sociology. Studying curatorship could also have been done through a philosophical approach, or an art history approach, but sociology allows me to align all those different approaches and I was very interested in understanding the dynamics of curatorship in Brazil. My approach was already sociological even if I didn't know that. I can't see art as just art. I always saw art inserted in systems of power, relations, meanings and contexts. We are social beings, and that says a lot. We create meaning and we create it from a certain sociability. I'm halfway through the doctorate program and I already know it was the right choice, because I can also bring in more philosophical readings. My thesis also has a historiographical approach. It's working out well, and I have found authors I never knew existed. I can articulate a more well-integrated perspective. That's another thing: I am an insider in the art world. I share in the beliefs, the values of this world, so through sociology I was able to understand the constitution of those values, observing my own world through an external perspective. It has been very interesting and very enriching. At the same time, I am very open to things; my doctorate is just one passage and then there will be other readings. This research will continue. The research doesn't end when you present your thesis.

What did you learn about the international setting with the project "Made in Mirrors"?

"Made in Mirrors" is a project that started out from a wish to fight globalization, from a point of view more connected to local specificities, and also seeking long term and more intense connections with few projects being carried out at a time. Long term but also with long distances, and intense collisions between very different contexts. It's a project that integrates South Holland, Southern China, Egypt (Cairo, specifically) and Brazil (especially Pernambuco).

Very specific regions.

Exactly. What was called "periphery." It's a very relative term, because sometimes we are the periphery and sometimes we are the center. It's either periphery or center in relation to something else. The idea was to organize those places that are so singular and think about how those exchanges could happen. I got to know those places and their art scenes. Europe, in this sense, is very exotic. The Netherlands are very organized and controlled. Too much, actually. On the other hand, we understand there's no such thing as the "universal." There are only individual places. If you go to New York, you'll see how small town it feels like over there. It's actually a few entities and persons who are able to move around and establish more open dialogues with other places. In the end we are all locals. That's very important because we were able to send artists from Recife for

residences in China, the Netherlands, and Egypt; those exchanges have had very important repercussions to their work. That's the most interesting point: how the local community benefited from this project. Personally, it reaffirmed what I already thought was the case: the world is too big for us to talk about the same three or four places. I'm much more interested in those things than seeing something in London that we already know about, for example. I'm from Recife but I was raised in Brasília, and then lived abroad for a while. Staying in Recife is a political attitude! I think it's important to make things happen locally and bring visibility to interesting places that still don't have a strong art economy. I am very drawn to places where things exist but are not seen, because life still exists despite the lack of visibility. Of course, I'm talking about a privileged stance, because I live in Recife but I'm always traveling. Actually, nowadays I work more outside of the city where I live. I know that's not the case for most people. Many artists circulate, but what we are going through in Recife is a powerful and irresponsible lack of funding when it comes to public institutions. We don't have an art market or a tradition of the elite funding cultural initiatives, so we are very reliant on the public system.

You said during a talk that you were disappointed with the situation of those institutions, how they are falling apart, and that's why you distanced yourself from them. How's their situation nowadays, from your point of view?

It got worse. For fifteen years we had a very interesting time in terms of experimentations and creations. We experienced institutional experimentalism. We were creating things and we were very close to the artists. In Recife we have this bubbling community, critical and emotional, with powerful collisions and we, curators, had many opportunities that I am sure a lot of people from the same generation living in other cities didn't have. It's very sad that it won't happen as easily for the future generations and, especially, for the audience. There's a big gap between what we create and what the audience sees. My lament is for those coming after me. My generation has a sense of gratitude, of giving back to a place that has helped us so much. In my case, since I had already done everything I could for the city's cultural scene – everything I could do in Recife I did – and not being able to leave because of emotional reasons, I decided to create a place for residence with seven other women, Espaço Fonte. It's a way of keeping a connection, a way to keep the city open to people from abroad. I'm a firm believer in exchange programs. People come and create a bond with the city, with the locals. Networks for cooperation are created. For me, creating a place for people to be together is a way to contribute to the local scene.

Espaço Fonte was created in 2011 and its subtitle is “Center for Investigations in Art.” What are those investigations?

Espaço Fonte is an open space. It changes according to its residents. We think of investigation as a wider concept – from someone who comes here with a project that will become an exhibition to someone who comes as a curator wanting to see the local scene – understanding, of course, that we have our own peculiarities. The investigation is open and we don't have one final format – “The investigator must do this or that.” What we are trying to do is have an open dialogue. We've had artists that held exhibitions here, artists that created a cinema club, artists that stayed for six months developing what would become a movie, curators that came here for a specific research, curators that came here to rethink their own ideas. It all depends. It's also a way for us to position ourselves critically while facing a product oriented system, where everything must turn into something that can be consumed. We always have to react almost automatically to a frantic demand. I believe that investigation and art can happen at a different pace, because we need time to elaborate things. The artist won't necessarily instantly turn into art what he is living at the time. It could take some time, it could take years. It's about trusting the becoming, trusting whatever may happen. That's why we are open to all formats. We trust the desire, the lust. In that sense, Espaço Fonte could also be a place to do nothing, it could just be a pause in the insanity, the pressure of daily life – both in contemporary life and in the art system that's increasingly insatiable. It's a place that is simply a pause to exist, to stay, to think.

Is it in that sense that it is “an art space with dynamics not necessarily connected to financial matters,” as you put it?

In the sense that we believe the economy of art is different from a traditional economy. It's an investment

that won't give you anything back for a while. You have to trust the desire, the being, the lust to make and investigate instead of thinking about making money. Everything nowadays is based on financial gain. That's also part of it, but we are all creating connected ecologies. You don't always have to be part of an ecology of consuming excessively, investment, money – you can be somewhere where things work differently. We don't deny money, everybody needs to eat and pay taxes. Still, Espaço Fonte is a place where we go back to the source, to what brought you to art, to what makes you want to stay in it. Of course money is important, it's a capitalist system after all, but perhaps we can be a little utopic and think about something that can survive on a simpler economy. Nothing too big and ambitious. It's something that's being built little by little and creates a sustainability for the space. What we are interested in, our currency, is the symbolic bit, the exchange, that idea which may someday end up becoming valuable in terms of money. For now, we prefer not to think about that side.

Espaço Fonte is managed by six women, right?

Now there are eight of us!

And how's the dialogue between everyone? Is it working well?

It is! Of course there's dialogue and there's a lot of clashing too. All human beings will argue when living in society. It's a learning process for all of us. It's me and seven of my ex-students at the BA program in Visual Arts at Barros Melo College. Because of that, we spent some time recreating our relationship to break away from what we used to be, teacher and students, and be able to become a community with a new dynamic. Almost all of them started studying art recently or did things related to art in a more therapeutical way, but only started studying it recently. Most of them are over 45 years old. What I see is that they managed to study what they wanted when they could. When they already had a career, when their kids had grown up, when life allowed them to study what they really wanted but couldn't do when they were young. Meeting them made me reanalyze our art world, which is actually not a single world. That's why I talk about the connected ecologies, which is a concept developed by a sociologist I have been researching called Andrew Abbott. It's as if we were co-existing in worlds, dynamics and economies that are very diverse but that relate to one another through certain nodes in a long chain of action and reaction. They taught me that there are many ways of wanting to be around art. Before I met them, I was only involved with the professional art world. I was surrounded by young artists that were already a part of the art world and I thought that was the only valid way to insert yourself into this world. There's obviously a screening process in the path towards professionalization, and that occurs in every field. If we compared it to soccer you might say that until then I was working with the national team and then started working with the base of the pyramid as well. When you work with the national team, all you see is the top of the pyramid, leaving behind a lot of people that don't necessarily have any less value or talent just because they are not at the top. All that just to say that our group is changing certain expectations because everyone comes from a different background. One is an engineer, another is a housewife, another is a journalist. They all bring something in and we use what everyone adds to the space. Of course, it is challenging.

How do you see the participation of women in the curatorial field, not only in terms of quantity, but quality as well?

I have no doubts the art world today has a lot of women in lead roles. For the second installment of *Pensamento Emergente*, for example, we invited ten people, and out of those ten, eight were women. Although it's just a small sampling, it shows how things are going. There is indeed a large feminine presence. There are, however, many things to consider. Particularly the issue of being a mother or being a woman without children. During my last trip to Europe in February 2014, I talked to a couple of friends who are only now having their first kids, in their forties – one in Mexico and the other in Switzerland. We talked about their fears of their careers ending or losing opportunities. During those talks it was very clear that there are obstacles when trying to get a place at a Biennial or an institution, and those obstacles are not placed there only by men but also by women without children. There's another dimension to it – none of our colleagues at *Pensamento Emergente* have any kids. There's a difference between being a young woman with no kids and being a woman who has children. There's a separation there. If we look at the past generations, we realize that was normal. Aracy Amaral and Lisette Lagnado, for example, had children. Nowadays, however, with an increasingly globalized art world,

you have to travel all the time, you're constantly moving around.

And you also have to do many things at once.

Exactly. I think about Aracy Amaral having kids in the 1950's, 1960's. She traveled across Latin America, but I am sure not as much as people do nowadays. The world was not as connected. Today, you have to cross the Atlantic five or six times a year, at the very least. That creates a big gap between those who have kids and those who don't. Of course, that's also a matter of reanalyzing what it is to be a woman. A woman who replicates a masculine logic or way of working is a woman? Obviously there's no such thing as a feminine essence. Historically speaking, work has been a predominantly masculine activity for centuries. But, back to my conversation with those two friends - we were talking about their fear of missing out on work opportunities because of their children, and one of them said she had been on many different committees to choose curators for museums or Biennials where she would often hear things like "Oh, but she has a child. She can't do this." That means: she's out! Can't handle it. Now she's on the other side of the story and she's afraid, because she knows how those decisions are made. This is something that weighs a lot. Coming up with a feminine way of handling work is not about a "feminine essence," but about finding a different way to go about things, combining, dividing time in a smarter way. Thinking in terms of quality instead of quantity. What would it be like to think about the curatorship world in a different sense? Could it be more organic? More generous? Could that work out in our extremely competitive world, to have people working in a more gregarious manner? Of course I'm talking about a Latin American country, where the expectations are very different for men and women. In Brazil, if a man helps a woman at home, everyone thinks he's amazing! Caring for children is still a feminine activity, so if the man tries to help, that's "incredible."

It's "extraordinary."

