

**Entrevista**



---

# Cinco Questões por uma Prática Contemporânea com Suzanne Lacy<sup>1</sup>

por Thom Donovan

---

A carreira de Suzanne Lacy como artista, educadora e ativista abrange várias décadas e importantes movimentos na história da arte contemporânea (arte feminista, novo gênero de arte pública [expressão cunhada pela artista] e, mais recentemente, prática social). Isso proporciona um dos mais importantes modelos que temos de uma prática que explora dinâmicas sociais complexas e questões políticas, sem se afastar do lugar da arte enquanto fonte de imaginação e como catalisadora de mudanças. Trabalhos recentes de Paul Chan, Rick Lowe e Tania Bruguera têm atraído bastante atenção por suas colaborações com comunidades em conflito. No caso de Chan, no nono distrito de Nova Orleans pós-Katrina (*Waiting for Godot New Orleans*); no caso de Lowe, o terceiro distrito, pobre, afro-americano de Houston (*Project Row Houses*); no de Bruguera, as comunidades de imigrantes estabelecidas em Corono, Queens (*Immigration Movement International*). Críticos e defensores desses trabalhos mencionam a duração como um de seus elementos-chave, reconhecendo o valor potencial de trabalhar dentro de comunidades durante longos períodos. Visto que Lacy tem sistematicamente desenvolvido processos em comunidades específicas, alguns podem considerá-la como importante precursora de artistas contemporâneos que usam projetos de arte como meio de expandir processos de engajamento, colaboração e de crítica política. Na entrevista a seguir, Lacy discute vários projetos nos quais a duração tem sido a chave para o sucesso, não sendo menos importante uma recente colaboração com o Knowle West Media Center<sup>2</sup>, que busca fundar a “Universidade do Conhecimento Local” em Bristol, Reino Unido. Outro projeto significativo é *Beneath Land and Water: A Project for Elkhorn City*, no qual Lacy e seus colegas retornam múltiplas vezes à pequena cidade apalachiana<sup>3</sup> para trabalhar com residentes no desenvolvimento de recursos turísticos.



**Suzanne Lacy, Susan Steinman e Yutaka Kobayashi**

*Beneath Land and Water: a Project for Elkhorn City, 2001~.*

Foto: SL Steinman

(Fonte: <http://blog.art21.org/2012/11/13/>)

Lendo a obra *Leaving Art*, (2010), coletânea de textos de performances, ensaios e declarações englobando a carreira da artista, fiquei impressionado com a relevância desses escritos, como foram escritos a partir de uma necessidade de comunicar-se com seus contemporâneos e de refletir sobre o desenvolvimento de sua prática em relação a questões mais amplas da história da arte. Central à coletânea é o comprometimento com a arte enquanto trabalho de vida que se esforça em desalienar o particular e o político, a autobiografia e a vida social. Suzanne Lacy assume tal *ethos* a partir de Judy Chicago e de Allan Kaprow, que atuaram como mentores no início de sua carreira, mas também em relação a uma permanente conscientização da vulnerabilidade de indivíduos que vivem em comunidades economicamente e politicamente marginalizadas. Tomando seu próprio corpo como lugar desta vulnerabilidade nas primeiras obras como *Falling Apart* (1976), no qual se vê a artista nua e aparentemente eviscerada em fotografias, e os corpos de outras mulheres em obras como *Three Weeks in May* (1977; e outra vez em 2012), no qual ela monitora a frequência de estupros em vários bairros de Los Angeles, Lacy eventualmente se move em direção a territórios menos familiares: por exemplo, adolescentes afro-americanos de Oakland em *The Roof is on Fire* (1994, parte de uma série de dez anos); ou famílias colombianas impactadas pela violência em *The Skin of Memory/ La Piel de la Memoria* (1999, revisitada em 2011); ou pacientes com câncer em *Cancer Notes: 7 Day Genesis* (1991). Usando a conversação como seu principal meio e tomando decisões estéticas baseadas tanto em respostas empáticas quanto em uma consciência de territórios sociais complexos, Lacy atua principalmente como uma comunicadora – alguém que pode aproximar outras pessoas, ainda que apenas para expressar suas diferenças e seu dissenso de maneiras transformadoras.



**Suzanne Lacy and Pilar Riano**

*Skin of Memory*, 1998-1999.

