

ADRIAN PIPER E O MODELO AGONÍSTICO DE ESPAÇO PÚBLICO

Carolina Gallo Garcia¹

Resumo

O artigo aborda a obra da artista Adrian Piper (1948) enquanto performances conceituais que oportunizam a formação de espaços nos quais uma concepção plural de democracia pode se efetivar. Nas séries dos anos 1970, Piper torna as experiências, pessoal e dos espectadores, o resultado de suas obras, que têm por princípio a perturbação da ordem nos espaços públicos, preconizando uma radical complexidade espacial que descaracteriza a dicotomia público-privado. Ao pôr em evidência as dimensões de gênero, raça e classe presentes na acepção dominante de espaço público, Piper tece uma narrativa imagética que revela o caráter assimétrico das possibilidades de apropriação do espaço. Visamos debater espaço público a partir das possibilidades oportunizadas pela arte e pelas teorias de gênero na constituição de um pensamento crítico sobre a cidade. O trabalho tem como método a análise de imagem à luz dos conceitos de práticas artísticas agonísticas (MOUFFE, 2013).

Palavras-Chave: espaço público, práticas artísticas, arte feminista.

ADRIAN PIPER AND THE AGONISTIC PUBLIC SPACE MODEL

Abstract

The article addresses the artwork of Adrian Piper (1948) as performances that enables the formation of spaces in which a plural democracy can be yield. In her 1970s series, Piper turns the experiences, both personal and of the spectators, the output of her artworks that have the disturbance of public spaces as its main goal, advocating a spatial radicality that discharacterizes a public-private dichotomy. By highlighting the dimensions of gender, race and class in the dominant sense of public space, she produces an imaginary and a narrative that reveals the asymmetrical possibilities of appropriation of public space. We seek to debate public space from art and gender theory to produce a critical thinking of contemporary cities. The method of the article is image analysis in the light of the agonistic artistic practices (MOUFFE, 2013).

Keywords: public space, artistic practices, feminist art.

Introdução

Este trabalho parte do pressuposto de que há um grande potencial, ainda pouco explorado, no pensamento feminista para a reflexão sobre o conceito de espaço público urbano, que, para além de sua materialidade, também se constitui de relações políticas, sociais, de poder e de normas que não podem ser minoradas pelos estudos urbanísticos. Ao compreender como os movimentos feministas foram centrais para colocar em xeque as utopias dominantes da cultura moderna, estes trouxeram um novo problema à discussão urbana ao propor a indissociabilidade entre espaço público e privado para compreensão das desigualdades sociais e de gênero. Crucialmente, os questionamentos destas teorias vieram a considerar os modos nos quais os espaços públicos e privados existiam como suportes das identidades marcadas por gênero, bem como do respectivo apagamento de toda e qualquer identidade sexual dissidente, num contexto até então dominado pelas normas heterossexuais de organização da família nuclear.

Em consonância ao debate do movimento e teoria feminista, emergente na década de 1960 e 1970, a performance artística empreendida pelas poucas artistas mulheres do período também passa a se consolidar como um modo importante de investigação das intersecções entre as fronteiras do político e do pessoal (RECKITT e PHELAN, 2001). Caracterizada como aquele acontecimento que existe somente enquanto se realiza, a performance, quando sedimentada em registros documentais, assume nuances de testemunho de uma vida cotidiana, consolidando-se como uma prática tipicamente feminista de arte.

A história da performance artística confunde-se com a dos movimentos e teorias feministas, evidenciando-se uma relação simbiótica persistente. A performance autobiográfica feminista é, contudo, a mais consonante com a dimensão política daquilo que é pessoal, explorando criticamente a dialética público/privado, tão significativa para as perspectivas feministas (PINHO e OLIVEIRA, 2012, p.57).

A arte feminista, neste ensejo, pode conectar as questões políticas e artísticas ao debate urbano, articulando inteligibilidade às estruturas de poder inscritas no espaço público. Questões de corpo, controle, invisibilidades e visibilidades foram centrais ao debate, de modo que a arte evidencia-se não somente enquanto uma propulsora da disputa pelo espaço público, mas, sobretudo, como uma possibilidade de redefinição das noções de público.

Apostando na arte como uma potência disruptiva e expressiva de resiliências, dada sua capacidade de crítica política, social e espacial, defendemos que é impossível pensar arte e política de modos separados, pois “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (MOUFFE, 2013, p.190). Uma vez que as práticas artísticas cumprem seu papel na produção e preservação das ordens simbólicas, não é possível pensá-las de modo despolitizado, pois a própria política constitui essas ordens simbólicas das relações sociais. Deste modo, a partir dos trabalhos de Adrian Piper, artista cuja performance tem por princípio a perturbação da ordem nos espaços públicos, buscaremos refletir sobre como estas intervenções podem produzir transformações nos modos de pensar e ocupar a cidade, tanto de um ponto de vista material e espacial quanto conceitual e imaginário, funcionando como estratégias de evidência dos limites políticos do espaço e das possibilidades de ação sobre este.

Nesse sentido, as obras nos dão pistas para vislumbrar de que maneira um modelo

¹ Mestra em Planejamento Urbano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

agonístico de democracia, preconizado por Chantal Mouffe (2013) pode ser posto em marcha a partir de práticas artísticas críticas que evidenciam o caráter sempre dissensual e disputado do espaço público. Ao considerá-lo enquanto lócus de disputas, a arte crítica (MOUFFE, 2013; RANCIÈRE, 2012) produzida em espaços urbanos por artistas feministas desponta como possibilidade de produção de dissensos (RANCIÈRE, 2006) que tornam visíveis os limites da noção hegemônica e consensual pressuposta nos termos de espaço público. Para nossa análise, a variável espacial onde as ações tomam parte – no metrô, ou nas movimentadas calçadas nova-iorquinas – apresentam uma dimensão política central ao trabalho, a partir da introdução desses corpos “privados” no espaço cotidiano.