Exactly, it's extraordinary. Nearly every aspect of domestic life is delegated to women. In other countries you might find more gender equality, but in Latin America there's still a big gap there. Sometimes we are judged by our own friends or our fellow curators. I heard that after I had my kid, in two different situations people said "Oh no, Cris had a kid," as in "Don't invite her." Ever since that happened to me, I always ask all of my co-workers who are mothers "Can you do this, do you want to?" And she will be the one to determine if she can do it or not. It's not up to me to decide if she can handle something or not. I was raised in a very feminist way. My mother always taught me to take care of myself, have my own money, my own job, to not rely on anyone. That's very important. It erases some of the inequality, even though there's still a lot of it. Of course, we are talking about privileged people, from classes that are more comfortable financially. I came back from this trip very saddened to realize that there is indeed a lot of gender inequality in the art world. Everywhere! Having your kid with you while setting up and exhibition is often seen as something "unprofessional," for example.

Francisca Caporali, from JA.CA, mentioned something along the lines of what you just said about having her kid in New York, where, unlike here in Brazil, people seem to understand that your life is not over because you had a kid, so it's normal to take your children to a meeting, for example.

Here that's "unprofessional," it's weird. If men and women are raised in an open and multifunctional manner, we could face that. A lot changes when you have a kid, but that doesn't mean you can't handle things! You know what happens? A lot of the times priorities just change. For example, I became more picky! To get me out of the house, it has to be for something really nice, because my house is great, it's full of affection. I didn't recognize myself after I had my kid, because before I would go out, work a lot, traveled, I was a workaholic. But when I saw my son, I thought: "This is much more interesting and challenging than any exhibition I could ever put together in my life." Your parameters, your priorities change. You end up much more picky when it comes to art. It has to be exciting, it has to be good, it has to have quality in terms of relations. That was always important for me. When I started working as a curator, I thought about my staff a lot - was everyone doing well, working together, were they on the same page as me. I always saw myself as part of a community. Now that I travel more, I am surprised by how competitive things are. Here in Recife I was part of a welcoming community, despite our disagreements, so it was a big shock.

It was almost a family environment.

Exactly. We didn't have an art market, a well-established system, so we were all on the same boat trying to build this market. Everyone here was starting to really understand what contemporary art is, what curatorship is and so on. I didn't see myself as an individual professional growing in my profession, but instead as someone who was feeding these exchanges as well as feeding off of them. I noticed that this more gregarious approach is more common amongst women. I think this caring aspect is more present in women than in men, who seem a little more individualistic. But I don't think that's innate or a matter of genetics, I think it's nurturing. It's because of how we're raised. Women are raised learning how to care for things, for people. As a child you already have a baby doll to take care of. Taking care of others is part of our role in this society. The same does not happen to men and the result is that professionally men are more individualistic while women are more collectivist. It's something I've been noticing, and it only became clear to me after I got involved with sociology. Before I used to think it was all the same, there was no distinction. Then I started to read more about current feminism and southern epistemologies, and I realized it's the same thing as saying that there's no racism in Brazil, that we are egalitarian. The thing is, this selection happens so far back that we don't think there's gender inequality. That has to do with a lack of opportunities way back: when I look at my co-workers at Fonte, I see people that doubted they could do anything in the art world a long time ago. They were tutored or brought to different professional fields to make ends meet. That's still very common, so I can't say there's equality when there isn't! I think things are changing, of course. Those girls at the second installment of *Pensamento Emergente*, for example, who are about thirty years old, one day might have children, and when they do, I hope the art world will be already effectively open for them.

It seems to be a matter of feeling like you are in an egalitarian country but then observing all the inequality. Sometimes women themselves replicate this logic that they must choose between children or a career.

Yes, we can be compliant. Of course having children has an impact, but on the other hand, the question is: is it really worth it to give up on that? My friend from Switzerland said she was already forty-six years old and that was her last chance to have a child, so she thought "What else could I have? More power? More money? More exhibitions?" She already had all that, or knew how to do all that. Then she thought "What I don't know how to do is raise a human being." That's the spirit. Each woman finds her own way of weaving the fabric of her personal and professional lives. It's a monumental challenge, to be honest. But I know a lot of amazing women who have a family and are still traveling around the world, working and curating wonderful exhibitions. I think such examples need more visibility so they can foster a feeling that it is, indeed, possible to do this. It's not the end of the world or of your career. Perhaps it's necessary to question how far we want to go and what it is to be professional. What is having a career? Is it worth it nowadays? This questioning starts to happen as you get older, because you stop accepting everything and you start questioning if that is quality, if that is what you want. You become more selective. At first, it's all about quantity, how many exhibitions you've done, how many people you know. That's normal when you're young. As time goes by, you get tired of that and you start selecting what really matters to you. What's the meaning of things for you?

Do you find it easier to conciliate being a mother and being a freelance professional, as it allows you more freedom, or is it actually more complicated, when you take into account the lack of stability?

I've had a partner for seventeen years. My occasional financial instability is secured by my partner's stability, and we share everything. I enjoy being a freelancer a lot more than working for an institution, at least compared to my work in institutions over the past few years. First of all, it allows for quality in terms of interpretation and reflection, as I have a lot more time to organize my things, to read and write, and that used to be very complicated because I had to squeeze it all into the time I had off work. This change happened together with me starting the doctoral program, forcing me to make more time to study. When you have a child, you become a much more practical person. Before being a mother, I had all the time just for myself. My partner and I often accidentally say "Oh, when we were single." We weren't single, we were already married, we

just didn't have a child. Time was flexible and never ending. We would decide on something and do it. Having a child, it can't be like that anymore. You have to be organized and efficient. Now my son is almost six years old and he's self-sufficient! I just have to check his homework and when he showers, but for everything else he's independent. I would like to have another child and I often think about what would be the right time for that. As now I have this quality time when I can sit down and read, I think I'd like to wait a bit longer to be a mother again, perhaps when I'm forty, after I'm done with the doctoral program. I will take him everywhere like I did with my first child: Biennials, openings, setting up the exhibitions. For two years, I took my kid with me everywhere. It's also good because you teach the child to travel, to understand that you have to do to work. The baby doesn't know anything and you have to show them how the family works. My son has grown and now he loves to travel. He behaves very well on the plane and with other languages, in other cultures. First time he went abroad was when he was ten months old and we went to Cuba. Now, because of school, he can't travel as much, but whenever I could take him with me, I did. It will be the same with the next.

Back to the issue of women and curatorship – in 2012, Itaú Cultural updated their poll that listed the ten most influential curators in the country, and it contained only three women. The poll listed, in the following order: Fernando Cocchiarale, Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias, Ricardo Resende, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Maria Alice Milliet, Carlos von Schmidt, Danise Mattar, Diógenes Moura, Emanuel Araújo, Moacir dos Anjos, Lauro Cavalcanti. Of course the notion of “influential” is very relative, but how do you interpret this statistics?

First of all, the poll was based on the amount of exhibitions curated by each curator. When the results came out, I was with Fernando Cocchiarale and we laughed and talked about it. Perhaps this takes us back to the issue of quantity and quality. Single men with no children, or men with children but with a partner that takes care of everything, are much more able to do more. Obviously it's not just that, but there's something about quantity, about wanting to do a lot, wanting to be productive. Maybe that's connected to a masculine issue with power, but on the other side, if you look at that generation (the one before mine) there was a lot more men than women working. Over the past few years, that's started to change. At *Pensamento Emergente* it was the opposite, eight women and two men. With this poll from 2006, those are the people that worked the most in the past ten years, so the newer generation won't be on the list because we only started out recently. I also think a lot about people like Lisette Lagnado. How many exhibitions does she curate in a year, one? But they are huge! The same with Aracy Amaral. How many a year, two? How long does it take to get together an exhibition like the ones she works on? We also need to look into the people heading the institutions, because then you have to curate exhibitions like a machine!

The issue of productivity in art.

It's the product. You have to have exhibitions. We need to look carefully into those polls, because that's the kind of statistics that simply everything. I think it's important to look at the focus of the poll, what they analyzed and what they didn't analyze. When we look at what they weren't analyzing, we understand the poll better. I believe things are changing and if we do the same poll in ten years, the names will be different and we'll have more women. Personally, after working in an institution, I got tired of being an “exhibition machine.” I am no longer interested in that format. I feel content with working on one or two exhibitions a year and doing a lot of research, having a lot of dialogue, making a lot of exchanges. I prefer that instead of just churning out exhibitions. I'm not comfortable with that model anymore.

It's a field ruled by other production and time relations. It's hard to function following that logic that's different from art's logic, with such limited time and a high productivity demand.

The thing is understanding who you are, your rhythm, your flow. Fernando Cocchiarale is someone I admire greatly – he has a sense of humor, a sharp intelligence. He's very natural when working on exhibitions because he has things he's been working on for a long time. For how long has he been working with art? It's very different. People need to understand their own nature. It makes me very happy to see people expressing themselves in a more meaningful way, through what really touches them. I think it's beautiful! You can curate fifty exhibitions because you have so much to say and to get out there in the world, or you can curate one

exhibition every two years, or you can work with Biennials only. What I find beautiful is seeing someone fully committed to something. I find it very interesting when people break the rules and take charge of things instead of simply reproducing a certain logic, creating their own logic. I have been doing that for a few years, creating my own dynamics. I was basically sucked into curating and I had no time to think. I was just doing, doing, doing. It was a time of learning and testing what interested me, but today working with what really interests me is very important.

We see many attempts to reflect upon the issue of women in the art world, with many initiatives having been taken already. How do you think it is possible to deal with a curatorship, for example, about women's issues, without ending up being discriminatory and sexist in a way?

That's a very complex issue, because we have to draw attention to this segregating dynamic without mimicking it. That's the main point. What interests me is observing how we can deconstruct interpretations that favor men exclusively, with art as a starting point. You then realize it's easier to find ruptures in the careers of women rather than men. A quiet period and then a return. When I see that process happen to women, I'm also interested in looking at men from that point of view. I'm interested in changing the criteria used to evaluate things. More than just curating an exhibition with female artists, we need to understand the mechanisms that make it so that most women are not able to be a part of the international art scene. That applies to other groups - Latin Americans, Japanese, Africans. We don't fit the criteria created by the white, male and Western world. The artwork of the periphery, of the menial workers, became less important because it did not fit certain ideas of quality and excellence. What we need is to discuss those parameters. We need to look at what's being introduced as hegemonic and suspect that it might not be universal. It is local and favored according to the power networks of the time. "Suspecting" doesn't mean that, for example, Matisse was not a good artist. It means we need to rebuild those ecologies and observe where things stand. Latin American art won't be a mere version of European Art, as it is being seen as something of its own kind. Nowadays, I'm more interested in discussing what those epistemologies would be than simply mimicking an excluding logic. When we talk about "Latin American art," there's obviously a certain specificity, but the important thing is to create a pluralistic art world and not just discourse, a place where you won't need labels. I still don't know how exactly that would happen, and the world of referential art is still a very selective world. Perhaps with the new generations we can create those new art worlds. I've already started to see people interested in visiting not only New York but also places like Hong Kong for example, to experience different ways of thinking and doing things. Maybe we are in the right path towards change - I feel like we are. Right now it might not be so obvious. That's what the crisis of narrative is, like we talked about before. When you are open to the world and you hear other voices, the hegemonic narratives no longer stand alone.

