



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

Bruna Fetter

## Bruna Fetter

Como tu vêes 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 sou 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 pensas 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.