



Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas

Images, voices and identity in Latin-American artistic practices

Gisele Barbosa Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

ORCID: 0009-0008-6101-797

Resumo

A partir de uma posição crítica, com relação à importância que o visual assume tanto na esfera pública política geral quanto no domínio específico da arte, o artigo discute o modo como as identidades se estruturam sob perspectivas coloniais, sexuais e de gênero, em um espaço público conformado à noção arendtiana de espaço da aparência. Enquanto muitas artistas feministas propõem uma articulação de suas práticas com uma crítica da visualidade, investindo em produções sonoras e textuais – como Narcisa Hirsch, Rubiane Maia e Gloria Camiruaga –, em paralelo, feministas negras vêm destacando a potência das vozes e da fala ao enfrentar opressões interseccionalizadas. Interessa aqui uma aproximação entre a dimensão política da arte, produzida recentemente na América Latina, e discussões levantadas por teorias políticas no que se refere às produções de identidades.

Palavras-chaves

Práticas artísticas latino-americanas. Identidade. Vozes. Espaço da aparência.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

From a critical position regarding the importance that the visual assumes both in the political public sphere and in the specific domain of art, the article discusses the way identities are structured under colonial, gender and sexual perspectives in a public space conformed by the arendtian notion of space of appearance. While many feminist artists propose an articulation of their practices with a critique of visuality, investing in sound and texts productions – like Narcisa Hirsch, Rubiane Maia and Gloria Camiruaga –, in parallel, black feminist authors have been calling attention to the potential of voices and speech in order to face interseccionalized oppressions. There is an interest here in connecting the political dimension of art produced recently in Latin America and discussions held by political theories regarding the production of identities.

Keywords

Latin-American artistic practices. Politics of identity. Voice. Space of appearance.

De início, parece-me importante situar que este trabalho é parte de uma investigação mais ampla sobre as relações entre arte, crítica institucional e debates em torno das noções de identidade no cenário político atual. Parto de uma posição resistente com relação à primazia do visual na concepção do campo da arte e, também, crítica a respeito da centralidade que a construção de visualidade assume nas noções de esfera pública política. Pode-se atribuir essa concentração na constituição e no controle da visão ao desenvolvimento histórico da arte. Mas, por outro lado, deve-se considerar seu acirramento devido ao crescente e generalizado interesse que suscitam os dispositivos de produção e circulação de visualidade, principalmente, desde o século dezenove. Alinho-me politicamente, portanto, à fuga retiniana proposta por práticas conceitualistas, por problematizarem a força política do visual tanto na experiência artística quanto na prática social. Seria a partir de reflexões sobre o que está além da imagem, fora do quadro, que as investigações, em torno da dimensão conceitual e política da arte, seus vínculos institucionais e condições de produção de sentido, ganhariam relevância, permitindo afrontar os aspectos sociais e ideológicos que atravessam os espaços públicos artísticos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Neste sentido, enquanto a vertente da produção artística implicada politicamente elabora, a partir deste desvio retiniano, suas condições conceituais, discursos provenientes da crítica aos dispositivos fotográfico e cinematográfico – muitos informados pela psicanálise e por argumentos althusserianos em *Ideologia e aparatos ideológicos do Estado* (1976) – vão atuar diretamente sobre as produções audiovisuais, de Jean-Louis Baudry (2008) a Laura Mulvey (2008). Entre os anos 1960 e 1970, o olhar e a visualidade são amplamente problematizados, deslocados e politizados.

Do ponto de vista das discussões levadas a cabo pela filosofia e teoria política, as noções de espaço público também implicaram o papel da imagem na constituição do que seria o público. Para além das aproximações kantianas entre o sujeito desinteressado da arte (e do olhar) e o cidadão racional da esfera pública burguesa, a formulação de Hannah Arendt, nos anos 1950, chama a atenção por convocar ainda mais precisamente o debate visual, já que conforma sua ideia de espaço público a um espaço da aparência (ARENDR, 2007). Apesar de sua noção se configurar por aspectos muito distintos da tradicional concepção habermasiana de esfera pública burguesa, o espaço público arendtiano também se dá fluida e discursivamente – movendo-se facilmente por distintos lugares e meios² –, é permeado pelo poder, mas, antes de tudo, é caracterizado por um espaço no qual os “homens” se apresentariam uns aos outros quando agrupados para o discurso e para a ação.

Trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim; onde os homens assumem uma aparência explícita, ao invés de se contentar em existir meramente como coisas vivas ou inanimadas. (ARENDR, 2007, p. 211)

Em sua análise, Arendt dá tanta ênfase à aparência, ao aparecer, que logo afirma: “Privar-se dele [*do espaço da aparência*] significa privar-se da realidade que, humana e politicamente, é o mesmo que a aparência. Para os homens, a realidade do mundo é garantida pela presença dos outros, pelo fato de aparecerem a todos [...]” (2007, p. 211).

Embora omita, surpreendentemente, as mulheres da lista de excluídos, as grandes restrições ao acesso e à participação em tal espaço não

2 Tal concepção é chave para entendermos a importância, hoje, dos meios de comunicação e o modo como as redes sociais têm direcionado os rumos das eleições presidenciais no Brasil e no mundo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

privam a autora de conceber este espaço público de maneira agregadora, reforçando os encontros e associações mais do que se detendo sobre o caráter dissociativo das formas de estar-junto:

Nem sempre este espaço existe; e, embora todos os homens sejam capazes de agir e de falar, a maioria deles – o escravo, o estrangeiro, o bárbaro na antiguidade, o trabalhador e o artesão antes da idade moderna, o assalariado e o homem de negócios da atualidade – não vive nele. Além disso, nenhum homem pode viver permanentemente nesse espaço. (ARENDT, 2007, p. 211)

Em outras, mais recentes, concepções de espaço público, contudo, há um distanciamento do caráter associativo (de encontro e de reunião) presentes na concepção arendtiana, já que a própria noção de “público” seria, na perspectiva de alguns autores, indissociável do confronto político, no qual o antagonismo e o dissenso não seriam apenas toleráveis, mas definidores de qualquer esfera pública. Nesta linha, as noções, formuladas pela teórica política Chantal Mouffe (2007, 2014), deslocam a centralidade do econômico, característico das abordagens marxistas tradicionais, reconhecendo a emergência das inúmeras lutas determinantes e estruturais na configuração dos espaços públicos, sempre inevitavelmente políticos. Estas lutas ocorreriam, na atualidade, principalmente no terreno das identidades coletivas, ainda que sob ataques de visões políticas resistentes a abandonar a primazia da luta de classe.