Foto: Carlos Sanchez

(Fonte: <http://blog.art21.org/2012/11/13/>)

## **1. Qual é a sua formação como artista e como essa formação informa e motiva sua prática?**

Eu cheguei ao CalArts<sup>4</sup> no seu primeiro ano no campus Valencia. A arte feminista, a escrita e os programas de design me desalojaram de minha formação pré-médica – a combinação de política (neste caso, o feminismo) com arte era irresistível. Justiça sempre foi uma grande questão para mim. Quando adolescente, eu procurava pelos primeiros textos pré-feministas e pela escrita sobre raça e pobreza. Felizmente, minha família encorajou esses interesses. Eu estava na faculdade durante os protestos da guerra do Vietnã, o movimento Black Power e a greve dos trabalhadores agrícolas.

No CalArts, a prática da experimentação não era apenas aceita mas desejada: uma imagem não teria necessariamente que resultar em uma pintura ou escultura, mas poderia se tornar uma ação, uma performance ou um gesto, documentado em fotografia ou vídeo. Com a performance, podíamos explorar muitas ideias. Filosofia, psicologia e sociologia foram importantes fontes para o trabalho, da mesma maneira que os problemas raciais e imagens da cultura popular.

Essas influências são evidentes em minhas escolhas de temas, mas elas também influenciaram os formatos de meu trabalho. Eu me interesso pela “forma” das ideias, dos relacionamentos e dos processos sociais. Não sou uma *expert* em nenhum meio de arte, contudo, é claro, desenvolvi alguma *expertise* em performance e instalação ao longo dos anos. Muitos de nós daquele tempo somos generalistas. Meus interesses refletem o momento específico no qual entrei na cena artística de Los Angeles, especialmente em relação tanto ao início da arte da performance e ao surgimento da arte feminista como da *community-based art*.

## **2. Você acha que há necessidade para o tipo de trabalho que você tem feito, em função do campo ampliado das artes visuais e das maneiras que as práticas estéticas podem formatar o espaço público, a responsabilidade cívica e a ação política? Por que sim ou por que não?**

Tem que haver alguma arena para aqueles de nós que não fomos dragados para trabalhar em favor do capitalismo. Os artistas das práticas sociais tendem a se interessar por novas formas de produção, aquelas que mudam de acordo com as situações sociais e políticas. Em certo

sentido, nós operamos como outros ativistas, porém nossa atenção à forma é com frequência completamente diferente. Os artistas visuais têm maneiras inventivas de observar e abordar os problemas. Em nível local, nós podemos levantar questões e envolver pessoas em soluções criativas.

Uma vez que criamos uma situação na qual algum tipo de transformação é parte do trabalho – simbolicamente ou de fato – através de nossos próprios termos de comprometimento, temos que resolver como e se de fato mudanças ocorrem. Eu não estou certa o quão de efeito direto nós temos fora das comunidades específicas nas quais trabalhamos. Isso tem menos a ver com arte e mais com a escala de nossos recursos – tempo, dinheiro, tecnologia de comunicação e assim por diante.

Um de nossos mais importantes impactos é sobre o campo [da arte]. A atual “virada” social na arte foi influenciada pela minha geração, porém mais artistas hoje são conscientes de questões locais e globais e são informados pelas teorias políticas e sociais. Quando eu comecei, tivemos que lutar para sermos vistos como artistas. Agora, mesmo as preocupações feministas são comuns, apesar de ainda haver trabalhos a ser feitos para unir perspectivas feministas históricas e políticas a práticas sociais. Provavelmente, o foco atual é apenas uma tendência que será substituída por outras preocupações, mas essas ideias estão agora tão incorporadas que continuarão a ser um caminho viável para trabalhar.

### **3. Há outros projetos, pessoas e/ou coisas que têm inspirado seu trabalho? Por favor, descreva.**

As primeiras influências nas artes foram mentores como Judy Chicago, Arlene Raven, Sheila de Bretteville e Allan Kaprow. Porém eu sempre fui mais influenciada por escritores e ativistas. Muito de minha leitura está situada fora das artes. Eu continuo a aprender com jovens artistas e colegas, mesmo com meus estudantes.

