

ARTE, GÊNERO E DOMESTICIDADE: ENTRE O TRABALHO DOMÉSTICO E O FAZER ARTÍSTICO

Manuela de Souza de Almeida Leite¹

RESUMO: ESTE ESTUDO PROPÕE UM QUESTIONAMENTO SOBRE O PAPEL DA MULHER NA PRODUÇÃO DA ARTE E DOS SABERES. COMEÇAREMOS ANALISANDO O ARTIGO DA TEÓRICA LINDA NOCHLIN (1971) “POR QUE NÃO HOVE GRANDES MULHERES ARTISTAS?”, QUE ABRIU CAMINHO PARA O ESTUDO DA ARTE FEMINISTA. EM SEGUIDA, SERÃO RELACIONADOS OS CONCEITOS DE PRODUÇÃO DE SABERES LOCALIZADOS (HARAWAY) E O ATO DE RELATAR A SI MESMO (BUTLER), AFIM DE PROPOR UMA CRÍTICA AO CONHECIMENTO HEGEMÔNICO E UNIVERSAL. POR FIM, SERÃO ANALISADOS TRABALHOS DE ARTISTAS MULHERES QUE, NUMA CRÍTICA À CHAMADA DUPLA JORNADA DE TRABALHO, RESOLVERAM TRAZER PARA SUAS OBRAS ARTÍSTICAS QUESTÕES RELACIONADAS AOS SERVIÇOS DOMÉSTICOS. VISANDO A COMPREENSÃO DOS CONCEITOS QUE PERMEIAM OS MODOS DO FAZER ARTÍSTICO E DO TRABALHO DOMÉSTICO, ANALISAREMOS OS PRINCÍPIOS APLICADOS EM SEUS PROCESSOS CRIATIVOS, RECEPÇÃO DOS SEUS TRABALHOS E COMO ESTES FORAM CONSIDERADOS CULTURAL E HISTORICAMENTE

PALAVRAS-CHAVE: ARTE, DOMESTICIDADE, GÊNERO.

¹ Mestranda em Artes Visuais pela USP. Realizou exposições individuais: Esconde, na Estação Cabo Branco, em João Pessoa; Dekasséguis, na Fliporto 2011; Indefesos, em 2016, no Rio de Janeiro; Prisão Domiciliar, em 2018, no CCJFRJ, e CMAHO em 2019. É professora, artista visual e produtora cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo. E-mail: manusaleite@usp.br.

1. GÊNERO E ARTE

Para falar de gênero, é preciso estabelecer alguns dos padrões binários que estruturam a concepção deste termo. Comumente, associamos o termo “gênero” a questões femininas, já que dentro da estrutura cultural em que vivemos o “homem” é um sujeito universal, neutro, e a mulher é o “outro” (BEAUVOIR, 1980). Então, na relação da alteridade entre homem e mulher, os lugares de cada um desses agentes estão bem definidos: o homem é a existência e a mulher é a diferença.

Esse “outro”, no entanto, não se constrói sem o “eu” e vice-versa, o que nos leva a pensar que, se existe uma questão feminina na arte, é porque – antes de tudo – existe uma questão masculina. As mulheres foram excluídas da vida pública ao longo de uma História que não podemos encontrar a origem, essa exclusão passou por todas as áreas, e as artes não são uma exceção.

Então, quando Linda Nochlin (1971) pergunta em seu artigo “*Por que não houve grandes mulheres artistas?*”, a resposta automática já vem embutida na pergunta: “não houve grandes mulheres artistas porque mulheres não são capazes de algo grandioso”. A primeira reação das feministas americanas foi tentar encontrar exemplos de artistas que não teriam sido reconhecidas pela História. Já as feministas

francesas, afirmaram a existência de um estilo feminino de produzir arte. O que nenhum dos grupos percebeu foi que, ao tentar responder à pergunta com a tentativa de negar a afirmação nela contida, estavam reforçando suas “implicações negativas”.

Para Nochlin (1971), não houve grandes mulheres artistas porque as mulheres não tiveram, ao longo da História, as mesmas condições de aprendizagem e prática nas academias de arte como os homens. Na verdade, aponta ela, o “milagre” é que – dentro das circunstâncias de opressão – as mulheres e os negros tenham conseguido conquistar qualquer posição de destaque num campo masculino e branco como o das artes.

Deleuze (1987, p. 2), em seu artigo “*O ato de criação*”, afirma que “Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou aquele domínio. [...] Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia.” Ora, se só é possível “ter uma ideia” dentro de uma área onde se tenha conhecimento prévio, Deleuze (1987) corrobora a derrubada do mito do gênio artístico e reforça que, para ser um grande mestre, é preciso – antes de tudo – formação e conhecimento na área.