Várias vozes têm se feito ouvir recentemente em defesa de um “retorno à luta de classe”. Elas argumentam que a esquerda tornou-se excessivamente identificada com questões “culturais”, e que abandonou a luta contra as desigualdades econômicas. É tempo, dizem, de deixar de lado a obsessão com a “política da identidade”, e ouvir novamente as demandas da classe trabalhadora. [...] Defendemos que as lutas contra o sexismo, o racismo, a discriminação sexual e em defesa do meio ambiente, precisam ser articuladas às dos trabalhadores num novo projeto hegemônico de esquerda. Numa terminologia recentemente em voga, insistimos que a esquerda precisava enfrentar questões tanto de “redistribuição” como de “reconhecimento” (MOUFFE; LACLAU, 2014, p. 46-47).

Interessante notar que nesta passagem do prefácio à edição brasileira do livro *Hegemonia e estratégia socialista* (2014), Chantal Mouffe e Ernesto Laclau fazem referência ao intenso debate em torno da relação entre o econômico e o cultural nos anos 1990, alinhando-se aos movimentos sociais que reclamariam por uma “política das identidades”. No final da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

passagem, contudo, mencionam os termos – redistribuição (econômica) e reconhecimento (cultural) – que Nancy Fraser (2006) utilizaria no final dos anos 1990 para defender sua ideia de contra-esfera pública e que foram motivo de contundentes e prontas respostas de autoras como Iris Marion Young e Judith Butler. Ainda que Fraser proponha em *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”* (2006) uma articulação entre o econômico e o cultural, a própria distinção entre uma e outra demanda política levaria aos questionamentos de Butler, primordiais para reposicionar os elementos em jogo na tensão entre o econômico e o cultural, resistindo à tendência dos discursos políticos da esquerda conservadora (vigentes até hoje) de opor o debate econômico materialista às perspectivas culturais próprias de movimentos sociais em luta contra o racismo, o sexismo, o patriarcado, a homofobia, a transfobia, o colonialismo, etc. Na defesa, entre outros pontos, de que as lutas *queer/cuir* não poderiam ser relegadas a reivindicações apenas no âmbito cultural como “reconhecimento”, em seu artigo *Meramente cultural* (2016) – publicado originalmente em 1997 –, Butler convoca os históricos argumentos feministas para reiterar que a crítica à regulação sexual e à ordem familiar estariam na base da crítica materialista da reprodução social. E não haveria modo de enfrentar uma política de “redistribuição” econômica sem considerarmos a ampliação das perspectivas sobre as relações econômicas decorrentes de vários debates – desde, pelo menos, os anos 1960 (de Althusser às teorias socialistas feministas) – e o papel da sexualidade neste enquadramento mais amplo. Butler defende que seriam, precisamente, os novos movimentos sociais que manteriam a vitalidade da esquerda, enquanto que a tentativa, por parte de uma ressurgente ortodoxia de regressar à subordinação a um modelo de universalismo domesticador, estaria implicada na “manipulação tática da distinção entre o cultural e o econômico para reinstituir a noção desacreditada de opressão secundária” (BUTLER, 2016, p. 247). Tal projeto – considerado por ela um anacronismo teórico – provocaria:

a resistência à imposição de unidade, fortalecendo a suspeita de que aquela unidade só é adquirida por meio de amputações ou ressubordinações violentas. [...] Esta recusa a se tornar, de novo, subordinado a uma unidade que caricaturiza, desmerece e domestica a diferença se torna a base para um impulso político mais expansivo e dinâmico. Esta resistência à “unidade” pode trazer consigo a cifra da promessa democrática na esquerda (BUTLER, 2016, p. 247).

De modo geral, os argumentos de Butler visam a impedir o avanço de discursos que supõem uma separação entre o econômico e o cultural.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Mas, de modo mais contundente, tratam de resistir a uma configuração teórico-política, na qual o cultural estaria implicitamente rebaixado a uma condição subordinada, de menor importância, cujos enfrentamentos seriam sempre postergados. Se nos anos 1990 já se apresentavam, portanto, respostas às críticas aos movimentos sociais envolvidos com debates identitários – como atestam também títulos de outros artigos e livros como *Taking Identity Politics Seriously* (CLIFFORD, 2000) e *Social Theory and the Politics of Identity* (CALHOUN, 1994) –, na conjuntura política atual tais lutas seguem sendo culpabilizadas por uma suposta fragmentação da esquerda, enquanto sofrem violentos ataques no avanço da direita ultraconservadora em todo mundo.

No contexto brasileiro recente, a partir de discursos em torno de um feminismo negro, a filósofa e ativista Djamila Ribeiro (2017) defende (junto a Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, Angela Davis, Léila Gonzalez e outras feministas negras) a urgência de se pensar a interseccionalidade entre lutas, ressaltando que os debates identitários seriam ineludíveis se pretendemos enfrentar as opressões e os inúmeros processos de subalternização. Destaca, ainda, as dificuldades de inserção de outros pontos de vista em debates pautados por uma concepção de esfera pública caracterizada estritamente pelo econômico. Em sua análise do cenário político brasileiro, já em 2017, Ribeiro aponta que:

É comum feministas negras, como bell hooks, serem chamadas de “identitárias”, assim como vemos no debate virtual pessoas dizerem coisas como “os movimentos identitários não discutem questão de classe”, “violentos identitários” e por aí vai. Pessoas que se consideram progressistas se utilizando desse tipo de “crítica” para pessoas ligadas a movimentos negros, feministas, LGBTQ, certo? (RIBEIRO, 2017, p. 28).

