

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS  
PERSPECTIVA FEMINISTA

# ADRIAN PIPER

*A Tríplice Negação de Artistas  
Mulheres de Cor*

TRADUÇÃO LARISSA BERY

ZAZIE  EDIÇÕES



*A Tríplice Negação de Artistas Mulheres de Cor*

2020 © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin  
COLEÇÃO  
PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS / PERSPECTIVA FEMINISTA  
COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Ana Bernstein e Laura Erber  
EDITORA  
Laura Erber  
TÍTULO ORIGINAL  
*The Triple Negation of Colored Women Artists*  
TRADUÇÃO  
Larissa Bery  
REVISÃO DA TRADUÇÃO  
Rane Souza  
PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO  
Maria Cecilia Andreo  
DESIGN GRÁFICO  
Maria Cristaldi

Bibliotek.dk  
Dansk bogfortegnelse-Dinamarca  
ISBN 978-87-93530-25-6

Publicado originalmente no catálogo *Next Generation: Southern Black Aesthetic* (Próxima Geração: Estética Negra Sulista). Chapel Hill: University of North Carolina, 1990.

*Agradecemos à autora pela cessão dos direitos de publicação. Zazie Edições.*

PERSPECTIVA FEMINISTA é um selo coordenado por Ana Bernstein e Laura Erber, voltado para reflexões teórico-críticas articuladas pelo feminismo com o objetivo de fomentar, ampliar e aprofundar o debate contemporâneo sobre teoria, crítica e história das artes.

Zazie Edições  
Copenhague /Rio de Janeiro  
[www.zazie.com.br](http://www.zazie.com.br)

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS  
PERSPECTIVA FEMINISTA

# ADRIAN PIPER

*A Tríplice Negação de Artistas  
Mulheres de Cor*

TRADUÇÃO LARISSA BERY

ZAZIE EDIÇÕES



	<b>Nota das editoras</b>	<b>7</b>
<b>A Tríplice Negação de Artistas Mulheres de Cor</b>		<b>13</b>



## Nota das editoras

A tradução do termo “mulheres de cor” foi intensamente discutida durante o processo editorial desta publicação. Encaramos o trabalho de edição como possibilidade de intervenção no sistema cultural e no contexto de reflexão brasileiros. Por isso, achamos necessário oferecer às leitoras e aos leitores deste volume algumas informações adicionais sobre o termo e seu uso.

Consultamos Adrian Piper sobre a recepção do texto à época de sua publicação e discutimos as implicações do termo no contexto brasileiro, já que possui trajetória e história distintas no Brasil e no contexto estadunidense. O uso da expressão no texto original é estratégico e visa reverter seu sentido pejorativo, resignificando-a positivamente. A tradução de “women of color” por “mulheres negras” não recobre o espectro de mulheres abordadas por Piper no ensaio (negras, latinas, chicanas, asiáticas, indígenas), como a primeira nota de rodapé da autora deixa claro.

Na sociedade estadunidense, a expressão “people of color”, embora presente em registros jurídicos que datam do fim do século XVIII para distinguir os 100% africanos e as pessoas mestiças, não era de uso comum pela po-

pulação branca. Os termos mais comuns para referir-se à população negra e mestiça após a Guerra Civil e até meados do século XX eram “colored” ou negro. Nos anos 1960, com o fortalecimento do movimento pelos direitos civis, líderes negros, como Malcolm X, passaram a adotar o termo “black”, devido às implicações negativas que “colored” e negro carregavam, tanto pelo uso desses termos no período da escravidão quanto pela segregação racial conhecida como Jim Crow, em que uma série de leis foi adotada no sul dos Estados Unidos com a finalidade de segregar e privar a população negra de seus direitos.

No fim dos anos 1980, o reverendo Jesse Jackson, ativista na luta pelos direitos civis, passou a usar o termo African-American em vez de “black”, por considerar que aquele carregava um sentido mais positivo, simultaneamente evocando e celebrando a herança africana. É nesse mesmo momento que a expressão “pessoas de cor” começa a ser usada de forma generalizada para designar tanto a população negra quanto qualquer pessoa não branca e de origem não europeia, como latinos, chicanos, indígenas e asiáticos. A reapropriação e valorização da expressão tem caráter político e expressa solidariedade entre os diversos segmentos da população discriminados com base em sua etnia ou raça.

Nos meios feministas, a expressão “mulheres de cor” surge durante a National Women’s Conference, em Washington, em 1977. Insatisfeitas com o ínfimo espaço dado às mulheres negras na agenda daquele evento, um grupo de feministas negras organizou a própria agenda, à qual se juntaram imediatamente outras mulheres mino-

rizadas. Essa coalização transformou o que originalmente era “Black Women’s Agenda” em “Women of Color’s Agenda”, evidenciando a solidariedade e a colaboração entre mulheres minorizadas. Ao se autoneomarem mulheres de cor, conferindo ao termo um caráter positivo, as feministas resignificaram politicamente uma expressão cujo emprego original possuía conotações negativas, da mesma forma como a população LGBTQI resignificou o termo “queer” nos anos 80 do século XX como um termo de orgulho e dignidade em vez de uma ofensa.

Atualmente, entretanto, a população negra vem reivindicando o uso do termo “black” em vez de “pessoas de cor”, por considerar que a naturalização da expressão tende a apagar a complexidade da discriminação racial nos Estados Unidos. Como observa Rachele Hampton em artigo publicado na revista Slate, “usar pessoas de cor ao discutir a história da escravidão ou a brutalidade policial achata as especificidades do racismo antinegros na América. Usar pessoas de cor ao se referir ao genocídio das populações nativas e indígenas na América ofusca as histórias particulares de violência colonial” (“Which People?”, 13/2/2019).

No Brasil, a expressão ainda guarda conotação pejorativa e não chegou a ser oficialmente utilizada. Nossas autoridades, inclusive o IBGE, não adotam o termo “pessoa de cor”, optando pelas palavras negros, pretos, pardos, amarelos e indígenas. Na atual classificação do IBGE, pessoas negras são divididas entre pretas e pardas.

Contudo, mesmo no contexto brasileiro, existem abordagens que questionam a circulação predominantemente

negativa do termo. Tatiana Nascimento aborda a questão no artigo “Quem nomeou essas mulheres ‘de cor’? Políticas feministas de tradução que mal dão conta das sujeitas negras traduzidas”, publicado na revista *Translatio* de junho de 2017. A partir de uma reflexão sobre a política de tradução feminista acadêmica, Nascimento levanta questões referentes à invisibilização das mulheres negras por meio de operações acrílicas. No artigo, a autora utiliza a expressão “mulheres de cor” em acepção positiva dentro de um contexto de discussão sobre pós-colonialidade.