Uma vez que é da natureza da performance de arte ser um ato efêmero, optou-se pelo recurso documental a fim de construir uma abordagem qualitativa, de modo que as fotografias correspondem a fontes privilegiadas de acesso a estas ações de caráter provisório no tempo e espaço. A leitura do material é realizada a partir de uma análise de imagem (JOLY, 1996), conduzida em nome de buscar as relações aqui propostas entre espaço público, arte e gênero.

Da Problemática Do Espaço: Uma Abordagem Generificada

O ambiente construído da cidade é uma complexa representação das forças social, política, tecnológica e econômica; de ideais, ideologias e valores ao longo de centenas de anos. Cidades são artefatos culturais. No entanto, vivemos em cidades onde quase 100% do ambiente que nos rodeia é legislado, projetado e implementado por homens (BROOKS, 2011, s.p., tradução minha).

O excerto acima nos permite pensar como as cidades modernas capitalistas foram construídas a partir de um princípio de espacialização de gênero entre esfera produtiva versus reprodutiva (BONDI e ROSE, 2003), uma cisão que, historicamente, vem contribuindo à manutenção dos papéis sociais de gênero. Deste modo, mais do que uma simples co-implicação entre gênero e espaço, é preciso vislumbrar as assimetrias dessa ordem como elementos constituintes e estruturantes da produção e reprodução das cidades.

A partir da introdução das teorias feministas no campo da geografia e dos estudos urbanos, desenvolveram-se arcabouços teóricos que operacionalizam as investigações acerca da dimensão generificada das experiências que se dão cotidianamente no espaço. Tais teorias propõem a centralidade da abordagem de gênero às análises de dinâmicas urbanas, compreendendo espaço e lugar como construções social e materialmente fundamentadas, que influem nos modos pelos quais as identidades e relações de gênero são desempenhadas, negociadas, reforçadas ou modificadas (McDOWELL, 1983; 2000, MASSEY, 2004; BONDI, 1998; 2003).

Silva (2003) destaca o conceito de gênero como categoria explicativa à produção espacial, enfatizando a especificidade deste conceito à investigação das relações existentes entre as divisões espaciais e as divisões da ordem de gênero a fim de descortinar modos de constituição mútua. Se há diferentes modos de experienciar espaços para homens e mulheres, torna-se presente que a questão da diferença, de modo amplo, integre a constituição social tanto dos espaços quanto das identidades de gênero (McDOWELL, 2000). Tal abordagem enfatiza que há uma recíproca entre produção do espaço e produção social: se as relações espaciais são sociais, socialmente produzidas e socialmente reprodutoras, então é por meio do espaço que identidades e papéis sociais são concretamente exercidos, de modo que as estruturas

do espaço social são indissociáveis das estruturas do espaço físico.

Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, da violência simbólica como violência despercebida: os espaços arquitetônicos, cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, [...] em razão de sua invisibilidade [...] efeitos completamente reais do poder simbólico (BOURDIEU, 1997, p.163).

O poder simbólico que Bourdieu (1997) destaca é de natureza constitutiva do espaço, e serve à produção e à reprodução das formas de poder, onde o espaço arquitetonicamente construído corrobora como mecanismo disciplinar, produtor de sujeitos e modos de existência (FOUCAULT, 1987). Assim, compreendemos que o espaço é sempre construído segundo preceitos que contribuem para a configuração de uma ordem social, condicionando práticas sociais. Ao recusar a noção de espaço como mero cenário, podemos compreendê-lo enquanto resultado de ações e discursos da sociedade.

Weissman (1992) argumenta que o ambiente urbano e arquitetônico espacializa desigualdades, fazendo com que certas opressões a minorias – mulheres, homossexuais, transexuais, negros, minorias étnicas – possam ser perenizadas por meio das estruturas materialmente existentes. Uma vez reiteradas, as assimetrias remetem à questão sobre quem pertence e quem permanece excluído de determinados espaços que são essenciais à reprodução da vida social.

Compreender o espaço como produto de inter-relações significa assimilar o conceito de identidade a partir de uma abordagem antiessencialista; isso sugere tomar as identidades não como entidades fixas e pré-concebidas de sujeitos coletivos – como “mulheres” ou “negros” –, mas sim submetê-los a uma compreensão “relacional do mundo” (MASSEY e KAYNES, 2004, p.9). A partir da noção de identidade proposta por Chantal Mouffe (1992), compreendemos que identidades são constituídas sempre de modo relacional e provisório, nas quais o espaço é parte necessariamente “integrante e produto desse processo de constituição” (ibid.), ou seja: constituinte das próprias subjetividades políticas. Nesse sentido, a própria noção do sujeito social “mulher” pode ser entendida como uma identidade relacional e espacial.

Ao que interessa nosso trabalho, podemos afirmar que o espaço público, na modernidade ocidental, é caracterizado como um “espaço de produção de masculinidade heterossexual” (PRECIADO, 2017, p.13). Trata-se de um espaço que produz marginalizações a toda forma de passividade, seja associada à homossexualidade ou à feminilidade e outras subjetividades. Todavia, Butler (2015) lembra que é preciso indagar os motivos de uma cisão entre determinados tipos de corpos que desfrutam de visibilidade pública, de ação e de fala e outros que ficam restritos ao espaço considerado pré-político do privado. Esses corpos privados são uma “pré-condição para a aparência e, portanto, tornam-se uma ausência estruturante” (BUTLER, 2011, p.3), tornando a esfera pública possível precisamente por tudo aquilo que exclui.

Ao encontro desta leitura, Massey e Kaynes (2004), defendem o espaço enquanto âmbito das possibilidades da multiplicidade e, conseqüentemente, uma dimensão necessária à diferença. Assim, a espacialidade

é a esfera da justaposição potencial de diferentes narrativas, do potencial de forjar novas relações, a espacialidade é também uma fonte de produção de novas trajetórias, de novas estórias. É uma fonte de produção de novos espaços, de novas identidades, novas relações e diferenças (ibid., p.18).