Assim, a questão “Por que não houve grandes mulheres artistas” envolve bem mais que uma provocação no mundo restrito da arte, abrange um problema enraizado na cultura de tal forma que se torna invisível: a submissão da mulher em relação aos homens. Apesar de ser difícil determinar se a opressão das mulheres é universal, no período pós-industrial a valorização do conceito de indivíduo passou a evidenciar a opressão das liberdades individuais. Neste contexto, diante da restrição de liberdade e direitos das mulheres, o movimento feminista vem buscando estender a noção de sujeito para as mulheres, partindo da premissa de que a divisão sexual do trabalho não é um fator biológico, mas cultural. Ao analisar a teoria de Levi Strauss (1983) sobre a “troca de mulheres” ser fator fundamental para a construção da cultura, Gayle Rubin (2012) aponta que a opressão das mulheres é fundada no próprio nascimento da cultura, onde as mulheres são os objetos e os homens são os sujeitos da ação que estabelece a relação social da humanidade: a relação de parentesco/alianças.

2. LUGARES MARCADOS

Deste modo, supor que homens e mulheres teriam as mesmas condições de empreender em campos como arte e política teria um viés perverso. Em parte, o não questionamento dessa estrutura de desigualdade visa manter o próprio sistema da arte, que se cristalizou ancorado na ideia de que o grande artista é aquele que detém a genialidade. Ora, se apontarmos as condições favoráveis que os homens tiveram ao longo da História de exercer qualquer função não doméstica, e especificamente toda a formação e prática artística dos grandes mestres, logo poderemos debater que genialidade não foi o único aspecto de sua produção. A própria crítica e estudo da arte se encarrega de elevar a obra de artistas como Michelangelo, Van Gogh e Jackson Pollock a patamares sobre-humanos e geniais.

Abrir um campo para a investigação dessa condição poderia revelar e desestabilizar um sistema elitista em que toda a natureza e História da Arte estão apoiadas. A desconstrução do mito com poderes sobrenaturais e criador divino abalaria a aura mágica de biografias canônicas. A atividade artística de qualidade não vem de uma expressão individual de alguém dotado de poderes extraordinários, mas de uma situação que envolve tanto o desenvolvimento do artista com estudo e prática, quanto de uma estrutura social que legitima ou desqualifica seu trabalho.

No artigo “*Saberes Localizados*”, Donna Haraway (2009) realiza uma crítica ao que se entende por ciência. Para ela, a construção de uma forma de conhecimento tida como “verdade” pela doutrina ideológica do método científico nada mais é que uma forma de poder. E esses métodos estabelecidos por uma “conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas” manteria as mulheres no lugar de seres corporificados, incapazes de objetividade e produção de conhecimento.

Haraway (2009) sugere que a produção dos saberes seja localizada. Segundo ela, as feministas propõem a construção de uma rede de conexão não hierarquizada de saberes múltiplos para se opor à estrutura institucional do conhecimento postulado de visão unilateral (masculino, branco, europeu/norte-americano). O que se pretende é uma marcação dos saberes, não apenas para o sujeito corporificado, o Outro. Mas uma marcação para todos os saberes, inclusive para o saber objetivo e privilegiado. Desta forma, a objetividade estaria vinculada a uma “corporificação específica e particular” e não a nenhum tipo de transcendência neutra. Se os saberes forem localizados, todos passam a falar de determinado local e ninguém mais fala por todos.

A insistência pela manutenção de uma única forma de conhecimento, dado a partir de um único ponto de vista (masculino e euro-cêntrico), não passa do interesse em que o poder permaneça concentrado no grupo historicamente dominante. Manter toda a estrutura binária da matriz heterossexual e do determinismo biológico está a serviço de manter o poder onde ele sempre esteve na cultura ocidental: nas mãos do homem branco. E este homem não está disposto a abrir mão desse poder, ele até pode se apropriar desse “novo” conhecimento, dessas novas vozes, mas apenas com a intenção de reafirmar sua posição de poder enquanto produtor de conhecimento, jamais para trocar saberes com os subalternos. Existe um interesse de poder na perspectiva parcial, um interesse em manter privilégios.

Na sociedade contemporânea existe um ser dominante (homem-branco-heterossexual-urbano), qualquer variável fora desse padrão seria um devir:

As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres.
(DELEUZE, 1923, p. 43-44).

O conhecimento, para o feminismo, não deve ser construído a partir de uma transcendência de limites (verticalização), mas da junção de vozes múltiplas e horizontais que somadas prometem “[...] uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (HARAWAY, 2009, p. 33-34).