Beatriz Lemos

"Feminism goes deeper than an argument over who's better or worse, who's weaker or stronger" - it is about the women's role in society. It is also about taking a stand, even when something seems unimportant."

How's life as a freelance curator?

It's unstable. I have been working as a freelancer since 2008. Before that, I worked at a museum for six years. You have to deal with the instability because there's no consistency, but it's a choice - to work with more unique projects. I have the freedom to create my own processes, my ideas, even though at times they are reliant on state funding or private financing through which I have been articulating projects.

How did the *Lastro* research come about?

Lastro came about because of research I was doing as an undergraduate in Art History. That was back in 2005. It's not that long ago, but at the time there wasn't this much information about Latin American contem-

porary art available online. The research began with the idea of interviewing artists in all the places I visited. I gathered a lot of material trying to bring the art scene in Brazil closer to that of its neighboring countries. The project grew a lot and now we have a small library with materials about the eight countries I visited during research. Through crowdfunding, I was able to fund the website, which is a database, and along with that there are other projects I'm working on, like the travels. Right now I have been traveling with artists through *Lastro* leading the way to work focused on exchanges and movement, this time not only focusing on Latin America but in a broader spectrum.

Is that why you were in Lisbon?

Yes. I was there to kickstart a new stage of this work, as *Lastro* is not only a research in Latin American territories anymore. I'm focusing on countries that have Portuguese as their native language - Portugal and their former colonies in Africa, China and India. So I have projects for all the Portuguese speaking countries of Africa and also for Goa and Macao. These are long term projects though.

What were the main challenges of such an extensive research?

The main challenges are in funding. Perhaps a continuous funding, but the support is very restricted and specific. For a long time, I had funding for the travels and the research ended up in the background because I had other things to work on. I work with the *Lastro* network, which is a lifetime project, but I have other things to work on as well. So this side of researching, cataloguing and writing proposals all suffered on account of not having their own continuous funding.

You split your time between *Lastro* and what other activities?

Last year I was focusing on research on Márcia X. I got funding to go on with this project of cataloguing and organizing all of Márcia's work, who died in 2005. We held a retrospective and published a book. The family wanted to donate her works to a museum and it went to Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, so we handled the legal aspects of that as well. We spent 13 straight months working on this project. So, back to the last question, when you have continuous funding you can see the difference it makes to have support, to have a team and work with that team for a long time and end up with a good project. It was a positive experience. The book came out in October, closing the project. Soon after that I went to Europe with *Lastro* and now I would like to work on the projects I started in Europe, as well as talks and workshops.

Back to your research - do you see any dialogue between the different independent artistic spaces or is it still a rather disconnected reality?

I see a very fragile situation, but I think the connection between Latin American independent spaces is gaining strength. It's still a bit fragile, because even though there's a network of independent spaces, it's not very well established. I think the most powerful encounters and partnerships are one-to-one, like *Lugar a Dudas* from Colombia and *Capacete* here in Brazil. They worked together a couple times and it went well, creating things other than paying artists to travel and do residences.

In an interview from 2010, about four years ago, you quoted a very interesting line from Argentinian Octávio Getino, saying that Latin America needs to transcend its adolescence, with all the complaints, and become a young adult, creating its own utopias. Are we still in that transition period?

That line really stayed with me. I heard it a long time ago, in a conference, but I think that at the time this was even more latent. I started this work in 2005 and the reality was completely different from what it is today. We didn't have the interest or the energy to make this connection. Now everything flows, little by little. I think we are definitely still in the middle of this transition, but if you stop to think, Europe and the U.S. are already focusing on Latin America. I think it is a time for self-understanding and recognition, knowing how to deal with the interest of the other. That way things keep moving, and not only in art - art is just a reflection of everything else.

You do this very intense work of traveling through Latin American countries to strengthen this exchange network. What would you highlight from the contemporary art scene in those countries? Are the dynamics similar to what we have here?

In relation to Latin America, Brazil has a clear distinction in terms of size and of the economy. The system is a little more well structured here – this system thought of as clogs. There's galleries, collectors, universities, courses, post-graduation programmes and so on - things that form a circuit. In a few countries there's no draft for this circuit or system; you have one part of it but not the other. I would highlight Colombia, who has a very powerful art scene nowadays, with many independent spaces, which I believe is what brought the scene back to life. Before, there was a classic landscape of an underdeveloped country: no public policies, weak institutions, the galleries were not interested in young artists or contemporary jobs. Nowadays, Colombia is gaining all of that. The independent circuit there is interesting because it is more well established than what we would imagine an institutional circuit to be. That's their main strength.

In Bolivia we see something peculiar - I was just there for the second time, having been there in 2008 as well - it is a country with a very strong indigenous culture, with a government pro-popular culture, and because of that what is considered contemporary art is left behind. There are few grants and the traditional and popular artists are competing in the same spaces as the young artists. It is complicated. Our idea of what contemporary art is, as Brazilians, is very different from what a Bolivian has. There are differences that I find very interesting because they deconstruct what I see as art, my tastes and my certainties over what is a good work - because all that varies from one place to the other.

Does *Lastro* materialize these deconstruction processes?

I usually say I am very patient. What I am drafting, my intention, is for *Lastro* to become a network that raises these questions and to actively be a place where you can see those differences. So far I have been working on this research by myself - sometimes I have an assistant, but only for specific moments. Working alone, it is harder to stay updated and dedicated. For now, the platform works as a database; people are invited to it and add their portfolios to it, so it is a space of database for research and production of each place. There's a side of it that features those parallel residence projects, and there's also a library. My true wish is that the other collaborators and I can have more time for the platform to move in a more dynamic manner.

What is it like to get to know a country through its artistic output?

At first, I talked a lot about cultural identities, about artists that worked with these identities in a way. Nowadays I don't even approach this issue because it is a very deep subject. If you think about cultural identities, especially in terms of Latin America, we have so much miscegenation that I try to stay away from the notion of a single Latin subject because that is not even possible. I seek out artists that deal with subjects that interfere with society somehow, so the works deal with politics, gender issues, public spaces - in a way you can understand a bit of their reality, even if they are talking about something broader than their local realities. That's how I can figure out the local logic and how the local codes work, each country's codes. This way I can find a more fluid way to enter the history and culture of each place, something I really enjoy.

You said in an interview a long time ago that “young artists are pointing towards socio-political issues.” Do you feel like that's still the case?

Yes, in many places it is. Not so much in Brazil, because we have other influences that are very strong, such as the market, but in most places the young artists are closer to activism, are more concerned with that. That has been changing rapidly, though. Nowadays, if a work is critically charged in an activist manner, it is quickly absorbed by the circuit, and if there's a market, it is absorbed by that as well. Perhaps a few years ago that was not as strong as nowadays.

You once said the artists' role in Cuba is different. Why is that?

Cuba is a very particular example. There, the curator and the artists have their roles reversed. While here and in most other countries the curator has a certain status, in Cuba the curator relies on the artist. Cuban works are very valued outside of Cuba. There's a lot of interest in it, especially coming from the United States. Artists that sell their work in the U.S. go back to Cuba with a lot of money. Many live like that, although most artists have left the country. Many artists that still reside there have this financial lead because of their sales abroad. There's also the fact that to leave Cuba you need a permission from the government, but the artists get a free pass because in theory they are bringing the art and culture of Cuba to other countries. Many artists have it

easier when it comes to traveling, unlike the average citizen, and their financial situation also makes a big difference there. The curators, on the other hand, are either connected to institutions that are heavily censored or if they choose to work independently they are mostly connected to one artist, almost like a private curator. They get paid by the artists to write something about them and curate. There are no other situations where you can pay for something like in a gallery or internal market.

From 2002 until 2008 you worked as a researcher and curator at the Museum of Contemporary art in Niterói. What did you learn about the relationships between the major artistic institutions and other parts of this cultural circuit in Brazil?

I worked at that museum in Niterói doing research, and it was from that experience that I gained knowledge in archiving. Later on, I worked as a curator's assistant, where I worked directly with the artists. It was a very positive experience because we, Brazilians, usually tend to criticize the institutions. And our institutions are weak. We have a culture of not believing in institutions, we tend to believe more in the individual. For example, we don't think about a political party as a whole, but about a certain individual. That is very particular to Latin America. Our institutions are weak, but they are still a symbol of power. It was very interesting to be there, because we were relying on the city office and that was very tough. We had very little money to work with but the team was devoted to making things happen and connect to other artists and spaces. The machine behind it was so heavy it made things very difficult. Having had that experience, I know what it is like to be in a strong place, either public or private, with this institutional load. I believe that, in theory, the job of the institutions is to deal with the audience; to allow the young artists to have a place to showcase their works and dialogue with society. That, to me, would be ideal. I believe the independent space has become a seal. Independent of what? Money? City money? I believe in autonomous spaces more. I don't like to introduce myself as an independent curator either, because I am completely reliant on the capitalist system. Of course it depends on my ethics, my own wishes, but I am involved in it. My choice was to be a freelancer to say "yes" or "no", so I can choose my own path. Nowadays these spaces begin outside the institutions, but many are also completely inserted in the same vices and wanting to be like the institutions.

How do you see the development of curatorship in Brazil considering that the term "curatorship" is so spread out right now?

It's a very new profession. Even in our own circuit people have a hard time understanding the role of a curator, how far that job is supposed to go. Things get mixed up. Many experiences in that area start to get mixed up. It's a very new profession but it is still very appealing because of the status it brings, even though it relies on the attitude of each curator, on how they handle this. What are the choices of a curator nowadays? There's a lot of curators, but it's the same with artists - anyone can call themselves an artist and a lot of people complain about that, but the difference is having to deal with that professionally. You can curate an even, but it is a completely different thing to stick to that as a profession, facing all the demands that come with that. Actually, only the time and the circumstances will tell how far that will go.

Regarding women's role in these contemporary art dynamics, how's their participation in the art circuits you were researching?

Because of Márcia X. I started to dig deeper into the feminist movement and tried to see it in the art circuit context. What I saw, unfortunately, was that it was very difficult to find feminist discourses in contemporary art. I think there's a lot of discourse on femininity, feminine discourses, but there's a clear lack of politically consistent discourse regarding this subject, especially in Brazil. There's a lot of women working in this field - artists, curators - but surprisingly, probably because of the patriarchy around us, when you look at a collective exhibition you will always see more men in it. Independent of how many women are making art. I think the reason is that we really live in this patriarchal mentality. Even the women working as curators don't raise those questions. Lately I have been thinking about this - not trying to force it like through this idea of quotas but instead trying to reverse the logic behind it.