Tal abordagem permite entrever o espaço como condição política; mais especificamente, uma vez que ele atua sobre a sociedade, não é mais possível vê-lo como um cenário, mas como um agente partícipe no campo social. Uma vez que espaço é um processo “inerentemente disruptivo” (ibid., p.17), defendemos sua centralidade para pensar os modos de luta política que tomam parte sempre através do espaço, dado que as próprias definições de cidadania são espaciais (FENSTER, 2005).

Para Butler (2015) as manifestações urbanas são centrais às lutas políticas, de modo que o espaço de atuação se torna condição para a persistência dos corpos e suas reivindicações de democracia. Pontualmente, essa persistência se deve aos constrangimentos que determinados corpos sofrem ao se exporem no espaço público, evidenciando os aspectos restritivos do termo “espaço público” em relação a certos aspectos corporais socialmente significados. Assim, somente no exercício de direito de aparência é que esses corpos marginalizados dos espaços públicos urbanos podem reivindicar política e coletivamente seus direitos de existência.

Do Pluralismo Agonístico À Democracia: Os Caminhos Das Identidades

Nesta seção, objetivamos evidenciar o caráter pouco consensual dos espaços públicos, uma visão propositiva de democracia como aquela que deve sempre permitir a expressão das lutas e dos conflitos sociais, pois estes lhes são constitutivos. Deutsche (2008) atualiza essa discussão ao espaço urbano, exemplificando como a estratégia do discurso contemporâneo dominante sobre “qualidade de vida urbana”, formulação em singular, pressupõe a existência de um habitante urbano genérico, regido por princípios e motivações universais. Na prática, o que se verifica é a instauração de uma ordem discursiva de “um espaço cujo caráter público é decretado a priori [...] uma afirmação que inverte a sequência real dos acontecimentos [...] e portanto decretando a priori que usos do espaço público são legítimos (ibid., p.11, tradução minha).

Para Chantal Mouffe (2007), a crença liberal na possibilidade de um consenso racionalista universal se traduz na negação do antagonismo inerente à toda relação social, conceito que, em sua obra, aparece como um limite de todo consenso. Debatendo com as sedimentadas noções de esfera pública de Hannah Arendt (2007) e Jürgen Habermas (1984), a autora mostra como a busca pelo consenso trata de desmontar o potencial antagonístico que é intrínseco à ordem social e, portanto, antes de representar qualquer ameaça à democracia, é sua própria condição de existência (MOUFFE, 1996). Em contraponto, formula o conceito de modelo democrático que denomina “pluralismo agonístico” (ibid.), sugerindo que os confrontos tomem lugar no espaço comum, explicitados antes de apaziguados, pois toda tentativa de resolução dos conflitos agonísticos significa produzir desfechos permanentes e racionais – e, portanto, a sobreposição de um projeto a outro.

Para pensar espaço urbano, Deutsche (2008) questiona os procedimentos dos planejadores urbanos que buscam localizar as disputas espaciais como impasses que devem ser eliminados e solucionados. Considerando que as desigualdades são intrínsecas às relações sociais, as imagens consensuais e unificadas do espaço urbano se constituem nos discursos urbanísticos conservadores, estabelecidos

por meio de uma cisão que cria um exterior – como moradores de rua, prostitutas, imigrantes, etc – e o interior – classes médias, altas, etc. Desse modo, podemos afirmar que o espaço urbano que conhecemos resulta das relações de poder que buscam apaziguar e oprimir os conflitos: aquelas figuras desestabilizadoras à “ordem” configuram o caráter antagonístico inerente ao espaço público, que tende a relegar ao privado toda diferença e pluralismo. Dadas as incertezas intrínsecas ao processo democrático propostas pelas autoras, trata-se de reconhecer o caráter frágil da democracia, que não pode ser estabelecida em definitivo e, portanto, deve-se definir pela luta constante (MOUFFE, 1996).

Para trazer ao debate uma visão antiessencialista das identidades, Mouffe (2007) advoga pela noção de “identificações coletivas”, relacionadas à mobilização afetiva e dos desejos, de modo que estas devem ser politicamente mobilizadas em favor de projetos democráticos. Assim, o agonismo se constitui a partir da distinção nós-eles, do mesmo modo que o antagonismo, mas difere deste último ao desfrutar de um espaço simbólico comum, que consiste na reivindicação ético-política da democracia (MOUFFE, 2013).

Nesse sentido, cabe conceitualizar o que Mouffe (2007) compreende como identidade e diferença. O conceito de exterior constitutivo afirma que o estabelecimento de uma identidade depende da designação de uma diferença, constituída sempre de forma hierárquica. A determinação de um exterior, de um outro, torna-se condição de existência para toda conformação de identidade, de modo que “toda identidade torna-se irremediavelmente desestabilizada por seu exterior, e o interior aparece como algo sempre contingente” (ibid., p.21, tradução minha). Quer dizer: se há um exterior que é constitutivo do interior, então não é possível uma discriminação plena entre interior/exterior, sendo a ideia de identidade resultante de processos híbridos de interações cujos limites nunca estão claramente determinados. Logo, a identidade só existe de modo relacional com o outro e, portanto, não é fechada em si mesma. Esta noção, portanto, rejeita qualquer abordagem homogeneizante ao corpo social, compreendendo-o enquanto uma multiplicidade de posições a partir das quais os sujeitos se constituem desde uma miríade de formações discursivas.

É por isso que cada posição de sujeito se constitui dentro de uma estrutura discursiva essencialmente instável, posto que se submete a uma variedade de práticas articulatórias que constantemente subvertem-na e transformam-na. Por isso, não há nenhuma posição de sujeito cujos vínculos com outros estejam assegurados de maneira definitiva e, portanto, não há identidade social que possa ser completa e permanentemente adquirida. Isso não significa, porém, que não possamos manter noções como “classe trabalhadora”, “homens”, “mulheres”, “negros” ou outros significantes que se referem a sujeitos coletivos [...] sua unidade deve ser vista como o resultado de uma fixação parcial de identidades mediante a criação de pontos nodais. (MOUFFE, 1992, p.4, tradução minha)

O termo antagonismo aparece na teoria mouffiana como aquele que não permite nenhum tipo de encerramento unívoco do social: ao passo que os antagonismos afirmam a diferença, afirmam também a parcialidade de toda luta política. Logo, ao superar a ideia de que a categoria “mulher” possa ser unificada em um projeto universal, a questão torna-se indagar como tal categoria é constituída e perdurada enquanto uma distinção que implica em perenes subordinações do feminino.