Se no Brasil o termo “women of color” tem sido evitado por sua conotação fortemente negativa, salvo exceções importantes, como atesta a posição crítica de Nascimento, em outros contextos verifica-se o uso do termo em acepção positiva, visando demarcar posições teórico-críticas no âmbito do debate sobre feminismo negro, interseccionalidade e decolonialidade. É o caso de *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Colour*, de Kimberlé Crenshaw, e “Rumo a um Feminismo Descolonial”, de María Lugones. Chandra Talpade Mohanty, no livro *Feminism without Borders – Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, compara o uso do termo “women of color” e “Third world women” numa perspectiva sociopolítica de construção de alianças em contextos de opressão.

O presente volume manteve a forma “mulheres de cor”, mais próxima do original, seguindo a orientação da própria autora, para quem era fundamental não apagar a história da disputa que se dá também no campo da linguagem e da qual seu ensaio é parte. Agradecemos à

autora, Adrian Piper, e também a Lauro Maia, Luciana Mesquita e Rane Souza com quem dialogamos ao longo do processo de preparação deste volume.

Ana Bernstein e Laura Erber, 2020



## *A Tríplice Negação de Artistas Mulheres de Cor<sup>1</sup>*

Vivemos tempos interessantes para ser uma mulher artista de cor (doravante denominada AMC). Nesse país, forças de censura e repressão estão ganhando força e convicção, enquanto em outros países essas mesmas forças estão sendo anuladas ou diminuídas. Ninguém deveria se surpreender com esses desdobra-

---

<sup>1</sup> Vamos começar com uma reflexão sobre a terminologia. Não gosto da expressão que está atualmente na moda, “pessoas de cor”, para se referir aos americanos de ascendência africana, asiática, hispânica ou de povos nativos americanos. É sintaticamente incômoda. Ela também soa excessivamente gentil e eufemística, como se houvesse algum fato social feio sobre uma pessoa que precisamos simultaneamente identificar e evitar, através da realização de elaborados circunlóquios gramaticais. Além disso, descartar termos anteriores, como “negro”, “preto”, “mestiço” ou “afro-americano”, como fora de moda ou depreciativos, implica que há alguma palavra neutra, politicamente correta, que possa ter sucesso em denotar o referido grupo, sem assumir as conotações depreciativas e insultuosas que a própria sociedade racista atribui a tais grupos. Tal palavra não existe. Enquanto os afro-americanos forem desvalorizados, as próprias palavras inerentemente neutras cunhadas para denotá-los tornar-se-ão eventualmente termos desvalorizantes. Finalmente, a expressão é demasiadamente inclusiva para os meus propósitos neste ensaio. Quero falar especificamente sobre mulheres artistas de ascendência africana, de forma a incluir as hispano-americanas, asiático-americanas e nativo-americanas que se reconhecem publicamente e se identificam com sua ascendência afro-americana e excluir aquelas que não o fazem. O termo “de cor” parece tanto etiologicamente quanto metaforicamente apto.

mentos paralelos inversos. Os sociólogos sabem que os grupos tendem a aumentar as pressões internas em relação à conformidade e homogeneidade com o propósito de manter sua identidade contra pressões externas que compelem a dissolução em um todo maior. E, assim como a sociedade americana está, na atualidade, impondo um ethos masculino, euroétnico, cristão, heterossexual a todos nós, no intuito de manter uma identidade exclusivamente americana contra a incursão de outras democracias emergentes na Rússia e na Europa Central, o mundo da arte está, da mesma forma, reafirmando uma estética masculina heterossexual euroétnica a todos nós, com o objetivo de resistir à incursão de gays, mestiços e praticantes de sexualidades fora da lei em seu santuário! <sup>2</sup> Mais propriamente, vou argumentar que a ideologia pós-modernista tem a função de reprimir e excluir as AMC do cânone histórico-artístico da convenção euroétnica. Ao perceber, acertadamente, os artefatos produzidos pelas AMC como concorrentes pela narrativa de verdade e uma ameaça para a homogeneidade cultural da tradição euroétnica, a esses artefatos é negado seu status de direito como inovações relativas a essa tradição através de rejeições *ad hoc* da validade de conceitos como “verdade” e “inovação”.

---

<sup>2</sup> É evidente que essa explicação é compatível com tentativas de interesse privado de deputados e senadores conservadores de encontrar algum bode expiatório em território nacional para substituir o comunismo estrangeiro, com o objetivo de desviar a atenção de sua ineficácia em simplesmente representar seus eleitores.

Item, 1982: o financiamento do NEA (National Endowment for the Arts) para o Centro de Arte das Mulheres de Washington foi interrompido após protesto do Congresso contra a Exposição de Arte Erótica.

Item, 1983: Rosalind Krauss explica a seus colegas no Simpósio de Crítica da Arte do NEA que ela duvida que haja qualquer arte afro-americana de qualidade que não seja reconhecida, pois, se esta não está no seu foco de atenção, provavelmente não existe. Item, até esse escrito: nenhuma AMC é convidada a expor em qualquer Bienal do Museu Whitney. Isso nunca aconteceu.

Item, 1987: Donald Kuspit publica em seu diário fútil um ensaio de sete páginas dedicado à tese de que a minha escrita constitui uma coleção de doenças mentais e que meu trabalho não merece ser discutido.<sup>3</sup>

Item, 1988: uma exposição coletiva de força extraordinária com trabalhos de artistas mulheres de cor é inaugurada na Galeria Intar, em Manhattan, e não recebe atenção da imprensa local euroétnica, com exceção da inteligente análise de Arlene Raven, no *Village Voice*.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Donald Kuspit. "Adrian Piper: Self-Healing through Meta-Art" (Adrian Piper: Autocura através da Meta-Art). *Art Criticism* 3, set. 1987, pp. 9-16.

<sup>4</sup> Arlene Raven. "Colored" (De Cor). *The Village Voice*, 31/5/1988, p. 92. O título da exposição foi "Autobiography: In Her Own Image" (Autobiografia: Em sua própria imagem), com curadoria de Howardena Pindell.

Item, 1989: Christina Orr-Cahall cancela uma retrospectiva de fotografias de Robert Mapplethorpe na Corcoran Gallery.

Item, 1989: Jesse Helms protesta contra o financiamento público do trabalho de Andres Serrano pelo prêmio de artes visuais do Southeast Center for Contemporary Art.