Is there any current discussion on gender that you were following during your research, or

did you come across this issue because of Márcia X's work?

It was mostly through researching Márcia X's work. I went after that because I was looking for a more critical artistic production. Sometimes I'd find women artists discussing those issues but it would end up being too cliché. I think our fear of feminism comes from the vision of this battle for gender equality that stems from the socialist struggles in the 20's. I guess the artists avoided the label so they could stand in a more equal way. Even Márcia did not see herself as a feminist, neither did her friends. One of them said to me they renounced that label, because it was not interesting for them at the time.

It wasn't interesting in what way?

It was something connected to a very square, conservative world view - setting bras on fire, militants, factory workers and so on. But feminism goes deeper than just an argument over who's better and who's worse, weaker or stronger - it is about the women's role in society. It is also about taking a stand, even when something seems unimportant. I went to a feminist gathering when I was researching Márcia's work that was very important for me. It was a whole week with 30 women in a house in the woods. That's when things clicked for me, because first I thought "why is there only women in here?", you know? Then I realized it was actually very important for it to be only women discussing those issues, because we are the only ones affected by it. Men, no matter how open and critical they are, will always be in a place of privilege in a patriarchy. This conscience of unison amongst women, of working together for ourselves is in a way different from the older type of feminism.

What came about in those discussions? What do you think are the main issues nowadays?

The main thing is a collective consciousness of women, of breaking patterns. Be it in language, social codes or, most importantly, taking those issues to primary education. I think that's a very important aspect of it: taking this discussion to the schools.

Someone once said that having today's artists saying they are against feminism is the biggest proof of what feminism has accomplished. Do you agree with that, taking into account Márcia X's stand on feminism as well as her friend's testimony on renouncing the label?

I think it's important to think about Márcia again because her work is very feminist. Her body of work is very powerful and really deals with important issues of the feminist struggle. However, she did not carry the label, so in that sense she can only have a limited amount of space - and at the time she wasn't heard as much - because of women that came before her. I think we are still afraid of owning feminism. Feminism is not about annoying grumpy women fighting all the time! I think deconstructing the old notion of feminism is important. What is wrong with being feminist? I think we should be proud. I think all women should reclaim the feminist label, leading to a paradigm shift. Otherwise we again have a minority fighting to be heard against a majority that, by not calling themselves feminist, might end up contributing to a sexist discourse supporting patriarchy.

In that context, what works from Márcia would you say are most important?

Almost all of them. "Pancake", *Lavou a Alma com Coca-Cola* (Washing the soul with Coke)... Mostly her last works. Her pieces from the beginning of the 80's were interesting because of the critique of the system and exploring the performance language, which few people were using here. In the 90's, her work is more centered around objects, inverting the children's universe with the erotic adult's world. She deals with the homosexual issues a lot, it was almost gay art but made by an artist that was not gay. But it was in the 2000's that she dedicated herself to the aesthetics of the stereotype, the aesthetic dictatorship of the feminine. "Pancake" is pure pleasure. To me, it is very pornographic, very erotic, but also incredibly beautiful, which you can't see very clearly. She can be very subtle and her discourse is not militant but it is harsh, even though it is very poetic and the strength is in the images, the details of the materials and the editing.

For the future, what motivates you to work, to research? What's in sight?

I am very excited about *Lastro*, this project in Africa, the language, what's there that is "us". Regarding studying, I am interested in colonization, the insertion of culture in time. Apart from that, I would like to

research feminism in Brazilian art. For example, I would like to host a collective and historical exhibition. Perhaps not only with women, but with a feminist discourse centered around the national artistic output. Márcia, for example, has all those pieces I was talking about before, but I never read anything about how that relates to feminism, or calling her work feminist. In this book about her work, there's a passage where I talk about feminism, which I think was very important in my experience. Many artists were never connected to this discourse. Not that they should be called feminists, I don't think that's the way to go, but they should be linked to politics, to the demands of the movement. I would like to have a studies group to research this, trying to bring the movement closer to art.

Do you think this is a void that is still present in historiography?

I think there's a void when it comes to identifying the discourse. Official history has left a lot of women behind, and that's a fact. I don't know if my idea is to bring back all women's voices, which is a deeper kind of research, it would be more in the sense of finding hidden discourses. Take Márcia X for example - she has works that are very well disguised, but if you look closer, you'll see she's talking about women and society.

There are questions being raised by women who feel today's feminism has certain sexist traits to it and so they avoid this discourse. It is interesting to think about this relations.

Yes, nowadays we see a lot of queer culture. When I wrote about Márcia I did in "X" language, without generalizing and putting masculine over feminine when we talk about the collective. If you have three women and one man, we use a masculine pronoun to address that group. That's very powerful, so I always try to use the neutral "X" language. I talk about that in a footnote of that essay. Some feminists adopt the "feminine" language, something very particular. They will say, for example, "*minha corpa*", substituting the feminine for the masculine pronoun and noun of the traditional "*meu corpo*". They do that because they believe that instead of being neutral, they should have a feminine voice that must be heard. It is pointless to be neutral and believe there's no gender inequality when women had no active voice in achieving this neutral state. It's a very strong movement. There's a lot of lesbofeminism, which is completely against men. There's also a lot of radicalism, as with any other movement, which is why some people are afraid to talk about feminism. I think that's the danger of those things, they might be what creates that fear of the movement as a whole, even though the feminist movement is not all the same.

That's where the challenge seems to lie - in the complexity of the discourses and in trying to find common ground for dialogue.

Exactly! For example, the black movement is very strong in the feminist movement. A black feminist has a different discourse than that of a white feminist, and even different demands. They have different outlooks, but the feminist movement is very connected to the lesbian movement and the black movement, because, after all, we are all women.

Vera Chaves Barcellos

"People want objects and I work with ideas"

In an essay on women who work with art, Berenice Lamas talks about the role of the family in the artistic upbringing of women, saying that often the access was facilitated according to the family life, the "artistic tradition or aesthetic preferences." Was that the case for you?

My father and my mother were from the border region. My father was from Quaraí and my mother was from Livramento. They met here in Porto Alegre at the *Majestic Hotel* (where nowadays *Casa de Cultura Mário Quintana* is located). That old stuff - he waved at her from his window, she shut her window. I spent my childhood in a farm in the northwest of the state, and when I was 9 years old I came to Porto Alegre to study. My parents were always culturally stimulating. My father was very open and sensitive; he would read Shakespeare for me when I was 10 years old. So of course I wasn't raised by television. Only later I became

interested in images, even though I was already drawing and taking piano lessons.

How did it go when you decided to become an artist? What was it like to decide and fund this decision in the 60's?

It was funny. I was still in high school - I went to Seigné - I was 16 years old, it was my sophomore year. I walked up to my father and told him "Dad, I don't want to go to school anymore because I want to dedicate myself to piano lessons only." He said "That's too bad, but do whatever you want." He was very sensitive, very wise. My mother was very smart too - the kind of person that always says the right thing, always has the right answer. Sometimes it takes me a long time to answer something and then I'm like "That's what I should've said." She would just say it. But back to your question, I think the artist always leaves something behind, a mark. I see a lot of people just passing through. Most people won't leave anything behind, or leave very little. So there was a bit of that, a certain kind of pride probably - from a very early age I wanted to leave my mark behind.

You first started out studying music. Did you want to be a musician? When did you turn to visual arts?

I started with music. I wanted to be a pianist, I even performed. I started taking lessons in the countryside, in Carazinho, when I was 7 years old, and continued taking lessons in Porto Alegre, where I graduated as a pianist at the Academy of Arts. Later on I realised I was always drawing and painting on the side. So when I was around 20 years old I decided to focus on visual arts.

That's when you went to Europe?

When I was 22 years old I got married and went to Europe. I had a lot of incentive when it came to culture, but I was also a very traditional person, from a traditional upbringing.

In the sense of getting married, having a family?

Yes, although I married an architect so we had a lot of affinities culturally speaking, so we went to Europe.

Did you go there to study?

He had a scholarship and I was studying too. We went to England, Netherlands and France. We travelled a lot, because during the holidays we would go to a lot of museums, for example in Germany or Italy where I saw a Fontana for the first time! Then recently, which is funny, I saw another Fontana, I think in London, called *Venezia tutta d'oro*, the same painting that impressed me so much in the 60's, it's the one that is all golden and slashed. It's wonderful! At the time it was something very impressive. It really caught my attention, it was very radical. In the Netherlands, we saw the CoBrA group, with their vigorous painting. We went to Amsterdam very often, they had a lot of retrospectives on Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Ben Shahn...it was great. And London with all the museums was, of course, spectacular.

What about Pop Art?

I first came into contact with Pop Art a bit later, at the Biennial in 1967, which was a really big one. Those works were very recently painted - 3 years old tops. Then, in the middle of the American representation, there was Edward Hopper surrounded by all the Pops. It was great!

That was shortly after your first stay, correct? The first time you went to Europe, to study, at the beginning of the 60's, were there any tensions brewing from what would culminate in the social movements and struggles of 1968?

No, not yet, because my first stay in Europe was in 1961-62. But at the time there was something happening, the young people dressed like the Beatles, the English boys with long hair and boots with heels. They couldn't be ignored, they would run down the stairs of school!

In 1968, we should remember, I was in the U.S. - New York, Washington and Philadelphia. I saw a great exhibition at MOMA, "The Art of the Real" with all the minimalists and a few abstract painters like Jackson Pollock, and at the Philadelphia Art Museum I saw works by Marcel Duchamp. He would die the next year.

You then went back to Europe in the 70's, a different time.

Yes, I went back in 1975 with a British Council scholarship for 3 months that was extended for 6 more months. It was great, the 70's were excellent for Europe because there were so many movements happening - arte povera, conceptual, and I was already studying photography. At the East Croydon school, the one I went to, I learned a lot about laboratories, making transparency sheets and so on, and I used that a lot on my work afterwards. Photography, graphic design, bookbinding! I learned bookbinding. It was great, we would make embossed images in metal and use that as a book cover, it looked beautiful. I went back in 1976 for the Venice Biennial with the *Testarte* series and then again in the winter of 1977-78, I traveled extensively through Europe, ending the trip in New York.

Reading about gender and feminism, I see a constant critique of the lack of women in the history of art, as well as in major exhibitions and internationally renowned institutions, even though there seems to be some progress nowadays with those issues. How do you see the evolution of this panorama, since you have been following this scene for a few decades?

I don't think that's the case with art in Brazil, because since modernism we have had great female artists such as Anita Malfatti and Tarsila do Amaral, as well as important female painters and artists in the decades that followed, to this day. If you look at North American art though, their great names are almost all male. There are a few females, but lost in a sea of men. I think there's more sexism there, or maybe there used to be - nowadays there are so many artists it's hard to tell. In Europe there's also a lot of important female artists nowadays. There are feminist artists even in the Arab world, like Shirin Neshat.