Isso posto, uma vez que compreendemos as identificações coletivas enquanto identidades políticas provisórias, podemos compreender o papel central da dimensão

afetiva que dá forma a esses processos de identificação, relacionais e discursivamente construídos. Trata-se de compreender que as identidades “existem como sujeitos no ato” (RANCIÈRE, 2006, p.378), derivadas de posições sempre transitórias e passíveis de novas configurações.

Pluralismo Agonístico E Contra-Públicos: A Arte Como Modo De Criar Espaço Público

Mouffe (1992; 2007) identifica, no pensamento liberal, a tendência dominante de produzir uma abordagem racional e individualista, que crê na possibilidade de um consenso universal baseado na razão. Tal visão, como vimos até aqui, é claramente limitada à apreensão da natureza plural do mundo social e aos conflitos que tal pluralidade implica, negando a natureza antagonista que permeia toda relação social. O antagonismo advindo dos conflitos sociais evidencia os próprios limites de qualquer tentativa de consenso racional, que é sempre prescrito por um projeto hegemônico que se impõe como natural.

Toda ordem é a articulação temporária e precária de práticas contingentes. A fronteira entre o social e o político é essencialmente instável e requer deslocamentos e renegociações constantes entre os agentes sociais. As coisas poderiam ser sempre de outro modo [...] pois, ao predicar toda ordem, se excluem outras possibilidades. (MOUFFE, 2007, p.63, tradução minha)

Assim, reconhecer a dimensão política como antagonismo em latência implica admitir a impossibilidade de um consenso racional definitivo: toda ordem social estabelecida se apoia na exclusão de outras possibilidades, sendo sempre uma articulação provisória e instável de práticas contingentes. Se compreendemos o poder como inerente às relações sociais, então toda ordem social é política e, portanto, baseada em formas de exclusão. Nesse caminho, abre-se a possibilidade de que essas ordens hegemonicamente estabelecidas possam ser desafiadas: toda prática hegemônica é passível de desestruturação em prol de outras formas de articulação. Esta ideia parece estar intimamente conectada ao conceito foucaultiano de resistência:

[...] no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem volta eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir. (FOUCAULT. In: DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 249)

De acordo com ambos autores, defendemos que a dimensão antagonista dos conflitos sociais é tão inerente às sociedades quanto a impossibilidade de resolução racional final aos conflitos. Desta maneira, é preciso reconhecer que a política democrática atual insiste em neutralizar os conflitos potenciais e, nesse caso, cabe indagar quais seriam as possibilidades de escape à domesticação dos antagonismos. Concordamos com a proposição agonística que consiste em um “nós/eles” no qual, embora se reconheça a impossibilidade de consenso racional aos conflitos, assegura-se a legitimidade de todo projeto, tornando os grupos sociais adversários antes de inimigos, numa espécie de “consenso conflitante”. Assim, o modelo agonístico de democracia “reconhece o caráter contingente das articulações da hegemonia político-econômica que determinam uma configuração específica da sociedade, num dado momento”

(MOUFFE, 2013, p.187).

Nessa perspectiva, as lutas agonísticas consistiriam na própria democracia, uma vez que esta não pode prescindir do caráter antagonista das relações sociais resultantes dos processos de identificação coletiva; são disputas entre projetos hegemônicos que buscam operar na reestruturação das relações de poder que conformam a sociedade. Partindo desse contexto inerentemente antagonista, ou melhor, agonístico, Mouffe (2013) se interessa pelos diferentes usos do termo espaço público, associando seu projeto de democracia radical à conformação de um “espaço de confrontação agonística” (ibid., p.182).

Propomos, portanto, pensar espaço público a partir de um modelo agonístico, que desafia as noções amplamente disseminadas de um terreno onde o consenso deva ser produzido: na contramão, o modelo advoga o espaço público enquanto um “campo de batalha em que diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação” (ibid., p.188). A partir desse entendimento, compreende-se não um único espaço, mas antes espaços plurais que se produzem na própria diversidade discursiva.

Negt e Kluge (1993) se utilizam do termo contra-público para sugerir uma esfera pública plural que abarca grupos marginalizados. Sheikh (2004) também sugere que os contra-públicos possam ser lidos a partir do conceito de heterotopia de Foucault (2003), que consistiria em uma utopia localizada ou mesmo um contra-espaço cuja existência tende a confrontar e desestabilizar a hegemonia dos espaços estrategicamente estruturados. O público deve ser visto sempre em termos relacionais; toda reivindicação de racionalidade e universalidade vai na direção oposta do conceito de contra-público, que implica na subversão dos espaços para outras práticas, reconfigurados pelos novos usos.

Os contra-públicos são “contrários” [somente] na medida em que tentam proporcionar maneiras diferentes de imaginar uma sociabilidade diferente [stranger] e sua reflexividade; como públicos, eles permanecem orientados para a circulação do diferente [stranger] de uma maneira que não é apenas estratégica, mas constitutiva de membros e seus afetos. (SHEIKH, 2004, s.p., tradução minha).

Nesse sentido, propomos abordar a obra de Piper como reivindicação da diferença e condição basilar à conformação de contra-públicos que, somente assim, garantem a formação de espaços públicos plurais. De modo bastante semelhante aos contra-públicos, Mouffe (2007) afirma o papel constitutivo das práticas artísticas no espaço público e sua inseparabilidade das possibilidades de democracia radical, vislumbrando-as como intervenções agonistas no espaço que dão visibilidade aos dissensos existentes. As práticas artísticas, neste contexto, se relacionam com as possibilidades de constituição das identidades e, portanto, são sempre políticas. Se estamos de acordo com a visão antiessencialista proposta anteriormente, então toda identidade é produto de construções discursivas e de processos de identificação sob os quais as práticas artísticas podem incidir.