Item, 1989: Roberta Smith explica, em um filme, ao entrevistador Terry McCoy, que o verdadeiro problema com a arte dos afro-americanos é que ela simplesmente não é boa, que se o fosse estaria nas principais galerias; que ela foi ao Studio Museum algumas vezes e não viu nada que valesse a pena, que é tudo muito derivativo, e daí por diante.<sup>5</sup>

Item, 1990: o National Endowment for the Arts retira o financiamento para o catálogo de uma exposição sobre a AIDS no Artist's Space.

Item, 1990: Hilton Kramer dedica dois ensaios no *New York Observer* para protestar contra o atual interesse em questões de raça e de gênero que, segundo ele, deixa a qualidade em segundo plano.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Conversa telefônica entre a autora e Terry McCoy, outono de 1989.

<sup>6</sup> Dennis Szakacs, da Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA), fez a seguinte declaração: “Foram feitas tentativas para obter cópias dos artigos de Kramer do *New York Observer*, bem como do próprio Kramer. Uma pessoa da equipe do *Observer* explicou que eles não esta-

Em um ambiente intelectualmente mais sofisticado, essas asneiras receberiam exatamente o peso que merecem, ou seja, nenhum. No mundo da arte desta década – como podemos ver, um mundo não exatamente superpovoado por mentes brilhantes<sup>7</sup> –, esses disparates são, de fato, perigosamente opressivos. Em vez de serem reconhecidos e ridicularizados por aquilo que são, nomeadamente, gestos teatrais obscenos sem conteúdo social redentor, eles legitimam e incentivam ainda mais tais obscenidades entre aqueles que são naturalmente inclinados a elas e intimidam os naturalmente dóceis em autocensura. Podemos esperar que essas medidas repressivas aumentem em número, gravidade e agressividade à medida que aqueles que foram relegados às margens, em maior número, lograrem êxito em conquistar acesso a vantagens sociais e econômicas, injustamente restritas, dentro da convenção do mundo da arte euroétnica.<sup>8</sup>

---

vam equipados para lidar com tais pedidos, enquanto Kramer, em uma conversa telefônica, reconheceu que os artigos existiam e concordou em enviar cópias. Depois de muitas semanas e várias mensagens sem retorno, os artigos de Kramer ainda estão por chegar”.

<sup>7</sup> Não sou elitista intelectual, mas acredito que o racismo, o sexismo, a homofobia e a intolerância geralmente envolvem déficits cognitivos e erros elementares de raciocínio e julgamento. Ver “Two Kinds of Discrimination” (Dois Tipos de Discriminação), para uma abordagem mais completa. Disponível em: <<https://philarchive.org/rec/PIPTKO>>.

<sup>8</sup> É tão irônico perceber que os argumentos de que não há mais margens sempre partem daqueles que estão no centro. Assim como é irônico perceber como os argumentos de que não há mais *vanguarda* geralmente são apresentados por aqueles que obtiveram as maiores vantagens econômicas por fazer parte dela. De uma forma geral, é muito engraçado ver os defensores da aliança de bronze negando que ela existe exatamente quando

Ao mesmo tempo, por outro lado, algumas AMC, recentemente, começaram a receber alguma atenção do mundo da arte euroétnica em uma escala bastante moderada. Temos sido convidadas a integrar exposições coletivas, galerias ou museus que antes eram exclusivamente euroétnicas e recebemos alguma atenção crítica para um trabalho que, durante décadas, passou despercebido, como se não existisse. Nenhum protesto contra a censura que as AMC de fato sofrem jamais foi montado, protestos do tipo que têm recebido, com bons motivos, a recente tentativa de censura aos trabalhos dos artistas do sexo masculino Robert Mapplethorpe, Andres Serrano ou David Wojnarowicz. Até muito recentemente, as AMC eram ignoradas como uma questão de ordem natural.<sup>9</sup> Nos últimos anos, as AMC começaram a existir na consciência dos círculos mais progressistas e intelectualizados do mundo da arte euroétnica.

---

percebem que os excluídos estão prestes a agarrá-la. Sem dúvida, isso é pura coincidência.

<sup>9</sup> Minha experiência pessoal é de ter sido incluída em exposições “definitivas” de arte conceitual em grandes museus no final dos anos 1960, até que os contatos do mundo da arte que fiz então me encontrassem cara a cara, descobrissem que eu era uma mulher e desaparecessem da minha vida; e em exposições “definitivas” de Arte do Corpo e de arte de mulheres em grandes museus no início dos anos 1970, até que os contatos que fiz depois descobrissem que eu era “de cor” e da mesma forma desaparecessem da minha vida. Apesar de praticamente não ter tido nenhum contato com os grandes museus desde aqueles anos, espero que a situação melhore à medida que todos aqueles indivíduos morram e sejam substituídos por outros mais inteligentes.

Alguns fatores podem ser citados para explicar a recente visibilidade das AMC. Em 1987, sem alarde e com considerável risco profissional para si mesmo, Michael Brenson começou a avaliar regularmente o trabalho de artistas afro-americanos no *New York Times*. O aparecimento desses comentários, apoiado pela autoridade de Brenson e do *New York Times*, efetivou uma profunda mudança nas convenções da escrita da arte euroétnica. Ao abordar a arte afro-americana com a mesma atenção, respeito e padrões críticos aplicados à arte euroétnica, Brenson, sozinho, expôs o racismo tácito atrelado à invisibilidade da arte afro-americana que prevalecia entre praticamente todos os outros críticos euroétnicos.<sup>10</sup> No mesmo ano, Howardena Pindell compilou e publicou "World Art Racism: a Documentation" (Racismo no Mundo da Arte: uma Compilação), que foi extraído para o mais amplo consumo do mundo da arte no *New Art*

---

<sup>10</sup> Uma tentativa de manchar o mérito de Brenson, retratando-o como sendo movido por autointeresse profissional apareceu recentemente na revista *Spy* (J. J. Hunsecker. "Naked City: The Times" (Cidade Nua: The Times. *Spy*, abr. 1990, p. 48). Esse artigo absurdamente feio e falso saiu pela culatra ao revelar o racismo inerente ao próprio autor. Que a própria escolha em tratar a decisão de Brenson de escrever sobre artistas afro-americanos como causa para ridicularizá-lo por si própria já rebaixe os artistas não parece ter ocorrido a Hunsecker. Sejam quais forem os reais motivos de Brenson, eles não enfraquecem a importância cultural e histórica de suas ações e suas consequências. Mas, como descrito na *Spy*, eles pelo menos fornecem um contraste renovador para aquelas temáticas puristas, tão frequentemente professadas pelo politicamente correto que, no entanto, não conseguem desencadear qualquer ação política com alguma eficácia.