Don't you feel there's a certain expectation from a woman, even if she is an artist? The traditional values, like you talked about before? The woman can be an artist, have an exhibition and so on, but she's expected to follow a certain path, with marriage, children etc?

Marriage and children also involve men, even if in a different way. In the traditional way, with the man as the provider, it wasn't easy for him as it wasn't easy for the woman, in her role as a stay at home mother. Perhaps the difference is that, for the man, his work could contribute for his personal and professional fulfillment, which did not always happen, while the domestic work fades away in the daily life and nothing stays from it. Nowadays things are more balanced. It's more common for both, men and women, to have work beyond the domestic realm, taking care of the children and so on, and those tasks are usually shared. At least in a few contemporary societies.

You were invited to exhibitions in many countries and you live between Brazil and Spain. Through those experiences, what differences in the dynamics of the Brazilian art scene compared to other places would you highlight? From your point of view are there any differences or is this a system that is always similar and not attached to regionalisms?

I have been taking part in international exhibitions for a long time, since the 60's, but I wasn't always there in person. I can tell you, however, that in Latin America there was a certain resistance when it came to following the international canons, which were considered a form of cultural colonialism, following the ideas of Marta Traba. On the other hand there was a more internationalist approach which, generally speaking, Brazil would take. Regarding the differences, obviously there are many. Before, information would arrive at the less developed countries with a certain delay, that was the case back in the 80's when I moved to Barcelona. Europe and the U.S. had, and still have, resources and cultural institutions that are much more powerful. And, today, Middle Eastern and Asian countries add to the countries with powerful cultural institutions. Today, with the internet, information flows and is global, but still nothing substitutes the contact with and the fruition of art in loco. So I still believe in the didactic role of museums.

Regarding my personal experience, when I left to Spain I was already bothered by the comeback painting was making in Brazil during the 80's. Before that, I made prints, xylographs, silk-screening, and in 1972 I started to take photographs, and in 1973 I started to use photography in silk-screening. In 1974 I started to work with offset and photography, a lot more laid-back, and I made *Testarte*, a turning point for me. It was the series that got selected for the Venice Biennial. That was a very important time for me, because it established my position. I worked with that until 1981. In the mid-80's in Brazil we were following what was popular

internationally, which at the time was painting. Then I met Patrício Fariás and, in 1986, we went to Spain. When I was there before, in the 70's, I really liked Barcelona. It was the Post-Franco era, it was great. Everyone would speak Catalan loudly, because until then it was forbidden, you could only speak Spanish. It was beautiful, it was so political. We picked Barcelona and left. But globalization standardizes things. The city has changed a lot. Urbanistically speaking it is more modern, but its peculiarities and flavors have been washed out.

And now there's the crisis. I usually say that a crisis in art precedes the financial crisis. When you start to see a crisis in art, in the art market, it's because something worse is about to come. The crisis at the art galleries in Barcelona started in the 90's. Our gallery, Artual, closed in 1996. Many others closed around the same time, and it kept getting worse until it got to the point it's at now. We belonged to a group that had a beautiful gallery. It was unfortunate to lose that space. It was in Born, it was gorgeous and set in an old fruit shop with three large glass doors to the street. It was at *Calle Comercio*, near the *Estació de França*. I had a beautiful exhibition there, *Dones de La Vida* in 1992, a work based on women's names. I made it for the gallery, even though it wasn't a site-specific work. The same installation was hosted by *Santander Cultural* in Porto Alegre, for the exhibition *O grão da imagem* in 2007, but an installation that's been adapted to a different site is not the same. It's a different thing.

Speaking specifically about this work that deals with feminine elements and which you say evokes this universe through the audience's memories - what do you think about femininity in the visual arts?

Regarding my own work, I often return to that subject. I have a project about skin called *Epidermic*. It started with my own skin, but then I expanded it and anyone could have something printed on them - men, women. I also made *Per(so)nas*, (1980-82) which are women's legs... That was perhaps the first one focused on women. I had a project I wish I had developed with *Per(so)nas* that consisted on going through Latin America taking pictures of women's legs, only the legs. The legs reveal a lot. They are psychosocial portraits, I would say. When I had an exhibition at Girona, in 1999 where I filmed women saying their names, which is also a psychosocial portrait. That video, which got remade in 2010 has a lot to do with this spirit and has over 400 women saying their names. There's also a project that consists of pictures of women's hand, called *Sudários*. Most of them are open works, because I could add to them. They are ideas. I often work with open projects. With the series *Meus Pés* (My Feet), I photographed my own feet throughout the years in different circumstances. I think that is the difference between my work and the work of those who make artistic objects. I have a hard time with exhibitions in galleries, I can do it but it's hard to sell it. People want objects and I work with ideas and possibilities of the unfolding of images and their relationships.

Why make this video with women only?

It was just an idea I had to add to an exhibition in Girona where I included all the works that had those references to the feminine.

How do you interpret the differences between feminine and masculine sensibilities?

I think at times there are no differences between the works of men and women, and sometimes there are differences in the works of women, and probably there are works that are obviously masculine. And perhaps, less frequently, a male artist can have an aesthetic or a sensibility that is more feminine. That is funny, because there are certain works that I look at and think "that was made by a woman" and it was. But there are many works that you cannot tell the difference, they could be one or the other. I don't think it's that radical, the issue of women always producing works that are recognizably feminine. But there are women who do this, of course, like Marcia X or Ana Miguel.

How did *Le Revers du Rêveur* come about? Can we interpret this work as a discussion of issues pertinent to the feminine universe?

The word *Revers* has a double meaning, it can mean inside out or misfortune. The *Rêveur* is the dreamer. So it's the "misfortune of the dreamer" or the "inside out dreamer". Here, I took pictures of a movie on TV; an old movie, a period film about a queen. We first see her with a lover, and then she's not on the last scene - there's only men and her maid sitting in the middle, and the subtitles would read: "When did you first take

him to the Queen?" I reconstructed the belongings of this Queen; a window, a silk dress on a casket bed etc. I really like this project. I once showed it in a chapel in Catalonia. It looked beautiful in there! But yes, it could be looked at from that angle since a queen cannot decide anything regarding her own sexuality. That was of course a different time, but there are places where that still happens. The situation of women in the contemporary world has many variants depending on issues like culture, religion, geographical location and social status. There's a lot to improve still.

Can art be a way to discuss those issues and fight for equality in other areas, apart from the art circles?

Naturally it can, and it often does so in a very effective way. But merely talking about this does not turn a work into art. It could be just a pamphlet. To reach the status of "art" it should have certain qualities in terms of style, the "how."

You have another project, *Enigmas*, with a gorilla dressed as a bride.

Yes, indeed. But that's more about culture, the marriage between animal/human to culture. I really like that piece, but it's an installation I made twice only and I would like to exhibit it again. It has a greek alphabet made out of salt. There's something that happens to my work: when it's centered around photography, or a series, I have a more logical approach, but the installations are very intuitive. There's a certain mystery about them. Sometimes I don't know what that primate-bride means. It's very disturbing. I had many doubts about showing her. But I forced myself to. And a lot of people get scared.

In what way does the monkey-bride disturbs you?

It's disturbing because it's an image that's allegorical. There's a certain ambiguity. Obviously there's a certain humor, but there's also something very dense that touches the audience deep inside when they first see that image. It's like it is asking you: what is human? Has the animal/culture marriage worked out?

There's a certain humor to those pieces.

Yes, a lot. In *Enigmas*, the monkey is actually a male. Cross-dressed. It's the size of the Mona Lisa, and 'Mona' is a monkey, all those things. Humor, for me, is a sign of intelligence because you can assume that the person can get over a serious topic and laugh about it. But it depends on each project, it's not a rational decision, I don't think "let's add some humor to this," like in Regina Silveira's *Receita de Arte Brasileira* (Recipe for Brazilian Art). In the 70's we worked with a lot of silly stuff - I have a piece that's part of a picture of a bell, in a museum in the countryside of Italy, and it's a giant bell, bigger than me, and then there's a picture of me in front of the bell. While in Brazil I took those pictures and copied them twice, cutting and pasting it over and over. Then I took a picture of it and made a slideshow where I would appear and disappear. *O Estranho Desaparecimento de VCB* (The Strange Disappearance of VCB). It's silly, but that was all.

There's an interesting process in making a project where sometimes the project makes itself. For example, *Os Nadadores* (The Swimmers) from 1998. Sometimes I see pictures in the newspaper that I really like so I keep them, I have this archive. Lately I haven't been doing this because in Spain the newspapers are more interesting, some are black and white and have that nice grain. So there was this picture of amateur swimmers about to jump into the Barceloneta, and I thought the picture was interesting because they were all in different poses. I kept it for two years and when I was invited for the Photographic Spring in Barcelona I thought about using it. I copied it, cut out the copy in pieces and saw that they all looked different - one in the back, a few in the middle, one up front and the last one was just a shadow jumping in the water. They were all different but looked like they were all one. I picked out ten and formed a sequence. At one point I thought about projecting it in the slide carousel, which has 80 slots. I went to a friend and asked him to digitally combine the first and the last leaving three in the middle. He came up with 40 images, but the slide carousel had 80. So I said to him "Well, now do the other way around." So we ended up with 80, and the last one plays from the first one in a loop. It's amazing, because the process itself created the piece and I projected the slides inside an aquarium with bubbles playing the sound of running water.

Does this matter of discussing a process instead of a work/object have anything to do with

***Nervo Ótico* (Optical Nerve), which sought to question the same thing?**

That's very 70's, when the process was very important. To me, it still is. That's recurring in my work, so I'm very fond of series instead of single objects. I have a few photographs, a few marked works where one thing is enough, but in general my works are in series because there's a certain flexibility to them. You can develop the project in a different way. And I think it's a characteristic of post-modernism, or what we started to live at the time of the 1960's-1970's. Nowadays art seems to be becoming non-art. There's the tendency to drift towards different areas, which always seems superficial to me, without any further commitments. To be honest, I did that a bit towards the end of the Testarte series (back in the 70's) with psychosocial research, but I went back to art because suddenly you are entering a no man's land: you are not a psychologist, you are not an artist. That's been happening again.

Ana Maria Albani talks about *Nervo Ótico* and more specifically about the word “nerve” in the sense of transmitting stimulus from one point to another and, much like that, *Nervo Ótico* was based around the idea of exchange and “sharing the artistic output beyond geographical, social and cultural circumstances and conditions which might limit the local artistic scene”. Do you believe those limitations included gender limitations? How was the participation and the output by women in the context *Nervo Ótico* was a part of?