Neste entendimento, reiteramos a inseparabilidade entre os campos da arte e da política: antes de serem campos autônomos entre os quais necessitaríamos criar um vínculo, estética e política estão imbricadas, de modo que toda prática artística terá dimensão política, pois toda expressão estética atua na reprodução ou refutação das ordens simbólicas dominantes. Ao dar visibilidade e inteligibilidade ao que o senso comum hegemônico busca obliterar, a arte crítica pode proliferar os dissensos, de modo que as práticas artísticas na esfera pública têm a capacidade de mobilizar

formas coletivas de identificação por meio da mobilização de um espaço simbólico comum.

Desta perspectiva, as artes tanto constituem e preservam determinadas ordens simbólicas quanto são capazes de desafiá-las, sendo sempre políticas. Por seu turno, a política é relativa à ordem simbólica das relações sociais, o que evidencia a dimensão estética do próprio corpo social. A arte crítica condiz às práticas dissidentes passíveis de questionar os projetos hegemônicos dominantes ao produzir espaços públicos agonísticos que dão visibilidade ao que está suprimido no aparente consenso.

[...] só reconhecendo a necessidade de uma pluralidade de formas de intervenções, acontecendo numa variedade de espaços públicos, que práticas de arte crítica podem contribuir para a formação de uma variedade de espaços agonísticos, em que uma concepção plural e radical de democracia poderia ser realizada. (MOUFFE, 2013, p.191)

Assim, compreendemos a arte feminista enquanto a promessa de uma “criação performativa de novas realidades” (RECKITT e PHELAN, 2001, p.20, tradução minha), atraindo-nos aos possíveis do pensamento que ainda devem ser criados e experienciados. Desse modo, podemos argumentar que as feministas tiveram papel central na consolidação do reconhecimento da indissociabilidade entre estética e política, evidenciando o caráter agonístico intrínseco à toda disputa política por reconhecimento. Características das produções feministas, as investigações de novas possibilidades irrompem da reorganização de códigos de representação complexos, ao mesmo tempo em que se referem ao trivial e ao cotidiano, problematizam os binarismos, utilizam-se da arte para atravessar as fronteiras do público e privado e evidenciam que toda identidade é necessariamente inacabada, uma performance sempre em processo (ibid.).

Adrian Piper: Um Caso Exemplar

Adrian Piper (1948), nova-iorquina vivendo atualmente em Berlim, é um dos grandes expoentes do movimento feminista norte-americano nas artes visuais desde a década de 1970, tendo um corpus artístico expressivo em performances urbanas. Insistindo em explorar a subjetividade como insumo de arte, suas primeiras performances representam a ideia de práticas artísticas como práticas agonísticas, que oportunizam a formação de espaços nos quais uma concepção plural de democracia pode se efetivar. Piper torna manifesto que o significado de uma obra artística não se localiza de modo permanente em si, mas é antes constituído em relação a um exterior, de modo que obra e contexto de existência são indissociáveis (DEUTSCHE, 2008). Nesta seção, apresentamos algumas obras de Adrian Piper que propõem produzir novas leituras à noção de espaço público unitário, tratando-o como ilusório e evidenciando seu caráter disputado a partir da produção de cenários poéticos que afirmam os limites políticos de uma vida pública universal.

Piper é uma artista negra mas, conforme declarado em um texto de sua autoria, pode facilmente passar-se por branca (PIPER, 1996), incluindo a si mesma como objeto de arte para explorar questões de identidade e alteridade. Desde 1970, se dedica a investigar as relações sociais, inserindo cada vez mais seu corpo na sua arte para, estrategicamente, provocar situações de antagonismo com o público (BOWLES, 2011), buscando afirmativamente modos de tornar visíveis o racismo e o sexismo que estão imbricados nas relações cotidianas.

Iniciando tais performances em um contexto sócio-político marcado pela guerra do Vietnã e os movimentos dos direitos civis, na série *Catalysis I-VIII* (1970-1973) busca, deliberadamente, evitar qualquer contexto artístico a fim de confrontar diretamente o espectador desavisado com sua presença imprevisível. Em entrevista à crítica de arte Lucy Lippard, Piper defende que suas performances baseiam-se na inseparabilidade da vida:

[...] eu não digo: “Estou fazendo uma performance” [...]. Há muito pouco separando o que estou fazendo de atividades pessoais peculiares [...] Subscribo a ideia de que a arte reflete a sociedade até certo ponto, e eu sinto como se um monte de trabalho que estou fazendo está sendo feito porque eu sou um paradigma do que é a sociedade” (PIPER, in: LIPPARD, 1972, p.78).

Empenhando-se em apagar as distinções entre arte e vida, desafiando os pressupostos estabelecidos acerca das categorias de gênero, sexualidade e raça, perturbando a aparente ordem dos espaços públicos através de performances agonísticas que revelam suas assimetrias de acesso, suas ações artísticas se ocuparam sobretudo da transgressão das normas sociais de conduta e comportamento em público impostas por uma cultura urbana sexista, classista e racista. Piper produz ações diretas sobre os espaços públicos urbanos, tanto por meio de perturbação da aparente ordem dominante nas ruas e transporte público quanto disfarçando sua identidade e assumindo uma persona masculina de raça indefinida que vaga pela cidade. Nos termos da artista, os trabalhos não têm significado independente ou existência além de serem meios de mudança: “Existem apenas como agentes catalisadores entre eu e o espectador” (PIPER, 1975, p.53).