*Examiner* em 1989.<sup>11</sup> Esse trabalho documentou as duras estatísticas de exclusão dos afro-americanos de galerias euroétnicas, museus e publicações. Os dados estavam disponíveis para que todos pudessem ver. As estatísticas eram tão incriminadoras e irrefutáveis que efetivamente encerraram a perpetuação da dissimulação ou a racionalização de práticas que, na atualidade, eram claramente identificadas como racistas. Ambas as iniciativas têm suscitado, em muitos lugares, esforços enérgicos e conscientes de reparação.<sup>12</sup> Como o racismo e o sexismo frequentemente andam juntos, ambos podem ser combatidos por meio do estímulo à exposição de trabalhos das AMC.

Sinto-me encorajada por esse desdobramento recente, mas também desconfiada quanto a seu significado de longo prazo. Este coincide com exatidão com o interesse pela diferença e alteridade em outros campos, como a literatura comparada, história e antropologia, cujo principal tema de investigação é a pessoa, não o artefato. A preocupação euroétnica com essas questões no mundo da arte demanda um nível de autocrítica social e política e o escrutínio de convenções arraigadas sobre avaliações estéticas que são totalmente salutares e necessários. Mas o objeto da preocupação definida por essas questões não é o artefato, mas

---

<sup>11</sup> Howardena Pindell. "World Art Racism: a Documentation" (Racismo no Mundo da Arte: uma Compilação). *The New Art Examiner* 16, n. 7, mar. 1989, pp. 32-36.

<sup>12</sup> E a agressão abertamente arrogante atinge outros, como alguns dos itens anteriores sugerem.

sim o seu produtor como “outro”. Não a obra de arte, mas sim o artista é que, muitas vezes, fornece o conteúdo e o tema de entrevistas, foto-imagens, conferências e ensaios críticos. Isso significa substituir relações sociais por obras de arte como objetos de investigação. E, em uma arena tão mal equipada para investigar relações sociais como o mundo da arte, isso significa impor estereótipos raciais e de gênero apenas levemente mais sofisticados, em vez de olhar para a arte.

Por exemplo, uma AMC que expressa raiva política ou que protesta contra a injustiça política em seu trabalho pode ser descrita como hostil ou agressiva; ou uma AMC que lida com gênero e sexualidade em seu trabalho pode ser representada como sedutora ou manipuladora; ou uma AMC que escolhe focar o próprio trabalho em vez de cultivar conexões políticas no mundo da arte pode ser vista como exótica ou enigmática. Todas são formas familiares de estereotipar o “outro” afro-americano. Quando a própria arte bloqueia a imposição de tais estereótipos, o espectador euroétnico é confrontado com uma escolha: ou explora o significado singular da arte em si – o que naturalmente requer um esforço combinado de discernimento e vontade para a maioria de euroétnicos – ou, ao contrário, impõe ao artista esses estereótipos repetidos. Para intelectos de dois cilindros, a última alternativa é a mais popular.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> E não se enganem sobre isso: para intelectos de dois cilindros, essas são alternativas mutuamente exclusivas. Uma característica de identifi-

É claro que essa tendência de concentrar-se sobre o artista à custa do trabalho pode ser explicada de forma diferente, como um subproduto reflexivo de autoproteção, uma reação geral à grande parte da arte euroétnica contemporânea convencional, que obriga o espectador a se concentrar no artista por puro desespero, porque a própria arte é muito chata. Mas, para as AMC, esse foco na pessoa e não na arte é particularmente problemático.

Em primeiro lugar, porque transforma a artista em pouco mais que um objeto enigmático, exótico, que fornece ocasião para autoanálise euroétnica. Eu sou, afinal, não um “outro” para *mim mesma*; essa é uma categoria imposta a mim por euroétnicos que pretendem referir-se a mim, mas que, de fato, denotam as próprias construções psicossociológicas. Se optar

---

cação de tais disfunções cognitivas é a ausência de qualquer atenção que se sustente sobre o trabalho em si. Assim, por exemplo, Robert Morgan, em “Adrian Piper”, *Arts Magazine* 63, n. 10, verão de 1989, p. 99, não se incomoda de maneira nenhuma em descrever o conteúdo do trabalho. Ao contrário, ele se concentra generosamente em oferecer conselhos profissionais gratuitos como, ao fazer um trabalho diferente, que “nos contasse mais sobre Adrian Piper e como ela teria pessoalmente sofrido com o preconceito racial e abuso (se este for realmente o caso)”, eu poderia ter evitado ferir os sentimentos de “qualquer pessoa que tenha trabalhado em guetos e que tenha lido o que escritores ativistas negros vêm escrevendo, e tenha tentado colocar em prática alguns métodos positivos para acabar com a intolerância na base do dia a dia”. Para todos vocês lá fora que cumprem essa descrição, quero aproveitar essa oportunidade para pedir desculpas por ferir seus sentimentos, por falhar ao não dedicar meu trabalho a “ideias e construções autobiográficas” que confirmem o quanto eu “pessoalmente [tenha] sofrido com o preconceito racial e abuso”, e por ter falhado de maneira mais geral em simplesmente cuidar da minha própria vida. Tant pis! (tanto pior, em francês).

por explorar essas construções em meu trabalho, estou investigando a psicossociologia euroétnica, não a mim mesma, o que apenas agrava o erro de retirar o foco do trabalho e voltá-lo para mim. Esse é o erro de uma má consciência que busca desviar a autoanálise, redirecionando-a para o artista, à custa de toda a atenção ao significado sociocultural *da forma de autoexpressão escolhida pelo artista*, ou seja, da arte. Esse desvio, essa mudança de assunto, é apenas outra maneira de silenciar aqueles para quem a censura artística tem sido um modo de vida. Os euroétnicos que têm um interesse genuíno nas formas de autoexpressão de artistas de uma cultura diferente não se debruçam intelectualmente sobre a alteridade dos artistas por muito tempo. Eles trabalham fazendo a pesquisa necessária sobre essa cultura e adquirem a necessária familiaridade com ela, que produzirá as percepções sobre as formas estrangeiras de expressão cultural que pretendem buscar.<sup>14</sup>

Em segundo lugar, o foco na alteridade do artista em detrimento do significado da arte falsamente pressupõe um pano de fundo de homogeneidade euroétnica contra o qual a pessoa possa ser identificada como o “outro”. Isso perpetua o mito ideológico do status de minoria do qual os racistas dependem para exercer suas estratégias de desempoderamento. Os

---

<sup>14</sup> Christopher Isherwood, e seu envolvimento por toda a vida com a tradução, exposição e prática da filosofia Vedanta, proporciona um exemplo paradigmático sobre o assunto, assim como Robert Farris Thompson e seu envolvimento com a cultura africana e afro-americana.

euroétnicos politicamente engajados fariam melhor ao refletir sobre sua convivência com essas estratégias, por exemplo, quando selecionam algumas artistas “de cor” simbólicas para expor em exposições coletivas predominantemente euroétnicas, ou quando escrevem a respeito em publicações de arte predominantemente euroétnicas – contra a realidade de constituírem uma parcela de 15% da população mundial enquanto consomem ou estocam 85% de seus recursos.

