

*“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 a 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 procurou.*

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?

Particpei 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.

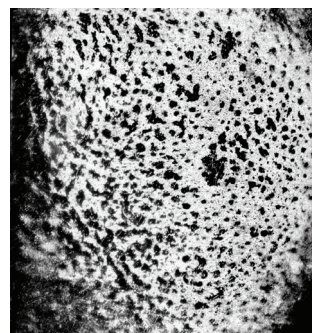
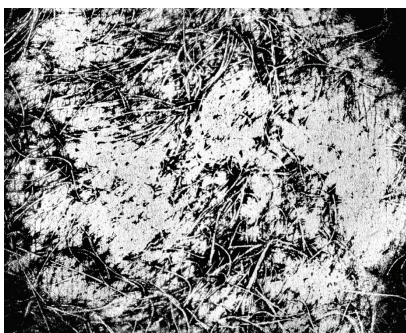
Quanto à minha experiência pessoal, eu fui para a Espanha já meio desgostosa desta volta da pintura que estava acontecendo nos anos 1980 no Brasil. Antes, eu fiz gravuras, xilogravuras, serigrafias, mas, por volta de 1972, eu comecei a fotografar, até que, em 1973, eu comecei a empregar a fotografia 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(son)as* (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(son)as*, 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 esquiife, 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 Monalisa, 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 copiei 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 Iara 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 levamos

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 novas 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.