As performances buscam propor novas possibilidades de percepção à ordem do campo social, reimaginando a distinção entre o que é considerado adequado ou não ao comportamento em público. A questão da alteridade enquanto um princípio regente à conformação democrática do espaço público pode ser considerada o centro da discussão disparada por Piper. Explorando as questões de identidade e de fronteiras sociais, transforma-se em um elemento estranho, excêntrico e, por vezes, até mesmo repugnante que circula pela cidade, obtendo como efeito as reações de desdém e hostilidade de um público desavisado (BOWLES, 2011). Nesta análise, daremos ênfase à questão da interseccionalidade entre raça e gênero que protagonizam as primeiras performances da artista. Apresentamos duas séries consagradas: *Catalysis I-VII* (1970-1973) e *The Mythic Being* (1972-1976), que tomam as ruas como cenário e agente. As ações têm por foco interpelar e perturbar as relações sociais casuais na cidade desafiando a suposta neutralidade das diferenças nos espaços públicos.

Catalysis (1970-1973)

Neste artigo, apresentamos somente as obras *Catalysis III* e *IV* (1970-1971). Ainda que estas performances sejam parte de uma série de sete performances, realizadas entre 1970 e 1973, somente estas duas dispõem de imagens disponíveis nos acervos pesquisados. Na ação *Catalysis III* (Figura 1), Piper sai às ruas para comprar luvas na loja de departamento Macy's vestindo uma malha com o escrito WET PAINT (tinta fresca). Na imagem, vemos que a artista torna-se um elemento imprevisto de estranheza e perturbação: há pelo menos cinco pessoas ao seu redor, olhando-a. Há duas mulheres que passam ao seu lado e torcem o pescoço para vê-la; o mesmo ocorre com a senhora que caminha à sua frente; outra senhora que olha uma vitrine se detém para olhá-la, enquanto uma outra transeunte parece tentar passar ao lado, desviando-se da presença inusitada. Em suma, basicamente todos os integrantes



da fotografia estão voltados à artista que, por sua vez, apresenta-se impassível, aparentando indiferença à situação que ocasiona.

Em Catalysis IV (Figura 2), Piper se apresenta vestida de modo bastante conservador, mas com uma toalha branca na boca. Dentro do vagão de metrô, há uma mulher sentada ao lado de Piper usando óculos escuros (ainda que no ambiente fechado do trem) e virada de modo que parece estar dando as costas ou, ainda, deliberadamente repelindo a excêntrica presença. O homem ao lado dessa mulher está com o corpo totalmente voltado para a janela do trem, talvez também se furtando de qualquer contato com a figura estranha ou, ainda, evitando a câmera que registra a performance. Nesta performance, é representativa a hostilidade destinada a Piper mesmo quando não está produzindo perturbações: a inserção de um fator diferente já serve como fator disruptivo na ordem estabelecida ao espaço público. Provavelmente associada à insanidade ou à excentricidade, a performance atesta como a inclusão de um elemento controverso frustra o consenso, expondo como a arte pode operar como instrumento que questiona as dominações do espaço (DEUTSCHE, 2008).

A obra existe, portanto, enquanto agente catalisador entre artista e público, salvaguardando o impacto e a natureza de um confronto não categorizado e não esperado de antemão (PIPER, s.d.). Cabe recuperar o significado de catálise: enquanto um processo químico, é uma reação que ocorre quando a substância inicial

é submetida à presença de um catalisador, que aumenta a velocidade de reação. Piper incorpora esse agente catalisador, que busca deliberadamente produzir reações nos encontros cotidianos.

Esse tipo de performance desestabiliza a noção de que a alteridade possa ser algo unicamente externo, permitindo a existência de um espaço de negociação dos limites entre eu e o outro (DEUTSCHE, 2008). Na interrupção das situações habituais por situações singulares como as performances de Catalysis, o ato de interrupção assume função crítica, evidenciando os possíveis deslocamentos e rearranjos a partir da criação de situações inusitadas ou inesperadas. Piper se relaciona explicitamente com o conceito de práticas artísticas agonísticas de Mouffe (2013), pois dá visibilidade aos agonismos da vida cotidiana e, ao oportunizar essa nova perspectiva, cria espaços públicos plurais que não disfarçam os dissensos, mas que evidenciam-os.

The Mythic Being (1972-1976)

As imagens de Catalysis contrastam com as imagens de The Mythic Being por um motivo bastante óbvio: há uma mudança de gênero de nosso protagonista. O personagem encarna um estereótipo do homem negro, ou de raça indefinida, temido e abominado pela classe média branca, ou seja: tampouco ele consegue usufruir de uma plena experiência urbana livre de racismo. Se temos presentes agora duas identidades – o homem negro e a mulher negra que deambulam pelo espaço público – e, em ambos os casos, temos aspectos de opressão, então a visão transcendente e universalista de espaço público pode ser afirmada como aquela a serviço de uma reiteração das normas sociais que pressupõem hierarquias (DEUTSCHE, 2008).

Em 1972, Piper iniciou um projeto de cerca de quatro anos no qual assumiu um alter ego masculino, vestindo-se como um jovem homem, negro e andrógino com uma peruca black power, óculos escuros, bigode e um cigarro no canto da boca. Nessas ações, assume uma identidade masculina – ainda que ambígua – para deambular pelas ruas



Figura 2: Catalysis IV (1971). Fotografia de performance por Rosemary Mayer. Fonte: Adrian Piper, Generali Foundation Collection (BOWLES, 2011, p. 175).

de Nova Iorque e Cambridge. O projeto deu origem a uma série de produções, como vídeos, desenhos, colagens e fotografias que servem de registro e suporte às suas performances. A performance de seu “ser mítico” é descrita pela artista como uma experiência paradoxal e libertadora: enquanto homem, desfrutava da possibilidade de agir de maneiras que são socialmente restritas a uma mulher, sobretudo negra. Piper descreve uma experiência radicalmente diferente das possibilidades que desfruta como mulher: “Meu comportamento muda [...] eu me exibito, ando a passos largos, abaixo minhas sobrancelhas, levanto meus ombros, sento com minhas pernas bem abertas no metrô para acomodar minha genitália protuberante” (PIPER, 1996, p.117, tradução minha).