Em terceiro lugar, as AMC sofrem particularmente com esse foco porque têm de lutar contra os estereótipos de gênero e raça simultaneamente. Críticos e curadores bem-intencionados que pensam que é possível fazer generalizações significativas sobre a arte de todas as mulheres, de todos os afro-americanos, de todos os da Europa Central, dos italianos ou dos homens gays estão privando a si próprios e seu público da experiência paradigmática que a arte supostamente fornece: a elevação da sua apreciação das qualidades singulares e originais de um artefato único em relação cultural a seu produtor, seu espectador e a seu contexto social.<sup>15</sup> Sempre que alguém desvia a aten-

---

<sup>15</sup> As exposições “só de pretos” são, nesse contexto, diferentes, por exemplo, de exposições só de russos ou só de italianos. Enquanto exposições só de russos funcionam sem problemas, para mostrar a singularidade de artefatos para um público aficionado e entusiasta, exposições só de afro-americanos, ao contrário, funcionam muitas vezes como forma de manifestar, para um público resistente e defensivo, que artefatos originais e únicos produzidos por artistas afro-americanos realmente existem. Tenho orgulho de ter exposto trabalhos na companhia dos escolhidos para todas as exposições só de afro-americanos de que participei. Mas, claramente,

ção do meu trabalho para a minha identidade como AMC, tenho o receio de que talvez não esteja realmente vendo o meu trabalho.

Por essas razões, o restante desta discussão será dedicado a uma análise sistemática da negação das AMC pelo mundo da arte euroétnica em relação a três dimensões: “de cor”, mulheres e artistas. Quero oferecer uma análise sistemática que possa explicar por que, por exemplo, ninguém sente a necessidade nem mesmo de defender ou justificar a exclusão de Betty Saar da exposição “Magiciens de la Terre”; por que a exposição “Autobiography: In Her Own Image” (Autobiografia: Em sua própria imagem) passou praticamente despercebida pela imprensa euroétnica; por que a repressão e censura artística de PWAs<sup>16</sup> é vista como muito mais urgente e ameaçadora do que a das AMC; e por que, em geral, ainda não estou convencida de que a repressão e censura artística das AMC seja uma coisa do passado.

---

a necessidade dessas exposições tem sido mais didática do que estética, independentemente das qualidades estéticas valiosas que são inerentes aos artefatos expostos ou, até mesmo, dos motivos e interesses de seus curadores. Que a acusação de “guetificação” seja, dessa maneira, aplicada de forma assimétrica apenas a exposições só de afro-americanos assinala a incapacidade do acusador de perceber e apreciar esse tipo de trabalho em si. (Para ver isso, é preciso apenas considerar a provável reação a uma exposição composta de uma maioria de afro-americanos, exposta em um grande museu euroétnico, incluindo apenas uma pequena amostra de artistas euroétnicos. O conceito em si confunde a mente.)

<sup>16</sup> Pessoas com AIDS. Esse termo foi cunhado na comunidade gay há alguns anos para evitar as conotações desumanizantes e vitimizantes de expressões como “HIV positivos” e “vítimas da AIDS”.

O sucesso artístico no mundo da arte contemporânea euroétnica é percebido por todos como a recompensa de um jogo de soma zero, em que a vitória de um jogador é a derrota de outro.<sup>17</sup> Por exemplo, nem todos podem expor seu trabalho no MoMA. Por isso, faz sentido considerar que, se você mostrar seu trabalho lá, minhas chances de fazer o mesmo serão diminuídas.

Logo, para que eu aumente as chances de expor meu trabalho lá, preciso, antes de tudo, trabalhar ativamente para diminuir as suas – através de puxadas de tapete, fofoca pelas costas, intrigas, manipulação dissimulada, desonestidade, empáfia e ostensiva propagação da mensagem “eu cheguei primeiro” etc.

Em segundo lugar, preciso trabalhar ativamente para aumentar minhas chances: moldando meu trabalho de acordo com as tendências estabelecidas por aqueles que já exibiram no MoMA,<sup>18</sup> cortejando os poderosos, oferecendo subornos em uma variedade de moedas e censurando meu impulso de protestar ao testemunhar injustiças, de modo a não antagonizar

---

<sup>17</sup> O texto clássico sobre teoria dos jogos ainda parece ser o melhor. Veja R. Duncan Luce e Howard Raiffa. *Jogos e Decisões* (Nova York: John Wiley and Sons, 1957). Especialmente o capítulo 4.

<sup>18</sup> Discuto esse fenômeno com mais detalhes em “Relações de Poder em Meio às Instituições de Arte Existentes”. Nesse texto, trato o fenômeno como uma questão de persuasão institucional. Mas qualquer pessoa com algum talento para análise de mercado e que possa investir alguns meses estudando cuidadosamente as principais galerias de exposições de Nova York pode descobrir que tipo de trabalho produzir para responder à demanda do mercado, se esse for o motivo para alguém produzir sua obra.

alguém que possa, de alguma forma, ajudar a fazer com que meu trabalho seja exibido no MoMA. Devo implantar estratégias semelhantes para conquistar a representação de galerias, vender trabalhos ou atrair atenção significativa para a obra. Isso significa que os artistas, individualmente, e seus aliados, veem uns aos outros como concorrentes profissionais, e as habilidades dos outros, como ameaças à capacidade de cada um de alcançar o máximo sucesso profissional.