There was, within the scarcity of our environment, a need to create dialogue partners, the possibility of dialogue in a context that was adequate for the developing of my own work as well as other equally restless people. That's where the tendency to work in what we called “Cultural Animation” comes from, developing groups and spaces where that could happen. I don't have to tell you that there was no financial interest in any of those initiatives, and we were not part of a generation born with their own art dealers under their arms.

At *Nervo Ótico*, from 1976 to 1978, there was me, Mara Alvarez and Romanita Disconzi – she was with us in the beginning and then left, she didn't even stay until the first poster was published. The rest were all men. At *Espaço N.O.* (N.O. Space) we had 9 months of work with women only. Then the men came in. When we started out, it was only women. There was already a lot of women working with art back then in Porto Alegre, and there were also gallery owners like Tina (Presser - Zappoli), Maria Helena Webster, Emília Marvão and Lara Kraft. Porto Alegre had women working as art dealers, not only as artists. I think someone should research and write about the history of art galleries in Rio Grande do Sul and then we would see that there was a lot of women inserted in that context.

Was working at the *Obra Aberta* (Open Work) gallery from 1999 until 2002 something that changed your vision of the art market, being on a different side of the negotiations?

There was no time for that. But we always worked with artists we liked and that we believed had a cultural value, without focusing on sales. What I learned was that good gallery owners must love the artists they work with so they can convey that enthusiasm to buyers. That is very important. I'd recommend reading Leo Castelli's biography to better understand this. But with *Obra Aberta*, as we started to sell more, when the gallery was about to turn 3 years old, our partner Carlos Pasquetti left and we felt it would be too difficult to stay open without him, so we closed it.

There's one author that talks about how the film cameras in the 70's and 80's allow women more access to the art world because they were so easy to obtain, it allowed for more freedom, experimentation and defiance. Do you think that was a fact? Was there more women getting into art through photography and video?

That ease brings about new ideas, but I don't think it creates new artists. The technique does not create the artist. It's the artist who makes use of the technique to put their ideals in practice, provided they have the ideas. For me, taking pictures since the beginning of the 70's has helped me focus my gaze and attention to the world around me. I would not be able to tell you if photography or video directly influenced women to come up with a new kind of artistic output.

What are the challenges inherent to being a female artist nowadays?

Personally, my challenges are not from being a woman. If there are challenges in getting wider distribution

for my work, it's because of the kind of work that I do. I feel like in Brazil there are no impediments due to gender - if there are hardships, it's because of the type of work, the work centered around the process instead of the object. There's also a geographical issue in such a large and diverse country, as well as a concentration of possibilities in the more powerful centers. If you are in a satellite state outside of those centers you will certainly have a hard time getting your work in the art scene - museums, critics, the market itself - and obtaining the visibility you may deserve.

Samantha Moreira

"The artist's soul is what makes the difference."

You came from a background in visual arts, but soon you expanded your work to include management, curation and production. How did that come about?

I graduated in Visual Arts in 1993, but I have always been, even while going to college, very involved with social organizations in the University. I think that's where it started, participating in the academic activities. I'm from the *Fora Collor* (Out with Collor) generation, so there was this dormant political awareness, which brought me to this collective and collaborative process. I never saw myself producing something alone. I was also involved in a series of activities at my University, as well as other spaces, assembling and organizing events in museums, galleries and bars. So this process comes from a desire to act in different areas, not only as an artist inside the atelier. I majored in something related to my work in Italy, but when I came back I was fascinated by the idea of artists' collectives and spaces, where sometimes you all work together and sometimes you also have visitors over. Developing parallel projects, that was already happening and was starting in different formats, different places.

There was also something particular to Campinas - a process marked by public institutions, museums and galleries at big cultural centers, with no activity from collectives or any initiatives by independent artists. *Ateliê Aberto* (Open Atelier) was opened in 1997, amongst friends, and the idea was to have a space for collective work, exchanging ideas, seeking new paths, dialogues and, at the same time, I was working at Itaipu Cultural in Campinas. Many foreign artists that would come to Itaipu Cultural with their projects would end up staying longer after getting to know *Ateliê Aberto*. So we expanded this production space for other artists, other people that were present, taking part in informal dialogues and so on. After that we started some site-specific interventions at the house, and that's the history of *Ateliê Aberto*. At the same time, we began to get more experimental with the curatorship, holding exhibitions and events in places that were not specifically used for art. All that grew bigger than my own artistic output.

In 2002, *Ateliê Aberto* began to effectively develop activities of investigation and exchange with other artists, through a continuous program at its space.

In 2005, I was invited to be a part of the team at EMDEC (Campinas' Municipal Development Company), which was connected to the Traffic and Transportation Department. The invitation came from Secretary Gerson Bittencourt, with the idea of encouraging a different outlook on the city through activities connected to culture, community and sustainability, and also developing projects regarding urban mobility. So that was completely different. I was a part of the team for five years and then my change in outlook and desire to act in other fields was inevitable - to be where the art has a changing role, which isn't always presented to us as a possibility.

What demand did you notice in Campinas that lead you to start *Ateliê Aberto*? Was it the issue of the institutions?

Ateliê Aberto started out as a place we began to perceive as more than just a studio for each artist. And why was that? Because the city needed it, because we needed to rethink the ways of production. The initiatives that started in the 90's, from my point of view, began as spaces for artists that felt a need to work together, think together, experimenting and suggesting new initiatives and structures in contemporary art. Actually, that's a part of understanding the artist as not only someone who has this role of putting together an exhibition and

producing art specifically for the art gallery market and certain circuits. Besides, I was always a host - I always enjoyed having people over. It was easy to have the artists there, call other artists over, make the dialogue happen and, with that, create an independent scene that had its own investigative process from what we had near and around us.

Throughout the years, Campinas started to have even less effective public policies for culture, lacking adequate public structure and programming, with little to no incentive to expand local production, as galleries were closing and their interests were increasingly focused on the state's capital. Staying in Campinas was a choice, a matter of resistance, believing it would be possible and fundamental for the processes we have today, such as interests in visual arts and contemporary culture.

Do you believe this characteristic of the female artist to take on many different tasks is a recurring theme?

I see it as a positive thing. There are artists that don't want that, because in the end it is a matter of wanting. Nowadays we have a lot of fast flowing information; we have good possibilities for funding (as well as not so good ones) the process of setting up an exhibit, creating a project... The tools we have today allow us to pursue different paths. There's something different now - the artist as a manager, as a producer. They are executing the whole project. That's nice because there's a very particular outlook from being an artist, changing the convention, the dialogue, which changes the entire process. The manager/artist is also different from the manager that comes from the marketing industry and the one that comes from administration. Today, anyone is allowed to do anything. The commitment and interest of the artist, today, is not limited to one's role of producing their work without creating new connections in other fields, as well as new practices regarding social, political and cultural matters.

With the different roles you take on (manager, producer, curator), what are your main challenges, taking into account the Brazilian context?

The first challenge, when it comes to autonomous management, is in understanding the thin line between professionalization (valuing more and more the work of the artist, scaling up the staff, trying to divide the work in a sensible manner, keeping up with the growing bureaucracy, increasing partnerships) and sustainability, affection and ideology. These are fundamental issues to keep *Ateliê Aberto* working in the way I believe it should work. After a while you can become too much of a manager and stop being an artist. To "be an artist" not just in the sense of creating a work of art, but in the way you think, your ideals and true desires. That's what it is for me: how I conceive the projects, my stance on managing a space that deals with art and culture, my role as a curator, researcher as well as taking part in dialogues. The artist's soul is what makes the difference. The second challenge is in developing works of art and culture outside of spaces dedicated exclusively to art (such as museums, galleries and cultural institutions). The five years I spent working directly with urban mobility were a bit of what opened up those new horizons for me. The secretary of transportation called me in as an artist, saying: "I need someone who sees the city in a different way. Isn't that what artists do?"

That's very innovative, to put an artist in that environment.

Yes, it was very good because it was work related to education, to behavior, the reality of daily life in a city, more cars every day, dealing with traffic accidents, with how people have stopped being kind to each other in traffic and so on. It was a place where I had never imagined I would be, and it changes everything. You relate to people in a different way and, above all, to the growing potential of art. The project started to grow, so much that I stayed there for five years. I ended up as the director in a manager center of that department and the whole project was centered around a paradigm shift. They were projects dealing with education, art, culture, community, sustainability, urban design, communication, human relations, IT - all combined with urban planning, traffic operations and public transportation systems. This process of art in the city is what we want - dialogue!

Still on the issue of multiple jobs, there's an article by Tânia dos Santos on gender and social policies where she talks about the dangers of multiple jobs, of accumulating tasks and the domestic responsibilities that normally fall upon the women. How do you see those issues in the artistic universe, is it a common characteristic of it?

In my universe, people do a lot of things at the same time. But I think it's a matter of choice and survival.

Pretty much everyone works more than one job nowadays. There are pros and cons in all areas, all professions, but domestic responsibilities are a personal thing, stemming from personal choices and a process of negotiations with the culture surrounding us. Today it's not just the women who take care of the house and the children and it's not just the men who make money.

A lot has been written on the silencing of women in the history of art throughout the centuries as well as their role in important artistic events. How do you see the participation of women in the current contemporary art scene, taking into account the different areas you work in?

It is more equal and based on personal abilities instead of gender. We cannot ignore the increase in the number of women in a field that grows each day. We also cannot deny that it is the nature of women to be able to do many things at the same time. I don't like to think about proportions, but if we look at numbers in the field of autonomous management in Brazil and Latin America, we see mostly women leading, in management roles. A few examples: *Ateliê Aberto*, two women. JA.CA, two women. At *Atelier Subterrânea*, *Ateliê 397* and Phosphorus, also women. At *Espaço Fonte*, all women.

This is very complex, because when researching the subject we see many studies on art history and the absence of women in it, even though a lot has been done and a lot has already changed. So coming from the contemporary art scene, with independent spaces and curatorship, they are part of a different context unlike the one we would face many decades ago.

Yes. A lot has changed in all fields in our contemporary society, both in Brazil as well as worldwide. Decades ago, women couldn't even vote, they had to fulfill their families expectations and follow their rules, financially relying on already established structures, in a society that was much more sexist with no autonomy, no choices.

Nowadays, I would raise different questions. Who has access to art? How much does it cost to be an artist? Men or women, how many of us can survive on art?

Do you believe Brazil is being stubborn when it comes to discussing differences in the art scene?

That discussion goes beyond art. We still have few Brazilian artists with a political and social stance, artists with real dialogues, who are genuinely interested in bringing up the differences and inequalities in our country. Despite the improvements and significant changes we still live in a country that is sexist, racist, homophobic, with illegal land evacuations, with underemployment, with corruption, that kills native Indians, where the dominant religions forbid the use of contraception despite the high numbers of HIV positive individuals and abortions. Will the Brazilian artistic production remain isolated from all that for very long? I hope not.