Também fui inspirada por pessoas que trabalharam comigo em projetos. Minha vida é formada ao redor de grandes comunidades em projetos de longo prazo que incluem artistas, ativistas e voluntários de várias áreas. No processo de desenvolvimento do trabalho há muita discussão, analisando problemas, formando valores e partilhando experiências pessoais. Quando você

retorna a um local, como eu fiz semana passada em Eastern Kentucky, pesquisando um novo projeto para a Creative Time<sup>5</sup>, relacionamentos que foram construídos há mais de cinco anos entre 2000 e 2005 são rapidamente reconstituídos.

Em Madri em 2010, trabalhei em um projeto sobre violência contra mulheres com mulheres que estavam no movimento antiviolença por décadas. Seu comprometimento por toda vida a essa causa foi profundamente inspirador. Da mesma forma se deu com os adolescentes com os quais trabalhei em Oakland nos anos 1990, agora adultos, que conseguiram sair da pobreza e criar uma vida na qual eles podem dar retorno à sua comunidade. Eu sou muito afortunada por ter experimentado essa variedade de relacionamentos dentro e durante a produção de meu trabalho.

A prática de ouvir é tão fundamental à prática pública que é quase um clichê. O que nós não falamos é sobre como ouvir é, de fato, aprender. Essa é a razão pela qual realizo esse tipo de trabalho de arte. Quando trabalho em projetos, eu presto atenção tanto ao aprendizado quanto às imagens que se formam entre nós. Eu testo as imagens nas conversas e, eventualmente, a forma do trabalho emerge. No processo, amizades são formadas e eu começo a ver questões de perspectiva tanto pessoal quanto política. Se você trabalha no território da opressão, não há como evitar ser afetado pelas experiências das pessoas.

#### **4. Quais foram os projetos nos quais você mais gostou de trabalhar e por quê?**

Cada um possui seus próprios prazeres. Por exemplo, trabalhar com adolescentes em Oakland durante *The Roof is on Fire* – 230 jovens falando sobre suas vidas – foi intensamente satisfatório porque os jovens eram divertidos, comprometidos, profundamente honestos e simplesmente belos como seres humanos. Você poderia de fato sentir o mesmo senso de descoberta que percebi na audiência durante a performance. Por outro lado, trabalhar com jovens e policiais em *Code 33*, cinco anos mais tarde, foi difícil – não por conta das pessoas, mas por se tratar de uma questão que era muito controversa. Foi um trabalho conflituoso sobre conflito. Então, *The Roof is on Fire* foi o “favorito” em termos de prazer na produção, mas *Code 33* foi favorito em outro sentido: ele abrangeu oposição e discórdia dentro da própria estrutura do trabalho.



**Suzanne Lacy, Unique Holland and Julio Morales**

*Code 33: Emergency, Clear the Air, 1998-2000.*

(Fonte: <http://blog.art21.org/2012/11/13/>)

Performances são difíceis porque elas são realizadas em público, abertas a grandes audiências e frequentemente sobre assuntos controversos. São de alto risco, imperfeitas e, em última instância, improvisadas. Erros acontecem. Quando elas são bem sucedidas, fico feliz, mas quando fracassam pode ser traumático. Há várias maneiras de mensurar fracasso e sucesso. Mesmo isso é um processo de descoberta: o que constitui o sucesso estético em determinada obra? Não acho que tenhamos medidas avaliativas que reflitam a complexidade deste tipo de obra. Certamente a perfeição de um trabalho teatral em um ambiente controlado nem sempre é alcançada, embora para mim o impulso em direção à elegância formal – eu amo o trabalho de Robert Wilson – esteja sempre lá, na maioria das vezes rompida pela realidade de trabalhar com centenas de performers não ensaiados e um público imprevisível.

#### **5. Em quais projetos você gostaria de trabalhar no futuro? Que direções você imagina que seu trabalho tomará?**

É um desafio evitar se repetir. As habilidades desenvolvidas e as formas de percepção podem ser limitantes. Enquanto as questões com as quais eu lido podem se assemelhar, aprender novas maneiras de formatar a obra é o que me estimula. Não acho que possamos mensurar uma obra pela “originalidade” do conteúdo; neste ponto, “descoberta” é mais relevante para o jornalismo do que para a arte. Não recio trabalhos com frequência, mas quando o faço, como fiz recentemente com *Three Weeks in January* (de um projeto de 1977, *Three Weeks in May*, sobre a violência contra mulheres em Los Angeles) tenho que desenvolver razões – neste caso, mídia social organizando estratégias – para repensar um trabalho.