Neste sentido, vale mencionar que, para além dos embates entre “movimentos identitários” e “marxistas ortodoxos”, outras concepções de feminismo (que historicamente têm lutado por um reposicionamento da luta feminista como estrutural) também apresentam restrições ao que denominam “fragmentação identitária”. Na América Latina, tanto os escritos de Nelly Richard (2002, 2008, 2013), a partir do Chile, quanto o livro-manifesto de María Galindo, do coletivo boliviano Mujeres Creando (2013), consideram os debates identitários como possíveis debilitadores no processo de aliança política dentro da luta feminista. Entretanto, nestes dois casos, o que se percebe como problema é a maneira como as identidades seriam concebidas: seja de modo essencialista, seja por

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

si só já politicamente comprometidas ou subversivas. Em *Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción* (2013), Richard analisa o debate feminista das últimas décadas:

A crise pós-moderna do sujeito autocentrado, a indeterminação dos referentes de identidade que se encontram hoje fragmentados e disseminados, atentaria contra a necessidade do feminismo de fortalecer politicamente ao conjunto de mulheres que, para se mobilizarem grupalmente como agentes de transformação, requerem uma concepção de si mesmas como sujeitos que contam com roteiros de autodeterminação da identidade. Muitas feministas ativistas desconfiam de como a crise pós-moderna do sujeito, em seu afrouxamento desmobilizador, chega a triunfar justo quando emergem com força as políticas de identidade do feminismo, vendo em tal coincidência uma insidiosa manobra de desativação dos efeitos transformadores da consciência de gênero (RICHARD, 2013, p.138, tradução nossa).

Enquanto María Galindo (2013, p. 78) aposta em uma aliança “insólita, impossível e proibida” entre diferentes, como resposta ao que considera ser uma problemática “fragmentação do feminismo em torno de identidades como um feminismo lésbico ou um feminismo negro ou um feminismo descolonizador”, Richard analisa a complexidade dos processos de construção identitária, mas coloca (principalmente em seus textos mais antigos³) tanta ênfase na divisão masculino/feminino, que se arrisca a voltar à lógica da primazia de uma luta sobre outras, substituindo a centralidade da luta de classe pela luta de gênero. O que certamente borraria as especificidades das lutas em torno de outros enquadramentos identitários, reduzindo e postergando uma vez mais suas reivindicações. Em um ensaio, publicado originalmente em 2001, *Feminismo e desconstrução: novos desafios críticos*, Richard (2002) considera que:

A filosofia da desconstrução parece não ter percebido o que foi demonstrado pela teoria feminista, a saber, que longe de ser uma diferença entre outras, a diferença masculino/feminino estrutura *toda* a economia discursiva da simbologia da representação sexual e social. Ao organizar a divisão categorial do universal, segundo conotações de valor (superior/inferior) que o dividem em “mente/corpo, cultura/natureza, civilizado/ primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/recurso, ativo/ passivo, etc.”, a diferença masculino/feminino agencia não somente os respectivos significados da diferença sexual, mas todo

3 Vários destes artigos foram traduzidos e incluídos na publicação brasileira, *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política* (RICHARD, 2002).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o conjunto de figurações discursivas que derivam de seu binarismo de pensamento e identidade. Ao não admitir a função *estruturante* desta diferença masculino/feminino, cujo valor regula todo o universo da representação, as filosofias da desconstrução também podem se dar ao luxo de não reconhecer a força da *transversalidade crítica*, elaborada pela análise feminista dos jogos da diferença sexual, no campo do pensamento contemporâneo (RICHARD, 2002, p. 160, grifo da autora).

Ainda que sua argumentação traga aspectos relevantes, ao outorgar ao par “masculino/feminino” toda a “divisão categorial do universal” de modo binário, a fim de caracterizar a luta feminista como mais estruturante que outras, não estaria Richard entrando em uma disputa frente a outras lutas identitárias por um único lugar central a ser ocupado na função de ordenação social geral?⁴ Por outro lado, ao propor uma aliança desestruturante do poder patriarcal, Galindo articula três eixos-posições (fig. 01), que serviriam para delimitar o espaço social de luta: “as índias, as putas e as lésbicas não ordenadas em uma fila de prioridades, nem compreendidas a partir de uma visão identitária, mas relacionadas umas com as outras, formando um espaço indigesto, que é o da luta feminista” (GALINDO, 2013, p. 77). Mais adiante completa:

A ideia é propor um sujeito complexo, capaz de combinar questões simultaneamente, capaz de combinar sujeitos e lutas e capaz de combinar e trazer complexidade às interpretações. Não é a fragmentação do feminismo em torno de identidades como um feminismo lésbico ou um feminismo negro ou um feminismo descolonizador; é um feminismo fundado em uma combinação e na aliança insólita, impossível e proibida entre diferentes (GALINDO, 2013, p. 78, tradução nossa).

Pausa.

Talvez possamos compreender a proposta da artista argentina Narcisa Hirsch com o vídeo *Come Out*⁵, de 1973, como uma busca por alianças entre lutas que conecta, a partir de sua posição como artista feminista, o enfrentamento à ditadura na América Latina – no seu caso,

4 Neste ponto, vale mencionar a discussão em torno do pensamento pós-fundacional. Ver MARCHART, Olivier. *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy*, Lefort, Badiou y Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

5 O trabalho pode ser acessado a partir do vídeo da palestra da artista no Seminário organizado pela UNA, Buenos Aires, Argentina (HIRSCH, 2017). Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=isRxTNqyYU4>. Acesso em 20 de julho de 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