Still on the theme of feminism and the feminine, you recently had the project *Poemas aos homens do nosso tempo* (Poems to the men of our time) at *Ateliê Aberto*, which had as a catalyst the voice of Hilda Hilst, who's very important for the feminist/feminine universe. How was articulating the artistic productions and the work of Hilda?

The project came about through a partnership that was already going on between *Ateliê Aberto* and the Hilda Hilst Institute, which is based in *Casa do Sol* (House of the Sun), in Campinas, where Hilda lived. The partnership began when Jurandy Valença came back to *Casa do Sol*. *Poemas aos Homens do nosso tempo* – Hilda Hilst in dialogue, was a choice made by the curators of the project (Ana Luisa Lima, *Ateliê Aberto* and Jurandy Valença), from the poems in the book *Júbilo, Memória e Nocivado da Paixão*, from 1974, during the dictatorship, where Hilda writes as a male narrator.

And how was this immersion of men in Hilda's universe, looking at the project's results?

Can you imagine, five men together for a month of residence! Five strong men, who were already interested in her work. They were Thiago Martins de Melo (MA), Divino Sobral (GO), Paulo Meira (PE), Nazareno (SP) and Adir Sodré (MT). At the end of the day, it was one of the most intense projects I have ever worked with.

At the 2nd National Plan for Women's Policies, it reads "So that public management can go beyond the traditional and restricted reach of the arts and products of the cultural industry, guidelines that guarantee a plurality, an equality in opportunities and valuing diversity are needed." Do you think this is happening in practice?

We had a big increase in possibilities and public policies, funding opportunities for those things. I would need more data to answer the question without “guestimating.” Anything I say, now, would be very relative. Do we rely solely on public funding?

What other paths can we follow when trying to follow up on incentive policies outside of the governmental sphere?

I believe another path is understanding and seeking a widening in the scope of our work in different fields. We can't live on public funding alone.

That's a matter of survival and moving forward that we seek constantly. More ethical and cohesive connection between the public and the private, more collaborative processes, better understanding the process of structuring the work, of formation and the transforming role of art.

To be an artist is work. To be a manager is work. To be autonomous, having a business, that's what it is - a daily exercise in tactics and creative economy. Possibilities to choose from. Otherwise, we would just go into public service or work a 9-5 job.

After 17 years of existence and work at *Ateliê Aberto*, this year we got funding from Petrobrás for exhibitions from March 2014 until March 2015. One of the things that made me happy about this funding is that we are able to create more than 10 jobs for a year.

That's the good side of work, of having a lot of work.

It's very good. Right now, everything is very good. But it was 17 years of fighting. You get some things wrong, some things right, you change your views on certain things... I think this is what every place should have: support for all spaces that are competent and relevant to the city in which they are located. Spaces of resistance. Now we have the chance to do this, to not live only from this single project, but to make this one happen while still trying to do more. It's hard sometimes, but it's also a choice. I read an essay that questioned that the other day - if working with what you love is really the best choice.

Do you think it is?

Yes. Some people derive no pleasure from their work so what do they do? Save money to go on holidays? To spend most of your time doing something you don't like? Counting the hours everyday? It's a privilege to work with what you like. It makes life possible.

Glória ferreira

“You realized you went through the same things other women went through, despite being an insurgent.”

You briefly mention in some interviews and essays that you were exiled during the military dictatorship. Under what circumstances did you go abroad? How did that happen?

It got to a point where I couldn't stay here anymore, so I left to Chile. Then the military coup in Chile came and I went to Sweden. From there I went to France and lived between the two countries.

Were you with someone?

Yes, I went there with my partner at the time.

How old were you then?

19, 20.

Looking back today, how do you see that period of your life?

I think it was interesting. I don't regret it. Obviously today I wouldn't be in favor of an armed fight like we were at the time. I don't think it would work, really. At the same time, there was a sense of detachment that was nice. It was the ethos of the generation, as a friend, Vera Sílvia Magalhães, says. It was good.

When did you move back to Brazil?

After amnesty was granted. They made up this story about me taking part in a robbery and I wasn't allowed back until after everyone else was already back. It's funny, it seems people would go to the coastline and cry, a lot of commotion. Then my lawyer figured everything out and I was allowed back after amnesty.

You graduated in France?

In a way. I also studied in Brazil. I did a very good postgraduate program in Art History at the Architecture Department of PUCRJ, it was really great. I actually arrived in October 1979 and in January 1st was working at Funarte, so I learned a lot there. Paulo Sérgio Duarte called me in – he had known me for a while – and it was great, because I was working in a project called “Space for Brazilian Contemporary Art” and it was very interesting. I was completely lost with the exhibitions, the readings, but it was very important as a learning experience.

At the beginning of the book *Entrefalas*, you say that, after exile, interviewing artists and critics was something essential for your learning process when it comes to Brazilian art. How did you start doing those interviews?

It started with an invitation to curate an exhibition at Salão Preto e Branco, a retrospective at National Modern Art Fair. I just started talking to everyone. It was very interesting to experience that, that way of relating to the artists. After that I curated a big exhibit with Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica and Lygia Clark in 1986, and I kept doing interviews. I started to “get the hang of it.”

What did you learn, in terms of technique, with all your practice?

You have more possibilities to dialogue, to understand things better. It becomes easier.

And how do you feel being interviewed?

When I interviewed Helena Trindade she said something I thought was very interesting about interviews: “Speech comes before certainty. Writing is one thing after the other, there's more editing, it comes and goes. Speech is more contaminated by mistakes, lapses.” I think that's very interesting, and true.

The subject matter of this book is women in the visual arts. Linking this subject to your extensive research on artists' writings and interviews, what part of those experiences would you highlight? Have you identified any similarities or issues worth stressing?

In a way, yes. There are common issues in art that were being dealt with at the time. On the other hand, those were feminist times, a more extremist feminism. Perhaps we don't see much of that in the great female artists. They have a feminine element but not a feminist one. I'm thinking about people like Eva Hesse for example. It's easy to see the feminine element, but is there something feminist there? I don't think so. Which is funny, because those were days when feminism was going strong. There are artists that will work with more feminine issues, women's issues, but not many. You can spot them but it's not something very obvious. Women also started to conquer a lot more space, which is another change. For example, Lygia Clark's letter to Mondrian is very interesting: halfway through it she says “Mondrian, you know, I am a woman.” Something that changed a lot was that women used to coyly say “I'd like to say a little something...” That's changed. Women now just go and say whatever they want. That's a very important change. Things also changed when it comes to trying to get a scholarship or funding opportunities. You're not judged for not being a man.

What else could change so we can achieve more gender equality?

I think we would need a change mainly in the relationship between men and women. As a woman, out in the streets, you experience a lot more fear than a man. You're a lot more vulnerable. But that's a very long path of education we need to walk through. It's something that starts in school. Yesterday I was reading in the newspaper that there's a lot of prejudice when it comes to men being teachers. Parents are afraid of pedophiles. However, the presence of men in those spaces of learning since the beginning of the child's education could give them a sense of equality. Boys playing with dolls, for example. That's how I see it. It's a long way to go. Women learn in childhood how to take care of a baby, set a table, do laundry. It all looks very normal, but to me it's more complicated.

In the book *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas*, we have essays from

80 writers, 15 of them being women – just short of 20%. How do you feel about those numbers?

The book starts in the 1950's, so at first there's just a few women critics, but there's increasingly more as it progresses. It was a normal part of society at the time, there wasn't a lot of women writing, but now there's many!

Do you think it's because of the space women have conquered?

I think so, as well as due to art's own development. I think at first women didn't even put themselves in that position. I've heard Raquel de Queiroz wrote critiques, but I have never seen them. I don't know of any other women doing that before the 1950's.

Heloísa Buarque de Hollanda says there's a published essay signed by Raquel and that at the time people were so surprised by the quality of her writings that they thought "Raquel de Queiroz" was a man's pseudonym. Graciliano Ramos himself thought it had been written by a man and then joked about this issue.

That's quite possible.

Do you think there's more diversity in the voices of critics as women enter this field?

Yes, I think perhaps they tend to touch more sensitive issues. I think women suffer more, there's a certain generalized insecurity. Of course some women feel more secure. I'm not sure. I think their writings are more sensitive, in general.

More sensitive than men's?

More sensitive in the sense that they point to more sensitive issues, not that they are written in a more compassionate manner.

Back to the book *Crítica de Arte*, there's a passage on "critiquing the critique" as well as your own commentary on the decreasing role of the critical discourse, especially when it comes to deep changes in cultural journalism, in the introduction of the book. After all that research and with eight years having passed – eight years of extreme changes in media and technology – what is the role, what is the place critics should be occupying nowadays in your opinion?

I think it's a very complicated space. Critics have lost their public space in newspapers where they could actually criticize (which they really did!) and became something more geared towards catalogues, where you have to "be supportive." You have to choose to write about an artist or not, but if you do, you have to talk about what's in their work. That's a big change. There's also the issue of curatorship, a field where critics have gained a lot of space. So there's those two things. Today, perhaps more than back then, the loss of space for critics to criticize, which is how it all started out, is clearer. That's why artists disagree more with curators than with critics.

The role of the curator has developed a lot lately. Do you see a change also when it comes to women's presence in that field?

Yes, a lot. First of all, there used to not even be a curator. Now we have a lot of women curating.

You said that "For the artist to take the stand means they will enter the critics' territory, putting an end to certain concepts and creating new ones" (*Escritos de Artistas, anos 60/70*). Considering this, what happens there when women take the stand?

That might be a bit complicated because women tend to be very precise. It's the writings on their work – critiques, obviously – that tend to be more precise, more closed. At least that's what comes to mind right now.

Throughout the history of Brazilian art, which women would you name as most relevant?

I would say Tarsila, Djanira, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino. From the new generation, I think Cristina Salgado's work is beautiful. There are many others: Lenora de Barros, Malu Fatoreli, Laura Erber, Elida Tessler, Karin Lambrecht, and so on.

Do you believe female artists have the same visibility as their male counterparts?

I believe so, but it also depends on what's behind them – if they have a good press manager or not.

If they are marketed well.

Exactly.

Regarding visibility, I was reading your interview with Lygia Pape, where she says: “I always wanted to live my life slightly marginalized. I enjoyed being invisible, I made a point of it.” You were also inquiring about her work getting enough visibility. How do you interpret her answer?

We already knew that to a certain extent, because Lygia always kept to herself. Like she used to say, she enjoyed driving around by herself, “spinning her web.” She’s gaining momentum now. She’s a wonderful artist, but she did like to keep to herself.

What about Lygia Clark?

Lygia Clark was different; she was very much a part of the art world, more keen on its dynamics. The time she spent in France was also very important. They are different artists, of course.

Did you meet Lygia Clark?