“O máximo sucesso profissional”, por sua vez, é definido pela admissão em um conjunto circunscrito de instituições – museus de arte, galerias, coleções e publicações de arte que constituem a convenção euroétnica. O conteúdo ideológico dessa convenção muda com as flutuações da moda intelectual em outros campos (como a estética iluminista, a filosofia analítica ou o pós-estruturalismo continental). Mas o compromisso ideológico subjacente à convenção euroétnica, sob qualquer disfarce, é a sua própria perpetuação. No Renascimento, esse compromisso se manifestou como crença na capacidade dos homens de transformar de forma criativa o sensório e o material a serviço do intelectual e do espiritual; isto é, em transcender o mundo físico natural associado à mulher secular. No modernismo, esse mesmo compromisso se manifestou como crença no progresso da arte feita por homens da representação concreta para a abstração intelectual. No pós-modernismo, manifesta-se na dissolução da fé no progresso intelectual e uma atitude correspondente de luto pelas glórias

e conquistas passadas de todas as etapas anteriores da história da arte euroétnica, que são memorializadas e às quais é conferido status icônico através da apropriação em artefatos contemporâneos do mundo da arte.

Em praticamente todas as áreas em que as mulheres têm conquistado acesso em números significativos, o status desse campo e sua percepção como fonte significativa de oportunidade social tem diminuído: se uma mulher pode fazê-lo, parte daí o raciocínio, então o que há nessa área para se sentir superior? Portanto, a primeira linha de defesa é insistir veementemente que uma mulher não pode fazê-lo. A segunda, quando isso não funcionar, é concluir que não vale a pena fazê-lo. Assim, não por acaso, o advento do pós-modernismo coincide com a aceitação de mulheres artistas euroétnicas no interior do santuário daquela tradição. Seu sucesso força uma escolha de inferência: ou as mulheres são tão capazes de transcendência intelectual quanto os homens e justamente são o que é necessário para trazer esse progresso à próxima fase, ou, então, sua presença mina completamente a própria possibilidade de progresso. É bastante clara a inferência que foi escolhida. Não por acaso, o pós-modernismo euroétnico expressa uma visão recém-pessimista, niilista e autoderrotista do status social e intelectual da arte justamente quando as mulheres começaram a participar em números significativos de suas principais fileiras.

A atitude de luto do pós-modernismo euroétnico pressupõe que nossa chegada se deu ao fim da evolução artística-histórica e, conseqüentemente, a impossibilidade de mais inovação inerente a ela. Isso significa, particularmente, que as inovações que ocorrem fora desse progresso, ou por aqueles que não são aceitos nele, não são reconhecidas como inovações. Por conseguinte, a categoria normativa de originalidade contra a qual a arte dentro da tradição euroétnica é julgada é substituída por categorias supostamente descritivas de anomalia, marginalidade e alteridade. Essas categorias esteticamente evasivas podem ser implantadas para reconhecer a existência de tais inovações, sem precisar creditá-las normativamente como inovações de fato.

Em relação ao compromisso da convenção euroétnica à própria autopetuação e sua rejeição a qualquer inovação originária para além de si própria, os diferentes interesses que podem encontrar expressão na arte das AMC – identidade, autobiografia, individualidade, racismo, tradição étnica, questões de gênero, espiritualidade etc. – constituem ameaça de alto calibre. Em primeiro lugar, essa obra não tem um passado idílico para lamentar. Ao contrário, oferece uma progressão histórico-artística alternativa que narra uma história de preconceito, repressão e exclusão, e olha não para trás, mas para a frente, para um futuro mais otimista. Desse modo, compete com a história da arte euroétnica como candidata à narrativa da verdade. Em segundo lugar, ela refuta a alega-

ção hipócrita pós-moderna euroétnica de que não há verdade material objetiva sobre qualquer questão, por apresentar testemunho objetivo da verdade do preconceito, da repressão e da exclusão.<sup>19</sup> Em terceiro lugar, desmente a postura pós-moderna euroétnica que afirma a impossibilidade de inovação, por meio da apresentação de artefatos que são, de fato, inovadores em relação à tradição euroétnica – inovadores não só quanto à escolha e à utilização dos meios que empregam, mas também quanto ao conteúdo sociocultural e estético que introduzem. De todas essas maneiras, a arte das AMC é uma ameaça inovadora para a integridade intelectual sistêmica e para a homogeneidade da tradição da arte euroétnica. Assim, devido ao sucesso artístico ser definido dentro dessa tradição como um jogo de soma zero, essas ameaças devem ser eliminadas tão rápida e completamente quanto possível. Por conseguinte, as AMC são negadas como artistas pelo mundo da arte euroétnica.

A postura pós-modernista euroétnica de enlутamento, em combinação com sua negação das AMC como artistas, fornece a prova mais segura (caso isso

---

<sup>19</sup> Proponentes “de cor” do discurso pós-estruturalista muitas vezes parecem não compreender as implicações autonegadoras de defender a ideia de que a verdade objetiva não existe, e que todos os discursos são suspeitos, nem as implicações autoderrotistas de adotar o que equivale a um discurso constituído por uma linguagem privada ininteligível para defender esses pontos de vista. Mas acredito que a maioria dos pós-estruturalistas euroétnicos capta essas implicações muito claramente. É por isso que dão boas-vindas a seus companheiros “de cor” na academia com tanto entusiasmo.

ainda seja necessário) de que o mundo da arte euroétnica é alimentado principalmente pelo espírito do empreendedorismo, mas não em termos de curiosidade intelectual, e que sua definição de sucesso profissional é distorcida para que esteja de acordo com isso. Apenas um campo que tenha definido sucesso profissional em termos econômicos, em vez de intelectuais, poderia afirmar com seriedade que a arte das AMC não tem nada de novo para ensiná-lo. Enquanto história, literatura, antropologia, sociologia, psicologia etc. vêm lutando há quase duas décadas para ajustar ou modificar seus cânones de modo a acomodar as novas percepções e informações a serem selecionadas a partir da experiência de vida daqueles anteriormente excluídos desses campos, apenas o mundo da arte euroétnica ainda tem problemas para reconhecer que esses insights e informações realmente existem. Nesse campo, se eles não existem em leilões ou em grandes coleções, não existem de fato. Críticos e curadores que colaboram com essa ideologia sacrificam sua integridade intelectual por privilégios do poder de mercado. Essa é a recompensa que o jogo de soma zero do sucesso artístico euroétnico oferece, em última análise, a todos os seus jogadores.