especificamente na Argentina dos anos 1970 – com os confrontos encarados cotidianamente pelo movimento negro nos EUA. Se considerarmos as narrativas recentes da história da arte latino-americana entre os anos 1960 e 1980, verificaremos que persiste uma abordagem que atribui às propostas conceitualistas do período (entre as quais enquadra-se a produção de Hirsch) um caráter “político-ideológico” devido a seus embates com os regimes militares nas ditaduras⁶. Entretanto, é dada muito pouca atenção às análises de práticas que neste contexto oferecem resistência também às regulações identitárias. Neste trabalho videográfico, Hirsch toma a música “processual” de Steve Reich, construída a partir da repetição até a distorção de uma frase do testemunho de Daniel Hamm, um jovem de 19 anos torturado pela polícia: “*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*”. Em 1966, Reich compõe esta peça no contexto da campanha por um novo julgamento de jovens acusados de assassinato durante manifestações no Harlem em 1964, entre eles Daniel Hamm, a quem ouvimos no áudio. Na primavera daquele ano, Hamm e Wallace Backer foram brutalmente golpeados pela polícia na tentativa de extrair suas confissões por um crime que não cometeram. Segundo relatos, apesar de várias horas de tortura, os policiais não permitiram que Hamm fosse levado ao hospital argumentando não ter feridas visíveis. Segundo entrevista de Hamm (*apud* BETA, 2016), como não tinha sangue aparente, o jovem teve que “abrir a ferida e deixar que algo do sangue da ferida saísse [*come out*] para mostrar-lhes”⁷. A dor repetida, repetida e repetida e a demanda por tornar visível o político no espaço da aparência permitem precisas conexões históricas e políticas, amplificadas no filme de Hirsch. Sua proposta expande, ainda, as possibilidades de sentido do trabalho de Reich, ao contrapor os sutis movimentos narrativos do som e da imagem em seus 12 minutos de duração. Enquanto a voz-faixa sonora de Hamm-Reich se distancia de uma suposta inteligibilidade – já que a distorção aumenta gradativamente devido à incapacidade material da fita gravada em dois canais se manter fixa no tempo, em *sync*, quando em contínua repetição –, a imagem parte de um borrado avermelhado

6 Dentre os escritos mais conhecidos que insistem nesta abordagem estão os de Simón Marchán Fiz (1974), Marí Carmen Ramirez (2001, 2007), bem como o livro *Conceitualismos do Sul/Sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni (2009).

7 No artigo *Blood and Echoes: The Story of Come Out*, Steve Reich’s Civil Rights Era Masterpiece (2016), Andy Beta conecta os eventos de 1964 com o recente movimento Black Lives Matter, argumentando que “estas vinte palavras, ditas por um jovem que permaneceu injustamente na prisão por nove anos, nos tocam ainda como uma surra a cassetes” (BETA, 2016, p. 1).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

indefinido em direção a uma cena focada que deixa visível o disco em vinil de Steve Reich, rodando na vitrola que emite o som. A narrativa não se desenvolve pela inclusão de novos elementos ou fatos, não há nada que não estivesse ali, em cena, desde o início do filme. Apesar das repetições, a percepção precisa de constantes ajustes, sempre políticos, a fim de acessar o mundo e ouvir as demandas de lutas em subversão. Sem subordinações, as alianças permitem tanto o aprendizado, quanto a reverberação de vozes levando à atualização de uma luta em outros tempos e espaços.

Fim de pausa. Retorno.

Creio que o cabe considerar com mais atenção, na análise de Nelly Richard, (2002), é a ideia de um nomadismo da identidade baseado em relações posicionais e articulatórias, que estariam atuando em uma “multiplicidade de vetores de identificação transitivos e contingentes entre diferentes” (p. 164). Neste sentido, longe de abandonar o debate identitário, argumento que o modo como se estruturam as identidades em luta ganha hoje uma pertinência fundamental, ainda mais considerando a ampla emergência de fascismos – governamentais ou disperso no social como no Brasil – prontos a exterminar qualquer sinal de outridade, incluso daqueles supostamente menos subversivos.

A importância do debate político em torno da construção de identidades (seja enquadrado por gênero, sexualidade, racialização ou colonialismo) tem situado a aparência – a imagem do corpo – como problema a ser enfrentado em articulação com a linguagem. Se as identidades são construídas discursivamente, envolvem fortemente a linguagem na constituição identitária; os nomes, sem dúvida⁸. Como vemos na discussão de Judith Butler em *Discurso de ódio: uma política do performativo* (2021), a vulnerabilidade dos atos de enunciação estaria justamente implicada na relação inseparável e instável entre corpo e fala, do mesmo modo que entre a fala e seus efeitos.

Se o falante dirige seu próprio corpo ao destinatário, então não é apenas o corpo do falante que entra em jogo: é também o corpo do destinatário. Quem fala está apenas falando ou está conduzindo o seu corpo em direção ao outro, revelando a vulnerabilidade do corpo do outro ao chamamento? Como “instrumento” de uma retoricidade violenta, o corpo do falante excede as palavras ditas e revela o corpo

8 Segundo Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018, p. 264), há nomes que carregamos como um insulto permanente e outros que carregamos por hábito.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do destinatário, expondo que esse corpo não está mais (ao menos não completamente) sob controle (BUTLER, 2021, p. 29).

A atenção dada por Butler (2021) à vulnerabilidade – ou, diria, à abertura, à precariedade e à indeterminação – nestes “atos de fala”, a aproxima tanto de teóricos políticos como Mouffe e Laclau – para quem o sentido do social estaria sempre incompleto e precariamente determinado (dependente de uma articulação hegemônica) – quanto de Ludwig Wittgenstein e John Langshaw Austin – que investigam os limites da linguagem –, bem como dos pressupostos conceitualistas, já que desestabilizam o sentido e a identidade da palavra e do trabalho de arte e a soberania do sujeito orador e propositor. Aqui, a indeterminação da linguagem, extensamente trabalhada pelas práticas artísticas conceitualistas latino-americanas, encontra-se com a indeterminação das identidades.

A relação entre identidade e corpo, portanto, ocorre em um espaço público político precário que precisa enfrentar o “espaço da aparência” como arena de embates. Sob a perspectiva dos debates em torno do colonialismo e da negritude, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Frantz Fanon se vale da psicanálise para refletir sobre como as identidades seriam conformadas antagonicamente, abordando o caso específico do racismo. Escrito em 1952, logo depois da Segunda Guerra Mundial, o livro não deixa de conectar análises sobre o antissemitismo com o racismo sofrido por pessoas negras em sociedades ocidentalizadas. Em uma determinada passagem, entretanto, o autor faz uma distinção entre as duas lutas precisamente no que diz respeito à relação entre identidade e imagem do corpo no espaço público:

O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto *novo*. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (FANON, 2008, p. 108).

Fanon destaca ainda a importância das imagens na configuração daquilo que elabora como um tipo de inconsciente coletivo, no qual pretos e indígenas seriam associados ao Mal e ao Selvagem, inclusive para aquelas crianças que poderiam se ver reconhecidas como tais. A indústria cultural (e também a arte, importante frisar) como parte discursivo-visual essencial da esfera pública burguesa, por meio de obras de arte, revistas, quadrinhos, seriados televisivos e filmes (além

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

dos atuais videogames, redes sociais, etc.) produziria identificações nas colônias e ex-colônias, imediatamente fissuradas no contato da imagem do corpo considerado negro com uma sociedade tomada como branca (2008, p. 130-131). A isso, Fanon chama de traição.