A imagem em que a artista aparece vestida de homem caminhando na calçada se refere a um fotograma (Figura 3) de uma performance urbana realizada em 1973. O fotograma é uma imagem emblemática da performance: pela expressão facial, é possível ver que a artista está falando com a câmera, recitando repetidamente trechos de seu diário pessoal da pré-adolescência. Com esse mantra, a artista atravessa as calçadas lotadas de pedestres, que a cercam: crianças e senhoras que olham curiosos para a figura, supostamente masculina, declamando com uma voz feminina. Tal ambiguidade, diferentemente de *Catalysis*, mais do que desconforto, parece produzir curiosidade – no começo do vídeo, Piper passa por uma senhora que pergunta: “É um filme?”.

A artista menciona suas novas apropriações da cidade enquanto encena seu *Mythic Being*:

Eu visitei certos locais relacionados à cultura pela cidade: inaugurações em galerias de arte, concertos, filmes, peças de teatro, etc., bem como tomei o metrô e ônibus e caminhei pelas ruas à noite em diferentes bairros. Para focar minha atenção e manter minha compostura durante a performance, me concentrei em um mantra: uma passagem de um diário pessoal que tenho mantido desde a pré-adolescência, que, simultaneamente, publiquei mensalmente no *Village Voice* (PIPER, s.d.).



Figura 3: Fotograma de performance *The Mythic Being* (1973). Fonte: Adrian Piper, site da artista. Disponível em: http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml acesso em 10 de setembro, 2018.

A partir desse excerto, é possível verificar que, quando se transforma em um jovem homem de raça e gênero ambíguos, Piper se permite navegar por outros lugares e horários da cidade dos quais não usufruía enquanto mulher. Assim, a performance também é sobre o estereótipo do homem negro enquanto categoria social estigmatizada, mas, ainda que marginalizada, essa figura parece desfrutar de maiores graus de liberdade, evidenciando as dificuldades de ser mulher na cidade. A aparente desenvoltura com a qual o *Mythic* ocupa o espaço público urbano é diretamente contrastante com a dificuldade experienciada pelas mulheres negras em alcançar reconhecimento tanto no movimento negro quanto no movimento feminista (BOWLES, 2011).

A incorporação de uma persona que desempenha ativamente uma apropriação da cidade, dificultada às mulheres, torna-se estratégia política de ressignificação do público: “a arte que é “pública” participa em, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos identidades políticas” (DEUTSCHE, 2008, p.24). Entre a identificação e a diferença, o *Mythic* transita entre as fronteiras que distinguem tradicionalmente gênero e raça, produzindo um espaço político justamente por assumir sua indecidibilidade.

Piper documentou suas experiências de tal forma que parecia suspensa paradoxalmente entre sua incapacidade de se tornar completamente identificada com o *Mythic Being* e o prazer e a liberdade, às vezes imaginando com sucesso que ela havia se tornado ele (BOWLES, 2007, p.622, tradução minha).

Na Figura 3, a artista consegue causar uma interrupção no trajeto dos demais transeuntes e concidadãos, tornando evidente o sentimento produzido a partir de uma diferença, ou melhor: da presença de um “exterior constitutivo” de Mouffe (2013). Assim, desafia os espectadores a assumir a responsabilidade pessoal pelos



Figura 4: *The Mythic Being: Cruising White Women #1* (1975). Fonte: Adrian Piper. Fotografia de James Gutman. Coleção de Eileen Harris Norton (BOWLES, 2011, Plate 2).

seus preconceitos e a refletir sobre as condições que permitem sua persistência, estimulando-os a revisar as presunções acerca de determinadas identidades (BOWLES, 2011).

Na Figura 4, referente à performance *The Mythic Being – Cruising White Women* (1975), o personagem está sentado na calçada, olhando as mulheres que passam. A performance ainda consiste em diversos registros da artista vagando ou sentada na cidade, fumando e agindo de acordo com os estereótipos masculinos de conduta nos espaços públicos, sobretudo em sua atitude de assédio frente às mulheres. A liberdade de distribuir olhares no espaço público problematiza, mais uma vez, as normas e convenções de condutas socialmente aceitas. Assumindo a posição do assediador que molesta mulheres na rua, Piper inverte os papéis, desfrutando mais uma vez das prerrogativas socialmente consentidas de expressar sua sexualidade em público, mas somente enquanto um homem. Visando atuar sobre as percepções e pré-noções que norteiam nossas aceções acerca de determinadas identidades, a partir da assimilação de uma identidade masculina racializada e de um comportamento tipicamente esperado por essa identidade, Piper também se liberta de um espaço ambíguo de mulher negra de pele clara no qual se situa (ibid.).

Nesse conjunto de performances, Piper questiona a estabilidade das identidades sociais, tornando evidente que os corpos são produtos de inscrições culturais antes de entidades fixas e estáveis. A noção de raça em si é um conceito mítico e, como toda categoria identitária, instável, sempre uma representação e, por fim, uma performance (WARD, 1999). Seus trabalhos lidam com a questão da consciência e sobre possibilidades de conscientização a partir da produção de confrontos. Desde uma perspectiva de constituição de público, Piper é provavelmente a artista que mais profundamente trouxe à tona o senso de antagonismo que permeia todas as relações sociais e que regula a circulação das diferenças no espaço público urbano.

Considerações Finais

Este trabalho buscou refletir sobre as noções dominante de espaço público a partir de uma perspectiva feminista por meio das artes visuais de Adrian Piper. Na contramão das teorias mainstream sobre espaço público, propusemos que os conflitos são de ordem ontológica e irreduzíveis em toda relação social e espacial, como bem verificado nas interações urbanas de Piper. Nesta perspectiva, um conceito de democracia radical agonística desponta como possibilidade de reconhecimento à contingência, imanente a toda prática hegemônica que se pressupõe consenso. No modelo agonista, o espaço público se torna campo de batalha e disputa, onde os enfrentamentos de pautas e diferenças são expostos, mas sem possibilidade de apaziguamento das disputas. Trazer a arte feminista para a discussão acerca da noção de espaço público nos permitiu acatar a produção de poéticas como potência para intervir no mundo socioespacial

Piper caminhou pelas ruas, usou o transporte público, operando pequenas fissuras nos arranjos simbólicos destas triviais atividades. Por vezes, parece passiva, mas também desafiadora; ora transformou-se performativamente em um homem, ora provocou visualmente, pois a mera inclusão de uma toalha branca em cena serve para a total desestabilização dos ambientes que percorreu. Produzindo situações transgressivas aos padrões considerados normais, termina por lançar luz à rigidez das normas que regem as situações públicas.