O mundo da arte contemporânea euroétnica é administrado, principalmente, por homens euroétnicos. Como em todas as esferas da vida, existem homens bons e homens maus. Nessa arena, felizmente, os maus são fáceis de detectar. Seu comportamento e seus pronunciamentos indicam que avaliam obras de

arte de acordo com o valor de mercado, e não o estético. Por exemplo, eles podem se recusar a reconhecer o valor estético de um trabalho que não esteja à venda em uma grande galeria, ou podem escolher artefatos para expor ou escrever sobre obras selecionadas exclusivamente a partir dessas fontes. Similarmente, podem defender o valor estético de artefatos extremamente caros, mas com fundamentos conceituais visivelmente instáveis. Ou podem ficar visivelmente mais impressionados com o valor estético de uma obra quando seu valor de mercado aumenta. Na verdade, como lhes falta uma perspectiva histórica ou sociocultural mais ampla, podem até acreditar que o valor estético não seja nada além do valor de mercado. E, acreditando que apenas artefatos produzidos por outros homens euroétnicos possam salvaguardar a integridade intelectual e homogeneidade da tradição euroétnica, distribuem pagamentos principalmente a outros homens euroétnicos proporcionalmente ao exercício das estratégias vencedoras do jogo de soma zero anteriormente descritas.

Algumas mulheres e pessoas de cor pactuam com a perpetuação desse jogo, jogando de acordo com as regras prescritas. Mulheres euroétnicas que competem umas com as outras e com mulheres de cor pelas recompensas desse jogo isolam a si próprias das AMC e aliam-se aos homens euroétnicos que distribuem essas recompensas e que são seus destinatários primários. Eles, por sua vez, aliam-se à agenda oculta ideológica de perpetuar a tradição da arte euroétni-

ca como um todo sistematicamente homogêneo do ponto de vista intelectual. Isso é para concordar e colaborar com a agenda renascentista, modernista e pós-modernista de negar implicitamente a legitimidade – de fato, a própria possibilidade – de artefatos intelectual e espiritualmente transcendentais produzidos por mulheres.

Dito de outra forma: ao aceitar subornos para jogar o jogo de soma zero do sucesso artístico de acordo com as regras prescritas, algumas mulheres euroétnicas colaboram com a repressão da história da arte alternativa para a qual a arte das mulheres em geral, bem como as AMC, frequentemente dão expressão. Dessa forma, as AMC são negadas como mulheres não só através das evidentes e mais brutais tentativas de erradicação por parte de alguns administradores masculinos do mundo da arte euroétnicos, mas sempre que uma mulher euroétnica abre mão de sua conexão como mulher em relação às AMC com o propósito de receber as recompensas disponíveis para reprimi-las. É dolorosamente humilhante testemunhar uma mulher euroétnica simultaneamente prostituindo a si própria e nos traindo dessa maneira.

Da mesma forma para homens de cor e sua ligação com as AMC. Todos os artistas “de cor” suportam o fardo da erradicação reflexiva da convenção euroétnica, e da desvalorização reflexiva de seu trabalho como resultado disso.<sup>20</sup> Recentemente, muito tem sido es-

---

<sup>20</sup> *Vide* nota de rodapé de n. 9.

crito sobre o assunto, e não vou apresentar esses argumentos.<sup>21</sup> Meu ponto aqui, como anteriormente, é o mesmo. À medida que os artistas “de cor” competem por colocação, atenção e as recompensas para ganhar o jogo de soma zero do sucesso artístico euroétnico, obedecem às regras desse jogo. Ao fazê-lo, agravam sua repressão reflexiva pela convenção euroétnica, isolando-se entre si e uns dos outros ao negar sua tradição histórica por causa das recompensas prometidas pelo jogo.

Isso não tem nada a ver com o tipo de artefato – abstrato ou representativo, em mídias tradicionais ou novos gêneros – que qualquer desses artistas produza. Uma defesa invulgarmente estúpida da repressão de artistas “de cor” defende que os artistas afro-americanos são naturalmente mais aptos a se expressar criativamente na música, em vez das artes visuais, e que, portanto, suas tentativas na última mídia são, invariavelmente, derivativas, superficiais ou decepçionantes. Ninguém que tenha estudado as estratégias artefatuais<sup>22</sup> de sobrevivência e prosperidade dos

---

<sup>21</sup> Patricia Failing. “Black Artists Today: a Case of Exclusion?” (Artistas Negros de Hoje: um Caso de Exclusão?). *Art News*, mar. 1989, pp. 124-131; Michael Brenson. “Black Artists: a Place in the Sun” (Artistas Negros: um Lugar ao Sol). *The New York Times*, 12/3/1989, C1; Lowery Sims. “The Mirror the Other” (O Espelho, o Outro). *Artforum* 28, n. 7, mar. 1990), pp. 111-115.

<sup>22</sup> [N.E.] Optamos por utilizar aqui o termo “artefatual”, já que a autora utiliza de maneira deliberada aos longo do texto as palavras “artifactual” e “artifacts”, termos oriundos do campo da arqueologia e mais raramente empregados no campo da arte contemporânea.

povos colonizados sob o domínio hegemônico em qualquer lugar poderia levar tal argumento a sério. Mas, então, é claro que ninguém que apresentasse esse argumento seria capaz de fazer o mínimo de esforço intelectual necessário de pesquisa para refutá-lo. O fato é que, como outros povos colonizados, os afro-americanos devem dominar duas culturas, e não apenas uma, para sobreviver como indivíduos íntegros, e eles têm pleno domínio dessas culturas. Eles contribuem profusamente para as artes visuais com estilos e idiomas inovadores como fazem e sempre fizeram na música, na literatura e no cinema.

A tradição euroétnica sempre precisou desses recursos criativos externos para florescer e, no passado, simplesmente usou-os sem permissão ou reconhecimento.<sup>23</sup> Se essa tradição há muito tivesse convidado seus produtores para a convenção euroétnica, poderia ter se armado melhor com estratégias criativas de coesão e sobrevivência para suportar os ataques da censura que continuam a ser disparados de dentro das próprias fileiras fundamentalistas. Não é de surpreender que a revisão cega seja

---

<sup>23</sup> Um exemplo recente dessa espoliação é o tratamento dado ao grafite pela convenção euroétnica. Ao contrário de outros meios de expressão da cultura hip-hop, como o rap, que recebeu atenção contínua e incentivo do meio musical, o grafite estava fora das ruas, nas paredes das grandes galerias, no trabalho de vários jovens pintores de talento euroétnicos, e acabou descartado pelo mundo da arte ao longo de duas temporadas. Agora que suas expressões idiomáticas foram furtivamente incorporadas ao cânone euroétnico, é novamente seguro minimizar sua originalidade e importância como movimento independente.

praticamente inconcebível na arte euroétnica contemporânea, enquanto em outras áreas do ensino superior seja a norma. Como um sistema intelectualmente integral e homogêneo, a tradição da arte euroétnica não poderia, em hipótese alguma, sobreviver a uma convenção de avaliação que ignorasse as conexões sociais e políticas racistas, sexistas e esteticamente irrelevantes que a mantêm coesa. É por isso que recompensa tão ricamente a todos nós por seguir as regras do jogo de soma zero.