Também é preciso ter uma crítica constante às perspectivas dos subjugados, elas jamais serão totalmente neutras. Todos os corpos precários fazem parte de um mundo cuja estrutura já estava dada anterior à sua existência. Então não seria possível ver de qualquer ponto pré-discursivo, uma vez que a construção do ser se dá pela relação e pela ação (BUTLER, 1990). Por isso, é preciso construir toda uma nova lógica de leitura e reconhecimento do mundo, de modo a tornar essas existências subalternizadas reconhecíveis como sujeitos e detentoras de vozes e direitos. O mais importante são os sujeitos subalternos se colocarem como ativos, e não como recurso à disposição da apropriação capitalista e masculinista.

A produção de conhecimento científico a partir de um ponto de vista feminista tem cada vez mais derrubado as teorias do determinismo bio-

lógico que colocavam a mulher numa posição “naturalmente passiva”, evidenciando, que a divisão sexual do trabalho é um dado exclusivo da cultura e nada tem de natural. Desta forma, fica evidente que as mulheres são tão capazes de produzir conhecimento quanto os homens são capazes de realizar tarefas domésticas.

Porém, o senso comum freudiano, que coloca a mulher como sujeito da histeria, não contribui em nada para que uma nova abordagem na produção do saber seja de fato relevante tanto para os sujeitos marcados quanto para os sujeitos tidos como “universais” (SPIVAK, 2010). Novas formas, novos temas, novas abordagens têm se constituído sistematicamente desde a segunda onda do feminismo, mas essa produção tem se mantido no lugar do “outro”. Não está acontecendo um diálogo entre as produções, o que vem acontecendo são elaborações paralelas onde o conhecimento hegemônico continua falando como neutro e os sujeitos marcados só falam para seus iguais.

Judith Butler (2015) estabelece o relato de si mesmo como parte da destruição de uma conduta recorrente e caminho para uma nova ética coletiva. A violência da universalidade abstrata pode ser transformada pelo reconhecimento de responsabilidade pela humanidade do outro:

Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também para assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos. Nesse contexto, encontramos-nos na posição de termos de dar um relato de nós mesmo. (BUTLER, 2017, p. 21).

Para Butler (2017, p. 22), o relato de si mesmo ocorre por meio de uma “cena de interpelação”, no encontro com o outro, onde ocorre a pergunta: quem é você? Mas para que essa cena seja performada de maneira satisfatória, isto é, para que esses relatos sejam sinceros e produzam o efeito de reconhecimento de si mesmo, é preciso que esse “outro” tenha certa autoridade sobre o sujeito, num sistema de justiça estabelecido, “[...] para Nietzsche, a necessidade de fazer um relato de si só surge depois de uma acusação”. Goya declarou que o artista é testemunha de seu tempo e não tem culpa de ser testemunha de acusação (GOMBRICH, 2008). Neste sentido, a produção e crítica da arte feminista é a voz que vem interpelar o sujeito masculino e canônico da arte na tentativa de provocar um relato que corrobore com a desmistificação de um sistema que se constitui no descrédito absoluto de muitos “outros”.

3. ARTE E DOMESTICIDADE

Historicamente, na constituição das sociedades ao redor do mundo, a função da mulher foi cuidar do ambiente doméstico. A explicação baseada no determinismo biológico instituiu que, além de gerar e cuidar dos filhos, a mulher seria fisicamente mais frágil e, por isso, uma presa mais vulnerável a possíveis predadores.

Durante a Primeira Guerra Mundial, com a escassez da mão de obra masculina – que estava na linha de frente nas batalhas – muitas mulheres ocuparam postos de trabalho até então vetados a elas. Mas, com o fim da Guerra, os homens rapidamente reivindicaram seu retorno aos cargos remunerados e a maioria das mulheres acabaram voltando exclusivamente para suas funções domésticas. Na Segunda Guerra Mundial, não foi diferente, as mulheres novamente foram requisitadas no mercado de trabalho para dar conta da carência de mão de obra masculina. A historiadora Evelyne Sullerot (1968, p. 175) pontua que “[...] os homens, de volta da guerra, procuravam eles próprios trabalho e esperavam que as mulheres se ocupassem deles (dos homens) no lar enfim recomposto”.

A diferença em relação ao pós-Primeira Guerra foi que dessa vez as mulheres iniciaram uma verdadeira batalha para se manterem em seus empregos: “Com efeito, o impulso dado ao emprego feminino, pela guerra, não decresceu, em seguida, como poderíamos esperar. A mulher americana entregou-se ao trabalho, gostou de sua nova situação e não pensou em abandoná-la” (SULLEROT, 1968, p. 177-178).