A ruptura com as situações ordinárias de interação social busca instigar os espectadores da performance a refletir por que a nova situação é incômoda: quando

vemos a artista com uma toalha na boca, é possível compreender que a cena cause desconforto, mas é difícil apontar os motivos. A perspicácia da performance consiste na desestabilização de uma situação trivial para que possamos questionar o que é considerado normativamente como aceitável ou não no espaço público. Desse modo, aquilo que está fora dos parâmetros de aceitabilidade se torna o outro, um exterior constitutivo que evitamos, mas justamente o outro que Piper traz ao centro de suas performances. A hostilidade com que a artista é recebida é parte e insumo resultante de suas performances: a confrontação direta com o público desavisado aproxima suas performances da vida real a tal ponto que se perde o referencial que separa vida e arte.

Assim, este trabalho buscou trazer à luz alguns pontos pontos invisíveis do cotidiano para dar corpo àquilo que permanece invisível nas estruturas hegemônicas. Compreendendo as arbitrariedades na determinação do que é espaço público, este trabalho voltou-se a olhar como determinadas hegemônias sociais operam a legitimação e deslegitimação de usos que estabelecem ordens dominantes, mas também como a arte é capaz de propor, a todo tempo, outros modos de estar na cidade.

Agradecimentos

O presente trabalho é parte dos resultados da pesquisa de dissertação da autora, defendida em maio de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS), realizada com bolsa CAPES.

Referências Bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1958].
- BONDI, Liz; ROSE, Damaris. Constructing gender, constructing the urban: A review of Anglo-American feminist urban geography. In: *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 10: 3, p.229-245, 2003.
- BONDI, Liz. Gender, Class, and Urban Space: Public and Private Space in Contemporary Urban Landscapes. *Urban Geography* v.2, n. 19, p.160-185, 1998.
- BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- BOWLES, John. Acting like a Man: Adrian Piper's Mythic Being and Black Feminism in the 1970s. *Signs* Volume 32, nº 3, p.621-647, 2007.
- BOWLES, John. *Adrian Piper – Race, Gender and Embodiment*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- BROOKS, Alison. On Societal and Challenges. In: KULLACK, Tanja (org.) *Architecture: A Woman's Profession*, Berlin: Jovis, 2011.
- BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- BUTLER, Judith. *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. 2011. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/print> Acesso em 10 de Outubro, 2017.

DAWSEY, Jill Christina. The uses of sidewalks: women, art and urban space, 1966-80. Tese de Doutorado em História da Arte. Stanford University, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. Visiones públicas. In: DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. Col. Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008.

FENSTER, Tovi. Gender and the City: The Different Formations of Belonging. In: A Companion to Feminist Geography. NELSON, Lise SEAGER, Joni (Org.). Blackwell Publishing Ltd, 2005.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M.. Outros espaços. In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, M.. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

HABERMAS, J. The theory of communicative action. Vol 1. Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 1996

LIPPARD, Lucy, PIPER, Adrian. Catalysis: An Interview with Adrian Piper. The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 1, pp. 76-78. The MIT Press, 1972.

MASSEY, Doreen; KAYNES, Milton. Filosofia e Política da espacialidade: Algumas considerações. Tradução: Rogério Haesbaert. In: Revista GEOgraphia, No. 12, V. 6, 2004.

McDOWELL, Linda. Género, identidade y lugar. Un estudio de las geografías feministas. Cátedra: Madrid, 2000.

McDOWELL, Linda. Towards an understanding of the gender division of urban Space. In: Environment and Planning D: Society and Space, volume 1, pg. 59-72, 1983.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. In: Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/ UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, número 27, 2013.

MOUFFE, Chantal. Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. In: Feminists Theorize the Political, ed. Judith Butler, Joan W. Scott, Routledge, 1992.

MOUFFE, Chantal. O Regresso do Político. Lisboa: Gradiva, 1996.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y democracia agonística. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007.

NEGT, Alexander, KLUGE, Oskar. The Public Sphere and Experience: Toward an Organizational Analysis of Proletariat and Middle-Class Public Opinion. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

PINHO, Armando F; OLIVEIRA, João Manuel. O olhar político na performance artística autobiográfica. Revista Ex aequo, n.º 26, pp. 57-76, 2012.

PIPER, Adrian. Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of An Art Object. Bari, Itália: Marilena Bonomo, 1975.

PIPER, Adrian. Biography. Site da Artista. Sem data. Disponível em: <http://www.adrianpiper.com/biography.shtml> Acesso em 26 de fevereiro, 2018.

PIPER, Adrian. Passing for White, Passing for Black. In: Adrian Piper, Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Essays in Meta-Art 1968-1992. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

PRECIADO, Paul B. "Cartografias 'Queer': O 'Flâneur' Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle". eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: A crise da razão. Org: NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 2006 [1996].

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. Art and Feminism. New York City: Phaidon Press, 2001.

SILVA, Joseli. Um ensaio sobre as potencialidades do uso do conceito de gênero na análise geográfica. In: Revista de História Regional 8(1), p.31-45, 2003.

SHEIKH, Simon. In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments, 2004. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0605/sheikh/en> Acesso em 09 de janeiro, 2018.

WARD, Frazer. Adrian Piper Review. In: Frieze Art. 03 de março, 1999. Disponível em: <https://frieze.com/article/adrian-piper>, Acesso em 13 de março, 2019.

WEISMAN, Leslie Kanes. Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment. Urbana: University of Illinois Press, 1992.