Atualmente estou pensando sobre problemas que nos confrontam como artistas sociais e políticos: nossas formas de representação e comunicação; o espetáculo da produção visual que está disponível; nosso relacionamento com o mercado de arte; como definimos o público de arte; inter-relação entre global e local; como o colapso econômico afetará as escolas de arte e as universidades e, por conseguinte, a política de jovens artistas.

Um projeto de longo prazo no qual estou trabalhando acontece em Bristol. Ele explora o que para mim, enquanto norte-americana, tem sido um tema elusivo – aquele acerca de *classe*. Fui criada em uma comunidade rural na Califórnia em uma família da classe trabalhadora na qual a arte era uma expressão natural, mas questões de *classe* não eram nunca mencionadas. Eu entendia a pobreza, é claro, já que fui criada próximo a ela, mas não entendia o preconceito, a vergonha e a falta de oportunidades que acompanham a questão de *classe*. Isso se tornou muito claro quando passei um tempo em Appalachia.

Há mais de seis anos tenho trabalhado com a Arnolfini Gallery<sup>6</sup> e Penny Evans e Carolyn Hassan no Knowle West Media Center em Bristol para “mapear” o conhecimento da classe trabalhadora local através da criação de uma universidade metafórica. Knowle West é uma pequena comunidade em Bristol que foi fundada durante a grande depressão no início dos anos 1930. Residentes foram transferidos de áreas degradadas para trabalhar nas fábricas de tabaco e de bolsas nos arredores. Oitenta anos depois, essas fábricas se desenvolveram, porém os residentes de Knowle West continuam a enfrentar o desemprego, o estereótipo e o acesso limitado ao ensino superior.

A Universidade do Conhecimento Local [ULK, em inglês] começou com a observação da relação desta comunidade com as expectativas e as oportunidades de ensino superior. Lá de fato poucos jovens ingressam na universidade. Tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, a noção de classe é reforçada pelo sistema de ensino superior.

Nós gravamos 1.000 vídeos curtos, variando entre 30 segundos a 4 minutos cada um, que retratam o conhecimento próprio dos residentes: caça ao coelho (produção animal), educação de crianças por mães adolescentes (psicologia para adolescentes), cultivo de vegetais orgânicos (estudos de agricultura) e manutenção de carros antigos (engenharia mecânica). Chamamos esses fragmentos de conhecimento local de “textos” e os classificamos em categorias ou “cursos” através de um extenso debate com os residentes da comunidade. A Universidade de Bristol tem compilado isso em um website que será reformatado pelos residentes da comunidade no próximo “ano letivo”, com a comunidade local participando *on-line* da reconfiguração da “universidade” em seus próprios termos e de acordo com suas próprias categorias.



**Suzanne Lacy with Penny Evans and Carolyn Hassan**

*University of Local Knowledge, 2010~.*

Foto: Suzanne Lacy

(Fonte: <http://blog.art21.org/2012/11/13/>)

Uma coisa interessante para mim neste projeto é como apresentar este trabalho como “arte”: como falar sobre isso, se se deve criar ou não performances (conversações encenadas), se deve ganhar a forma de exposição ou texto, e assim por diante. O que me intriga tem a ver com definições de arte e de eficácia: a escala em termos do tamanho da comunidade; a duração; a coreografia de várias agendas parceiras; os resultados em termos do senso de orgulho dos residentes e a relação com a noção de frequentar a universidade etc. Porém, não estou certa quanto ao “formato” que isso tomará enquanto “arte”. Ainda estou procurando; acho que este é o prazer neste tipo de projeto.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

## Notas

1 Entrevista conduzida por Thom Donovan e publicada no blog da *Art21*, organização norte-americana sem fins lucrativos, em 13 de novembro de 2012 (<http://blog.art21.org/2012/11/13/5-questions-for-contemporary-practice-with-suzanne-lacy>).

2 N.T.: Trata-se de uma organização beneficente localizada no sul da cidade de Bristol.

3 N.T.: Refere-se à cidade de Appalachia, localizada no estado norte-americano de Virgínia.

4 N.T.: Instituto de Arte da Califórnia – California Institute of Arts.

5 N.T.: Organização sem fins lucrativos com sede em Nova York que encomenda e realiza projetos de arte pública nos Estados Unidos e em outros países.

6 N.T.: Trata-se de uma galeria de arte localizada no Centro de Arte Contemporânea Arnolfini na cidade de Bristol.