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafoço da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias – os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco (FANON, 2008, p. 130-131).

Pausa.

Em *Antes que eu me esqueça* (2014), a artista brasileira Rubiane Maia propõe uma performance e uma instalação em vídeo em três telas⁹, nos quais coloca seu corpo, incluindo aí sua voz, em contato com um espaço arquitetônico que reclama por memórias que insistem em serem esquecidas. O espaço de seu corpo e o espaço arquitetônico se conectam como fragmentos de histórias que buscam narrações com as quais possam se mover politicamente no presente. Repetidamente, conjuga oralmente o verbo “esquecer” em vários tempos e pessoas. Assim, faz com que a linguagem se materialize em ambos os espaços – em seu corpo e na arquitetura de um teatro abandonado – e que os pronomes pessoais assumam corpos e diferenças. *Antes que eu me esqueça* (2014) busca alianças entre tempos, passados, presentes e futuros, entre vozes, pronominais e de antepassados, entre distintos corpos. O espaço arquitetônico enquadrado pertence ao antigo e há muito tempo desativado Teatro Estúdio, situado no oitavo andar do Edifício das Fundações. O prédio abriga no térreo um dos espaços artísticos mais ativos da cidade de Vitória (ES), a galeria pública Homero Massena, e, apesar das várias intervenções artísticas dedicadas à reativação dos espaços vazios deste edifício, segue sendo um “edifício fantasma”. Com a duração de aproximadamente 6 horas, a performance

9 Segundo a página oficial da artista (MAIA, 2014), a videoinstalação tem duração de 8:01 minutos. Um vídeo com a montagem das três telas pode ser visto pelo canal Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/131291488>. Arquivo consultado em 10 de agosto de 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

parte, segundo a página oficial da artista (2014, p.1), de “um exercício de leitura em voz alta, no qual lê, incessantemente, sem interrupção, o verbo ‘esquecer’ em todos os seus modos e tempos verbais. Lembrar. Repetir. Lembrar. Esquecer. Repetir, repetir, repetir, esquecer. Esquecer. Lembrar. Novamente esquecer”.

Neste sentido, a própria relação entre a fugacidade das performances corporais e a capacidade de fixação das formas videográficas contemporâneas – que participam do jogo entre presença efêmera e escrita histórica da arte, entre esquecimento e memória – é materializada nos modos de apresentação do trabalho artístico.

[...] Eu esqueço. Tu esqueces. Ele esquece. Ela esquece. Nós esquecemos. Vós esqueceis. Eles esquecem. Elas esquecem. Eu esqueci. Tu esqueceste. Ele esqueceu. Ela esqueceu. Nós esquecemos. Vós esquecestes. Eles esqueceram. Elas esqueceram. Eu esquecerei. Tu esquecerás. Ele esquecerá. Ela esquecerá. Nós esqueceremos. Vós esqueceréis. Eles esquecerão (MAIA, 2014, p. 1).

Fim de pausa. Retorno.

Para além da fratura na autoimagem do colonizado, as “máscaras brancas” de Fanon seriam associadas a uma série de projeções emitidas a partir de subjetividades consideradas brancas sobre a pele negra como parte do processo de constituição de si dos brancos. Tal argumentação pode ser expandida (reconhecendo, obviamente, seus limites) ao modo como se estruturam as identificações de gênero frente às representações concebidas sob a perspectiva masculinista heteronormativa. Neste sentido, a crítica feminista da representação, emergente no âmbito da arte entre os anos 1970 e 1980, tem bases conceituais comuns com a crítica colonial, já que ambas decorrem de uma perspectiva psicanalítica. Abdicando da ideia de uma representação correta ou verdadeira do que seria a “mulher”, esta crítica feminista interessa-se mais precisamente por compreender o modo como as imagens (no caso de mulheres brancas, nada escassas) estabelecem papéis e estruturam um espaço público hierarquizado e opressor. Segundo a historiadora da arte Rosalyn Deutsche, em *Agorafobia* (2018),

[...] as análises feministas das imagens de mulheres em termos de conteúdo positivo ou negativo presumiam que elas contivessem significados estáveis, simplesmente percebidos por espectadores pré-constituídos. Algumas imagens seriam falsas e deficientes; outras, verdadeiras e adequadas. Esta análise recai em uma ficção positivistas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Em contrapartida, as artistas de Public Vision [*comprometidas com a crítica feminista da representação*] iam mais adiante do enfoque positivo-negativo para produzir o que se pode chamar de “imagens críticas”. Elas desestabilizavam o núcleo do modelo modernista de neutralidade visual ao propor o surgimento do significado somente em um espaço de interação entre o sujeito que olha e a imagem – e não entre sujeitos e imagens preexistentes (DEUTSCHE, 2018, p.137).

A importância desta abordagem reside em seu enfoque crítico sobre a própria noção de “distanciamento visual”, destacando o papel da visão na constituição e reprodução de sujeitos mediante formas sociais de visualidade, ao mesmo tempo que permitiria estender a crítica, a partir da arte, às relações identitárias essencialistas. Neste sentido, “o deslocamento visual e seu corolário, o objeto de arte autônomo, surgiriam como uma relação de externalidade mais do que dada, construída” (2018, p.137). Ao invés de ser concebida como seu efeito, este tipo de relação distanciada produziria a própria ideia de que haveria objetos distintos, de um lado, e sujeitos plenos, de outro. De modo similar, caso concebidas essencialisticamente, a relação entre identidades fixas supõe um contato entre sujeitos anterior e plenamente constituídos. Para, estes pressupostos visuais não seriam “ficções inofensivas”, restritos ao território da arte e que poderiam ser relegados à cultura como algo secundário ou superficial, mas ao contrário consistiriam em

relações de poder – fantasias masculinas de completude alcançada pela repressão de diferentes subjetividades, pela transformação da diferença em alteridade, ou subordinando o outro real à autoridade de um ponto de vista universal que supostamente seria, assim como o espectador de arte tradicional, indiferente a questões de sexo, raça, um inconsciente ou história (DEUTSCHE, 2018, p.137-138).