Yes. She was still alive when I curated the exhibition Lygia Clark and Hélio Oiticica.

How was she in real life?

Very funny!

Why?

She was a little...crazy. Lygia could call you anytime to say anything! Something like, I don’t know... “I’m about to throw up.” You’d go over to her house and there was this thing with the clinic... You’d get there, lay down and it was great.

In another interview, Helena Trindade talks about her artistic education and confides to you: “For my family, art was a hobby.” How do you see the evolution of this process of becoming an artist when it comes to women?

I don’t think that’s an issue for the younger generations. Perhaps it was for the older ones. It was a way to get out of the house, become independent, so they was a certain pushback. Nowadays I don’t think that’s an issue anymore – just look at how many female artists we have now. Becoming an artist used to be much harder.

Was it difficult for you to become a critic and curator?

I was very lucky to receive that invitation from Paulo Sérgio, because I had a general, basic knowledge in art.

When you received that invitation you had just gotten back from France, right?

Exactly. I already worked in the cultural world in France, that’s why he invited me. I was part of a group of women called *Círculo de Mulheres* (Women’s Circle). I also worked at the cultural group of the Brazilian Amnesty Committee, and in an art preschool for Brazilian children called *O Saci Pererê*.

So you were already “inserted.”

Absolutely. Even though I had no experience with contemporary art.

How was this Women’s Circle?

It was very interesting. We were all Brazilian, but we knew women who were French, Swedish and many other nationalities. It was very interesting, because I arrived to Sweden in November and I was invited to speak on March 8th, Women’s Day. So I prepared my speech at home with my husband at the time and a friend who kept telling me there was no separation between men and women! During the speech everyone was so quiet! Dead silent. After that, they started to give me things to read, so I could learn, it was a great wake up call to see what feminism really was. It was great because I realized I was going through the same things as all other women, despite being an “insurgent.”

At that time things were really heating up.

Totally! We talked like crazy, we did a lot of things. We gained a lot of space, actually. But there are still

many issues that are very complicated on many levels, especially when it comes to our relationships with men.

You mean in our domestic lives?

Yes. Just looking at the amount of women getting abused or murdered In Brazil shows us that this is a very delicate matter. At the Women's Circle, it was interesting because we talked a lot, we talked like crazy! It was like the floodgates were suddenly open! It was good because then we could be aware of what we were doing, how we were dealing with things and experiencing them. We organized a lot of events. For example, we had an event where I took all the Impressionist's works and analyzed their representation of women. It was tough. They're all either taking care of children, or of the house, or they are naked. All their representations reinforce this condition. We placed a few cubes in the middle of the room, and they all have paintings inside, so when people moved the cubes they would see them. It was very interesting. We also had a screening of "Salt of the Earth," a film about women. Our discussions were never-ending.

How did you arrive at this Women's Circle?

After Sweden I was prepared for anything! Sweden was really "hardcore."

Why?

They were angry! There was this Swedish newspaper, *Aftonbladet*, that had a picture on its cover of a woman on her period for a whole week. The whole cycle was in the cover of this newspaper. It was a scandal.

Were you there at the time?

Yes.

What did you think when you saw that?

I thought it was great! Something so forbidden, a taboo...

On the cover of a newspaper, the most conservative setting possible.

Exactly. It was interesting. Swedish society was already very open, very liberal. Feminism was more radical there, especially when it comes to men and issues like that. Of course it had to have been a feminist who put those pictures there, after a lot of fighting, I'm sure. It was a great environment. Here in Brazil, the ethos of my generation, like I said before, was also somewhat open – perhaps not feminist, but at least more open. Women were part of armed groups like anyone else. There were complications, but at least it was more open.

What kind of complications?

For example, where you would stand in an action. Usually things were initiated by men. Also, when you were hiding and had to share a bed with someone for security reasons, sometimes there would be abuse. Then you really had to talk through things, discuss everything. Either way, those places were a lot more open.

It is very interesting that despite all that you arrived in Sweden and gave that speech on Women's Day without realizing the issues that feminists there were fighting for.

I think that back then I saw feminism as something that would divert from the social struggles. I think that's what it was. That's a common prejudice.

Do you believe it was important to keep these discussions exclusively amongst women?

All the events were open, but it was important to keep the discussions between women only so we could truly share things with each other. We always had men coming in at the end of the discussions to talk to us. Sometimes things would get a bit heated. That went on for almost four years.

What was it like to come back to Brazil after that?

We tried to keep it going, having a "Women's House." It didn't work out, but a lot of people from the circle kept working with those issues. In Recife, for example, they have an interesting group of women fighting against gender violence and for equality called *SOS Mulher* (SOS Women). I recently published a series of photographs of the Circle in their magazine. France had a very strong feminist movement. They made abortion legal very early on, for example, something people are trying to reverse nowadays.

There are some very conservative movements as well.

Yes. I think Uruguay's Mujica is a very interesting person. He was a tupamaro. An interesting man.

What was it like to watch Márcia X's "Pancake"?

It was amazing – she was spilling that condensed milk everywhere and I felt like I was seeing Donatello's "Magdalene," that young body with such expressionist layers. It was very interesting. The funny thing is, once she was done, Tunga, wearing a suit, gave her a hug and was covered in condensed milk!

It must have made quite an impression on you.

Márcia X was really amazing.

In an interview with Cláudia Saldanha and Ana Teresa Jardim, published in the catalogue for "Márcia X," Márcia says that "the artist does not have to be the spokesman for the most perfect political positions," in the sense that she did not link her work to militant work, to properly labeled "feminist" issues. Still, we see elements of sexuality, the feminine universe, taboos and cultural aspects connected to women in her work. How do you see this connection between the discourse of the work itself and the discourse voiced by the artist?

I think what the artist says is very important, we have to take that into account. Especially since the 1960's. Their discourse is interconnected with the work. It's not just a document. Now, that doesn't mean you agree with everything. Being labeled as a feminist is something very complicated. To be honest, I think her work had more to do with sexuality and Catholicism than with feminism. Can we say a woman using a rosary to draw out a penis is something feminist? In a way. But it's actually basically just about repression.

She said it herself that some of her works were more about masculine sexuality.

Yes, and as a woman, for you to allow yourself to do that, is a big step. In that sense it's definitely a step.

A feminist step?

Yes, feminist in a way.

Who would you like to interview, either for the first time or again?

I'd say Nelson Leirner, who invited me to curate an exhibition.

Which interview surprised you the most?

Amílcar de Castro. It was wonderful. Especially because I was very shy and his answers were so incredibly kind... I did a piece on him for my History of Art postgraduate work and we became friends. He was very nice, very caring.

About the interviewees

Lia Menna Barreto

Born in Rio de Janeiro in 1959, Lia is a visual artist. She graduated from the Federal University of Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brazil). She has held many solo exhibitions in galleries throughout Brazil and collective exhibitions around the world.

Maria Helena Bernardes

Born in Porto Alegre in 1966, Maria Helena Bernardes currently works as a teacher and writer. Graduated in Arts from the Federal University of Rio Grande do Sul, she teaches Art History and Theory at Arena Association.

Bruna Fetter

Holding a Master's degree in Social Sciences, Bruna has a diverse professional background with production and curatorial experience in many projects. Currently she is working on her PhD in History, Theory and Criticism at the Federal University of Rio Grande do Sul.

Vera Chaves Barcellos

Born in Porto Alegre in 1938, Vera has studied in the Netherlands and England. She has participated in a Venice Biennial, four Biennials in São Paulo and collective exhibitions throughout Latin America, Germany, Belgium, Korea, France, England, Japan, United States, Australia and the Netherlands.

Beatriz Lemos

Graduated in Art History and a holder of a Master's degree in Social History of Culture, Beatriz dedicates her time to independent curatorial projects and to her research, which is focused on contemporary visual arts and its developments into networks, such as Lastro and Terra UNA Residency Program.

Fabiana Faleiros

Born in 1980 in Pelotas, Brazil, Fabiana lives between São Paulo and Rio de Janeiro and holds a Master's degree in Communication and Semiotics. She is currently working on her PhD in Contemporary Artistic Processes at UERJ (Rio de Janeiro, Brazil). Fabiana is a performance artist, singer, writer.

Samantha Moreira

Samantha Moreira is an artist, curator and cultural manager. She is the founder and coordinator of Atelier Aberto (Campinas, Brazil), since 1997. She is a DJ for artistic projects and was responsible for initiatives related to urban mobility which were developed through concepts of art, culture and community.

Francisca Caporali

Francisca Caporali is the founder of JA.CA - Art and Technology Center, where she currently holds the position of Artistic Coordinator. Since 2012, she is a professor at the Guignard School (Belo Horizonte, Brazil). Francisca completed her master's degree in Barcelona and New York (CUNY, Hunter College).

Cristiana Tejo

Cristiana Tejo is an independent curator, PhD candidate in Sociology and co-founder of Espaço Fonte – Art and Research Center. Cristiana is the curator of Made in Mirrors Project and former curator of many art institutions and initiatives.

Glória Ferreira

Glória Ferreira has a PhD in Art History from Sorbonne in Paris. She is an adjunct professor at EBA/UFRJ (Rio de Janeiro, Brazil), as well as a critic and curator.



**Made in
MUSA**

Créditos | Credits

Organização | Coordinator Lilian Maus

Entrevistas | Interviewer Isabel Waquil

Design gráfico e Ilustrações | Design and Illustrations Letícia Arais Lopes

Tradução | Translation Jéssica Preuss

Revisão | Proofreading Marina Waquil

Intervenção | Intervention Fabiana Faleiros

Editora | Publisher Panorama Crítico

Gráfica | Printed by Gráfica Pallotti

Assessoria | Public Relations Isabel Waquil

Contabilidade | Accounting Proconta

Entrevistadas | Interviewees

Beatriz Lemos

Bruna Fetter

Cristiana Tejo

Fabiana Faleiros

Francisca Caporali

Glória Ferreira

Lia Menna Barreto

Maria Helena Bernardes

Samantha Moreira

Vera Chaves Barcellos

Coordenação de produção | Production Coordinator Lilian Maus

Agradecimentos | Special Thanks to

Caleb Faria Alves, Olga Robayo, Maria José Leivas Waquil, Ricardo Romanoff, Guilherme Dable, Fábio Del Re, Cláudia Barbisan, Amélia Brandelli, Luísa Nóbrega, Fernanda Nogueira, Sérgio Bombassaro, Lúcia Navarro

REALIZAÇÃO | MADE POSSIBLE BY

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

Secretaria de
Políticas para
as Mulheres

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

APOIO | WITH SUPPORT FROM

editora
(PanoramaCrítico)

Subterrânea



Leandro Felitti
arte - design - grafite eletrônico
www.leandroselister.com.br

Distribuição gratuita. Venda Proibida.
Free distribution.