É muito difícil para qualquer um de nós não jogar esse jogo, até porque ele muitas vezes parece ser o único jogo possível. Mas, de fato, isso não é verdade. Não é verdade que as recompensas euroétnicas do jogo de soma zero são as únicas medidas do sucesso artístico, nem as mais importantes em longo prazo, nem mesmo as mais satisfatórias. Há uma grande satisfação em afetar ou transformar o público para sua obra, e em fazer aquelas conexões pessoais que permitem que a obra funcione como um meio de comunicação. Há uma grande satisfação em aprender a ver todos os recursos que estão livremente disponíveis em seu próprio ambiente como combustível para a usina da imaginação artística e, de fato, em ver o próprio ambiente em geral dessa forma. Há satisfação em doar obras e em evitar ou recusar as influências corruptoras desses pagamentos; bem como em colher os frutos de relações interpessoais autênticas como consequência. Ademais, há uma satisfação enorme em não dar aos pagamentos importância suficiente a

ponto de estar disposta a seguir as regras para recebê-los: em não se importar o suficiente para adequar seu trabalho em conformidade ou oferecer subornos ou obter favores, ou mesmo em proteger sua posição ao permanecer em silêncio diante de injustiças ou prejudicando os outros.

Na verdade, a própria concepção de sucesso artístico como a recompensa de um jogo de soma zero é errônea, porque o preço de jogar de acordo com essas regras é a própria deterioração, em longo prazo, da integridade estética das obras produzidas em consonância com ele.<sup>24</sup> Aqueles que seguem as regras desse jogo e ganham os privilégios do poder de mercado podem, de fato, alcançar o sucesso artístico no mundo da arte euroétnica. Mas o preço que pagam é a alienação dos próprios impulsos criativos e do próprio trabalho como veículo de autoexpressão; o vício em ter a confirmação de seu valor mediante garantias materiais e políticas superficiais e transitórias que são recrutadas para tomar o seu lugar; servilismo e traição daqueles que o veem temporariamente como aliados; e desconfiança e rejeição daqueles que poderiam ter sido amigos. Não parece valer a pena.

Considerando que o compromisso com esse jogo é tão autodestrutivo e divisionista para todos aqueles que tentam jogá-lo, não acredito que a tríplice negação das artistas mulheres de cor vá chegar a um fim

---

<sup>24</sup> *Vide* nota de rodapé n. 18; ver, também, “A Paradox of Conscience” (Um Paradoxo de Consciência), ensaio de Piper, de 1989.

até que o jogo em si acabe. Ela chegará ao fim quando o mundo da arte euroétnica parar de tentar negá-las enquanto jogadoras e quando mulheres, pessoas de cor e euroétnicos deixarem de tentar negar a si mesmos e uns aos outros com o propósito de ganhar acesso a ele.

Sugeri que o pós-modernismo é definitivamente uma tentativa de mudar, apressadamente, algumas das regras, no intuito de preservar intacta a estatura dos vencedores e suas recompensas. Esqueci de acrescentar que é evidente que essa tentativa está claramente fracassando. Enquanto quantidades cada vez maiores de dinheiro, poder e discurso grandiloquente ou verborragia estão sendo investidas em mais e mais caricaturas empobrecidas e impotentes da arte euroétnica, aqueles que foram excluídos desse sistema têm inventado e cultivado as próprias linguagens, visões e estilos de expressão a partir dessa que é a maior de todas as mães, ou seja, a Necessidade. Essa é nossa força e nosso consolo. É por isso que o mundo da arte euroétnica precisa de nossos recursos e das nossas estratégias – como tem precisado desde sempre –, de modo a avançar para o próximo estágio de desenvolvimento. Mas já não estamos tão preocupadas com outros assuntos a ponto de ignorar a expropriação desses recursos pela porta dos fundos nem para nos consolarmos em sermos os poderes invisíveis por trás do trono. À medida que sentimos a força de nossa coletividade e a importância de nossas potencialidades criativas, ganhamos disposição para abandonar

o jogo de soma zero e reivindicar nossos papéis de jogadoras em um tipo de jogo muito diferente. Um jogo no qual as recompensas não sejam por competitividade, mas, sim, por cooperatividade. Nesse tipo de jogo, ninguém precisa perder para que alguém ganhe, porque as recompensas – autoexpressão, integridade pessoal e criativa, liberdade, desenvoltura, amizade, confiança, respeito mútuo, conexão – não são recursos escassos pelos quais qualquer jogador precise ser atacado, negado ou sacrificado. Nem são as regras desse jogo – suporte mútuo, honestidade, diálogo, partilha de recursos, receptividade, autorreflexividade, aceitação – de natureza tal a ponto que seja necessário mutilar o “Eu” e barganhar os próprios princípios. Parece, em muitos aspectos, ser um jogo mais interessante para se jogar. A única questão é se somos suficientemente sábios para querer jogá-lo.

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS  
PERSPECTIVA FEMINISTA

ADRIAN MARGARET SMITH PIPER é artista conceitual e filósofa analítica nascida em 1948, em Nova York. Formada pela School of Visual Arts, começa a participar da cena artística internacional ainda aos 20 anos. Paralelamente à produção artística, Piper graduou-se em Filosofia pelo City College de Nova York (1974) e fez mestrado (1977) e doutorado (1981) em Filosofia na Universidade de Harvard. Foi a primeira professora afro-americana de Filosofia (Wellesley College) a receber *tenure* nos Estados Unidos.

É autora de *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-Art and Art Criticism* (MIT Press, 1996), *In the Margins Behind the Lines: Collected Writings* (1981) e *Escape to Berlin: A Travel Memoir* (2018).

Nos anos 1970, suas séries de performances *Catalysis* e *Mythic Being*, em que circulava nas ruas vestindo roupas cobertas de tinta fresca (*Catalysis III*, 1970) ou usando bigode e peruca afro, personificando um jovem negro, provocavam reações racistas e xenofóbicas, introduzindo essas questões no repertório da arte conceitual.

Sua instalação *mixed-media* e performance participativa *The Probable Trust Registry* (2013-2015) recebeu o Leão de Ouro de melhor artista na 56ª Bienal de Veneza em 2015. Em 2018, o Museum of Modern Art (MoMa), em Nova York, apresentou a retrospectiva *Adrian Piper: A Synthesis of Intuitions 1965-2016*.

Desde 2005, vive e trabalha em Berlim, onde dirige a APRA Foundation Berlin, e edita a revista *The Berlin Journal of Philosophy*.