O funcionamento deste perverso processo de identificação é característico de representações implicadas na subalternização de identidades visando à estruturação de um tipo de subjetividade hegemônica. Ainda assim, não se pode perder de vista que não há identidade que se possa considerar anterior ou autônoma, para si e por si mesma. As lutas político-identitárias demandam, portanto, uma conscientização de que todas as identidades são relacionais, precárias e contingentes (MOUFFE, 2007).

Em seu texto *A máscara*, primeiro capítulo do livro *Memórias da Plantação* (2019), a artista e escritora Grada Kilomba leva mais adiante as argumentações de Fanon, ampliando o debate étnico-racial a políticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de gênero. Em um desdobramento da máscara-imagem de Fanon, a máscara aqui é pensada como instrumento que coíbe a fala, um dispositivo de censura sonora, portanto; ainda que, ao partir da figura da Escrava Anastácia¹⁰, a imagem do corpo com a boca torturada não deixe de ser um aspecto significativo de seu argumento. No entanto, no contexto do artigo, o cruel artefato é abordado de modo a discutir a força aplicada na tentativa de silenciar a voz, de impossibilitar um lugar de enunciação, ou seja, de cercear uma produção oral realizada por uma mulher negra em luta por seus direitos, poder e valor. Arriscaria dizer, então, que os aspectos sonoros-discursivos – invocados pela referência à voz, à fala e ao silêncio – seriam ressaltados precisamente como tática no enfrentamento das excessivas determinações da imagem e do olhar. A ênfase posta no lugar de fala (sonoro), frente a um espaço público conformado sob a lógica da aparência (visual), em contínua operação como modelador de identidades, merece atenção, principalmente por abrir caminho a uma crítica às imposições da imagem, do olhar e de seus supervalorizados dispositivos.

Os argumentos em defesa da relação entre discurso e lugar de fala – que têm sido articulados desde, pelo menos, os anos 1950¹¹ – acabam, contudo, por ter que enfrentar outra vertente artístico-político comprometida com a crise da autoria. Neste campo de batalha, vale lembrar que em resposta aos argumentos de Roland Barthes em *A morte do autor* (1967), Michel Foucault é preciso ao afirmar que não basta dizer que o autor morreu; a tarefa crítica seria, mais especificamente, a de investigar o modo como a “função autor” opera nos dispositivos verbais, sonoros e visuais. Essa “função autor” ganha relevância, assim,

10 Kilomba recorre à imagem da Escrava Anastácia (realizada por Jacques Arago, 1817-18), muito difundida na cultura afro-brasileira e que é retomada pela artista a partir das narrativas de sua avó. Em “Descolonizando o conhecimento”: Uma Palestra-Performance (2016), Kilomba oferece o seguinte depoimento: “Na sala de estar da casa da minha avó, havia uma imagem da Escrava Anastácia, pregada acima do sofá, no lado esquerdo da parede. Toda sexta-feira, colocávamos uma vela, uma flor branca, um copo de água limpa e uma tigela de café fresquinho – sem açúcar. A minha avó costumava me contar como Escrava Anastácia havia sido encarcerada numa máscara – como isso era comum e se passava com todos aqueles/as que falavam palavras de emancipação durante a escravidão – e eu, dizia minha avó, deveria sempre me lembrar dela”. Sobre a repercussão desta imagem nas práticas contemporâneas, vale considerar o trabalho de Yhuri Cruz, *Anastácia Livre* (2020).

11 O debate em torno do “lugar de fala” pode ser remontado ao próprio livro de Fanon (2008) com relação às identidades coloniais nos anos 1950, mas se intensificará, a partir de maio de 1968, com a discussão em torno do papel dos estudantes e intelectuais na luta proletária e com os enfáticos argumentos feministas em defesa de vozes silenciadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

no momento em que a voz demanda atenção tanto à oralidade quanto às identidades. Se é certo, como diria e repetiria Nelly Richard (2008), que “não basta com que uma obra de arte seja assinada por uma mulher, para garantir que tal obra produza significados culturais diferentes e alternativos aos predeterminados pelos enquadramentos de significação dominantes” (p. 90), por outro lado, como defende Audre Lorde (2020, p. 138), “nossas visões pessoais ajudam a estabelecer as bases para a ação política”, e o fracasso de muitas feministas acadêmicas, desde os anos 1970, residiria justamente no não reconhecimento da “diferença como uma força crucial”, o que significaria não passar da primeira aula sobre o patriarcado. Nesta tensão, a voz-autoria assume uma função específica e fundamental que, tomada em sua operacionalidade, em seu caráter dildo-identitário (PRECIADO, 2017) de instrumento de manifestação política, afirma uma identidade que localiza uma luta em uma conjuntura específica, permitindo resistir assim à essencialização e à clausura identitária. Ou seja, se Gayatri Spivak (2010) propõe, como ponto de partida de seu livro, a pergunta “*can the subaltern speak?*”¹², como localizar a subalternidade dessa fala que luta contra um silenciamento se não por um acionar da “função *autora*” como oradora; figura incapaz de ser absorvida em uma abstração mítica de um sujeito neutro e universal? Vale ressaltar que o argumento de Spivak, neste livro, indica, inclusive, um limite na perspectiva de autores europeus como Foucault e Gilles Deleuze no que se refere à responsabilidade do intelectual diante de identidades subalternizadas. Para a autora indiana, não bastaria simplesmente indicar a impossibilidade de se falar pelo outro (tomada de posição que considera, de certo modo, conformista), sem uma análise mais precisa e, conseqüentemente, uma luta pelas condições de enunciação de vozes inaudíveis. O que Spivak defende, ao contrário do que se tem afirmado, não é que o subalterno não possa falar em absoluto – tal perspectiva poderia levar, certamente, a um retorno ao não reconhecimento das lutas já travadas por essas subalternidades, o que seria um grande retrocesso político –, mas que não se poderia supor que suas vozes seriam reconhecidas facilmente sem uma mudança epistêmica e sem reconhecer “a responsabilidade institucional” daqueles críticos ao regime hegemônico (SPIVAK, 2010, p. 45). A relação entre lugar de fala e espaço público não é, portanto, algo facilmente articulável, tendo em vista que qualquer demanda por transparência do sujeito deveria ser