Na atualidade, com a inserção sistemática das mulheres no mercado formal de trabalho, a questão cultural do que é trabalho feminino ainda está em transformação. E isso significa, entre outras coisas, que, mesmo as mulheres que já nasceram em um ambiente mais propício à liberdade de sua condição, ainda têm amarras culturais muito difíceis de ultrapassar. A carga mental de responsabilidades com a casa e a família ainda as mantém presas a vassouras e panelas.

No final dos anos 1960, uma artista que foi bastante clara sobre seu descontentamento com a carga de trabalhos domésticos imposta às mulheres foi a americana Mierle Laderman Ukeles, que escreveu um manifesto sobre manutenção e arte, onde determinou que, ao realizar seu trabalho doméstico, estava fazendo arte:

Eu simplesmente realizarei essas tarefas de manutenção mundanas e mandarei tudo para consciência, irei expô-las, como Arte. Eu morarei no museu e farei o que normalmente faço em casa, com meu marido e meu bebê, por todo o período de duração da exposição.” (UKELES, 1969).

Mierle performou a rotina da dona de casa em museus, varrendo, lavando e limpando esses espaços públicos como fazia em sua casa. Deslocando os afazeres do ambiente privado para espaços públicos e tencionando os limites entre a execução de tarefas cotidianas e o fazer artístico. Como ela, muitas outras artistas transformaram em poética suas rotinas domésticas trazendo, entre outras coisas, o questionamento do limite entre problemas públicos e privados.

Um coletivo muito importante ao abordar a questão do trabalho doméstico foi o WomanHouse (1972). Liderado por Judy Chicago e Miriam Schapiro, trouxe questões que abordavam as experiências de gênero das mulheres. Com caráter essencialmente colaborativo, a exposição apresentou, dentro do espaço de uma casa, experiências pessoais de diversas artistas.

Outra considerável contribuição para esse debate são os trabalhos do coletivo americano Laundry Works (1977) em que mulheres artistas realizaram performances que duravam o tempo de uma lavagem de roupa para enfatizar o tempo que se perde realizando esse tipo de tarefa. Apesar do projeto ter recebido um valor baixíssimo para execução, ainda foi criticado pelo governo por ser “dinheiro jogado fora”, demonstrando – mais uma vez – o quanto o trabalho doméstico é tido pela sociedade como algo irrelevante.

Em retaliação à declaração de Ronald Reagan, essas artistas foram para edifícios federais e fizeram limpeza desses espaços como forma de chamar a atenção para as atividades que as mulheres realizam diariamente no lar e que não recebem nem remuneração nem reconhecimento por isso.

O interesse da arte pela temática doméstica ultrapassou os limites do ativismo feminista explícito, como aconteceu com artistas brasileiras que, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970 produziram arte com esse teor, mas sem o discurso abertamente politizado.

Destacam-se aqui as artistas Letícia Parente com suas performances domésticas documentadas por vídeos, como “*Tarefa 1*” (1982) e Wanda Pimentel, que já nos anos 1960 tratava de questões e representações da mulher, como em seu trabalho “*Envolvimentos*”, em que mescla fragmentos do corpo de uma mulher como objetos tipicamente domésticos e relacionados ao universo feminino. Por fim, Regina Vater em “*X Range*” (1975), em que tenta encontrar a presença na ausência, registrando como o indivíduo lida com o espaço doméstico. A provocação dessas mulheres foi transformar o fazer doméstico em fazer artístico, gerando um atrito entre o que se precisa fazer e o que se deseja fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Alice R. de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa. (Org.). Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais. São Paulo: Boitempo, 2016.

BARROS, Roberta. Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1980.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução José Marcos Macedo. 1987.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. São Paulo: Cadernos Pagu, 2009.

LADERMAN, Mierle Ukeles. Manifesto for maintenance art, 1969. Disponível em: <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969>. Acesso em: 6 jul. 2019.

LISS, Andrea. Feminist Art and the Maternal. Mineapolis. University of Minnesota Press, 2009.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Tradução Juliana Vaccaro. São Paulo: Studio São Paulo, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PIMENTEL, Wanda. Org. Adriano Pedrosa e Camila Bechelany. Envolvimentos. MASP. São Paulo, 2017.

RUBIN, Gayle. Políticas do sexo. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar? Tradução Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

SULLEROT, Evelyne. A mulher no trabalho: História e Sociologia. Tradução Antônio Teles. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

VATER, Regina. Biografia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10098/regina-vater>. Acesso em: 6 jul. 2019.

WOMAN HOUSE. Disponível em: <http://www.womanhouse.net/>. Acesso em: 6 jul. 2019.