12 A frase é indicada em inglês, conforme o título original, devido à limitação da tradução para o português que indica um sujeito masculino ao traduzir “subaltern” por “subalterno”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

descartada. Nas palavras de Grada Kilomba (2019), a descolonização do conhecimento demandaria, necessariamente, uma compreensão de que:

[...] todas/os nós falamos de um tempo e de lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os *brancas/os* afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. (KILOMBA, 2019, p. 58, grifo da autora)

Considero, a partir daí, que a diferença entre o autor que precisa ser rebaixado e esta autoria reivindicada por vozes que lutam por um lugar de enunciação específico reside na maneira como se articula a “função *autora*” no processo de significação. A distinção se situa no modo como essa voz-autoria reverbera um coletivo; ou seja, uma enunciação – precária, instável e conjectural – de um “nós” que não coincide mais com qualquer subjetivismo próprio de um sujeito tido como autônomo, origem única de sua produção, anterioridade total e autêntica, cuja expressão seria irrepetível e completamente singular. Este modelo de sujeito-autor, base de grande parte dos expressionismos vinculados ao liberalismo, é pressionado a ceder lugar a outro que reconfigura ativamente esta posição como “lugar de fala”, capaz de abrigar e manifestar uma compreensão de mundo necessariamente compartilhável (ainda que jamais por todos) e declaradamente política.

Voltando a Djamila Ribeiro (2017), um dos aspectos mais potentes, enfatizados em seu livro *O que é lugar de fala?*, diz respeito precisamente a como a noção estaria conectada a um enquadramento social baseado em experiências coletivas. A autora sustenta que “no Brasil, comumente ouvimos esse tipo de crítica em relação ao conceito [*de lugar de fala*], porque os críticos partem de indivíduos e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017, p. 63).

Se, entretanto, diversas teorias feministas têm nos demonstrado que não é fácil recorrer a um “nós” que legitime qualquer voz, vale a pena voltar à ideia não-essencialista de identidade como efeito e não causa de uma luta para entender como se constrói – e a importância de se produzir – uma voz coletiva não-universalista, tanto em movimentos sociais quanto em uma produção artística. Deste modo, temos que considerar que a luta começa quando um alguém se percebe em situação de separação, de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

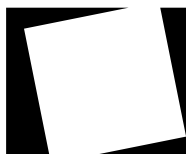
subalternização e de ataque, seja como mulher-cis, como trans*, como lésbica, como preta, como indígena, como latino-americana, como pobre, incluindo diversas interseccionalidades, etc. A identidade é formada aí, no momento preciso da separação que faz com que seja necessário um enfrentamento. Neste caso, as subjetividades implicadas nestas vozes não deveriam jamais ser apagadas por um suposto universalismo, mas tomadas como partes do complexo jogo de significação que tem as contingências como tabuleiro. Sendo assim, só uma conjuntura específica pode determinar um coletivo de vozes em ação como identidade comum.

Pausa.

Em seu projeto *La venda* (2000), a artista chilena Gloria Camiruaga promove um reencontro de mulheres torturadas sob a ditadura de Augusto Pinochet, produzindo uma peça em vídeo de trinta minutos composta por seus testemunhos orais e suas *re-uniões*. Encapuçadas, com a visão subtraída, o contato entre elas durante as brutais sessões, no “subterrâneo do horror”, deu-se, segundo seus relatos, sonoramente. O intenso processo de identificação estabelecido entre elas, de acordo com suas próprias narrações no filme, teria sido proporcionado pelos sons. Vozes e ruídos. Ouvir, daqui do nosso momento político atual, no Brasil de 2022, mais uma vez, as vozes e os aterrorizantes relatos de, aparentemente, tão distintas mulheres é uma tentativa de acessar ao mundo por trás das vendas que continuam a nos cegar. A constantemente obliterada memória histórica latino-americana, como um disco, dá suas voltas e retorna, ainda que nunca soe exatamente igual. Seria (im)possível que a aliança entre elas reverberara em uma aliança com e no presente? De acordo com Pedro Lemebel, com quem Camiruaga trabalhou em obras como *La última cena* (1989) e o vídeo *Casa Particular* (1990), o que *La venda* (2000) mostra é:

o que pode mostrar, oralizado pelas vozes esfiapadas de suas protagonistas. Apenas um retalho menstruado pelo vazio abjeto de sua narração. O resto, o que segue ou o que fica, nenhuma emoção compreensiva pode se aprofundar no descalabro destes feitos, sem voltar a olhar o país, simultaneamente democratizado em que se vive, sem voltar a sentir que parte importante de sua população, por medo, segurança ou indiferença, tapou os ouvidos, fechou os olhos e assumiu a venda como substituto a um ciclo destruído pelos ecos órfãos de sua torturada contorção. (LEMEBEL, 2000, p.1, tradução nossa)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Fim de pausa. Retorno.

A identidade coletiva convocada em uma situação de luta específica não pode, portanto, reivindicar jamais uma primazia, um lugar privilegiado ou mais estruturante que outras identidades sempre potencialmente presentes e prontas a emergir. Sob esta perspectiva, a ideia de identidade, bem como a fragmentação de lutas, deixa de ser um problema, já que pressupõe que a cada momento político serão convocadas novas alianças, sempre necessariamente precárias. Tais identidades e alianças podem ser entendidas ao modo de Lorde (2020), como “a bruta e poderosa conexão da qual o nosso poder pessoal é forjado”, na qual a interdependência de diferenças mútuas (não dominantes) “nos permite submergir no caos do conhecimento e retornar com as verdadeiras visões do nosso futuro” (LORDE, 2020, p.137). Com esta reavaliação das estruturas identitárias, seria possível uma outra escuta das práticas artísticas envolvidas no debate político sobre identidades não-hegemônicas, dissidentes ou subversivas na América Latina e suas poderosas vozes, que tanto desafiam os dispositivos de significação tradicionais, quanto mantêm a atenção à precariedade e aos fracassos que enfrentamos diante da produção de qualquer coletividade em luta.

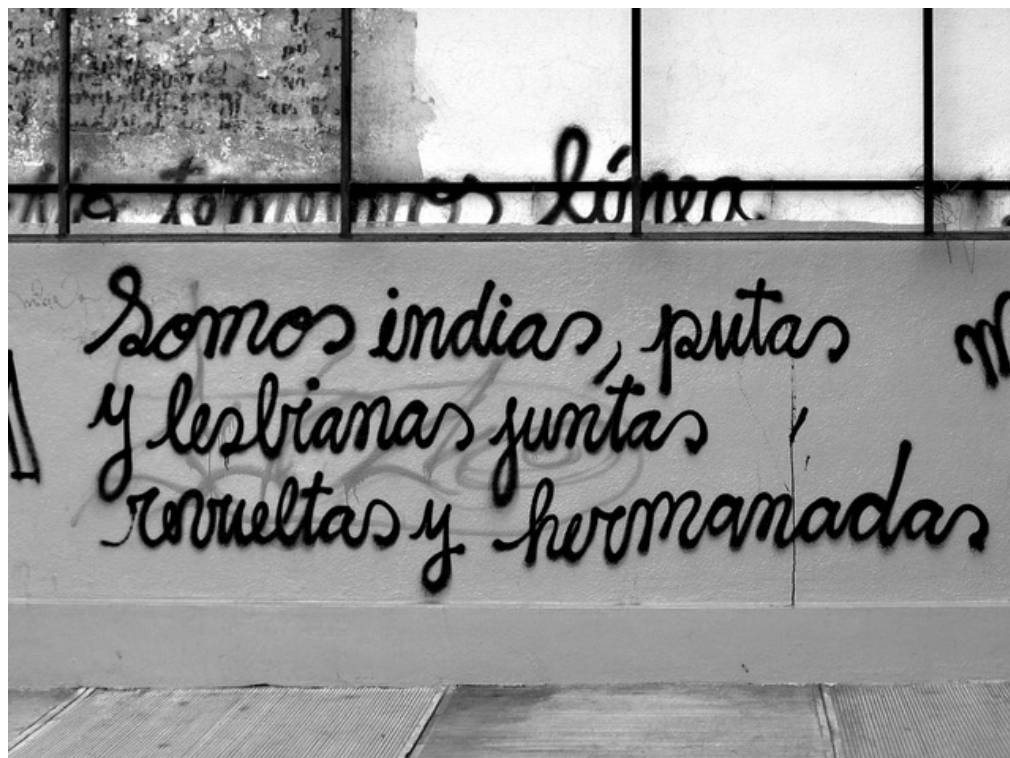
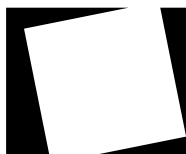


FIG. 01:
Mujeres Creando,
*Somos indianas,
putas y lesbianas
juntas, revueltas
y hermanadas*,
2010-2018, pichação
em La Paz, Bolívia.
Fonte: <http://www.mujerescreando.org>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. (Notes pour une recherche). In: *Positions* (1964-1975). Paris: Les Éditions Sociales, 1976.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: *Aspen Magazine*, núm. 5/6, 1967.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edições Graal, 2003.

BETA, Andy. Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece (28 de abril de 2016). In: *Pitchfork*. Chicago, EUA: Condé Nast. Disponível em <https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/>. Acesso em 20 de junho de 2022.

BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

BUTLER, Judith. Meramente cultural. Tradução Alécia Bretas. In: *Idéias*. Campinas: IFCH – Unicamp, v.7, n.2, p. 227-248, jul/dez. 2016.

CALHOUN, Craig (ed.). *Social Theory and the Politics of Identity*. Massachusetts/Oxford: Blackwell, 1994.

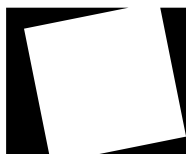
CLIFFORD, James. Taking Identity Politics Seriously: "The Contradictory, Stony Ground..." In: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; MCROBBIE, A. *Without Guarantees*: In Honour of Stuart Hall. London / New York: Verso, 2000.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. In: *Arte&Ensaio*. Revista do PPGAV – EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, nº 36, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz, Bolívia: Mujeres Creando, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HIRSCH, Narcisa. Narcisa Hirsch – Postgrado (2017). In: *Seminario del Programa de Maestría en Cines de America del Sur del Departamento de Artes Audiovisuales – UNA*. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina: Canal DA Online. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=isRxTNqyYU4>. Acesso em 20 de julho de 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEMEBEL, Pedro. "La venda", un video de Gloria Camiruaga (o dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca). Columna El país de Lemebel (2 de junho de 2000). In: *Revista Punto final*, n. 473, Santiago de Chile, junho de 2000 Año XXXIV. Disponível em <http://www.puntofinal.cl/000616/artetxt.html>. Acesso em 30 de novembro de 2020.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande (1979). In: *Irmã Outsider*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MAIA, Rubiane. Antes que eu esqueça (2014). In: *Cargocollective.com*. Disponível em <https://cargocollective.com/rubianemaia/antes-que-eu-esqueca>. Acesso em 20 de junho de 2022.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

MARCHART, Olivier. *El pensamiento político posfundacional*: la diferencia

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. São Paulo: Intermedios, 2014.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. In: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. 4a Edição. São Paulo: Graal. 2008.

PRECIADO, Paul B.. *Manifesto Contrasssexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1 edições, 2017.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaíos*. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaíos*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

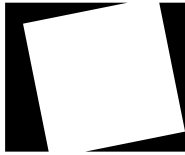
RICHARD, Nelly. Arte, fuga de identidad y disidencia de códigos. In: *Feminismo, Género y Diferencia*. Santiago do Chile: Palinodia, 2008.

RICHARD, Nelly. Feminismo e desconstrução: novos desafios críticos. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción. In: *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

GISELE BARBOSA RIBEIRO

Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. É doutora em Artes pela Universidad de Castilla-La Mancha (2010), na Espanha, com a tese PROJETO URUBU: ¿opacidad y transparencia en el arte y en la esfera pública?. Em 2019, fez estágio pós-doutoral no PPGARTES do Instituto de Artes da UERJ. Seus temas de pesquisa relacionam-se às implicações políticas da arte, envolvendo tanto a produção audiovisual quanto o debate em torno das ideias de espaço público e de identidade e suas relações com práticas de “crítica institucional”.

Como citar: Ribeiro, G. (2023). Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.136205>
