

# Mierle Ukeles entre a arte e o trabalho de manutenção

Carolina Gallo Garcia<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo apresenta o trabalho da artista feminista norte-americana Mierle Laderman Ukeles (1939) em sua contestação pela visibilização dos trabalhos de “manutenção”. Ao longo de 40 anos, Ukeles tem se dedicado a pensar a arte como um processo que se assemelha à vida cotidiana, sobretudo nas atividades de manutenção diária e sempre repetida da vida que sustentam as sociedades. Desde 1977, Ukeles é artista residente no Departamento de Saneamento da cidade de Nova Iorque, evidenciando seu profundo engajamento com a cidade e a reprodução da vida coletiva. Em 1969, ao escrever o *Maintenance Art Manifesto!*, um marco na história da arte feminista, desafia o papel social da mulher no âmbito doméstico, expandindo a questão de sua “arte de manutenção” à esfera pública e urbana. Ao evidenciar o baixo status social associado às atividades de manutenção – cuidado de crianças, idosos, limpeza, cozinhar, lavar –, a artista torna essas atividades públicas tanto ao publicizar seu trabalho doméstico quanto ao realizá-las na rua e nos museus de arte. Assim, este artigo toma como método a análise de imagem para debater a obra de Ukeles à luz dos conceitos de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

## Palavras-chave

Arte feminista. Mierle Ukeles. Trabalho de manutenção. Partilha do sensível.

## Abstract

This article presents the work of American feminist artist, Mierle Laderman Ukeles (1939), in her contestation for enabling the visibility of "maintenance" work. Throughout 40 years, Ukeles has dedicated herself to thinking art as a process that is similar to our daily lives, especially in the always repeated maintenance activities of life that sustains the societies. Since 1977, Ukeles is the resident artist in the New York City Department of Sanitation, highlighting her profound commitment to the city and the reproduction of collective life. In 1969, when she wrote *Maintenance Art Manifesto!*, a landmark in the history of feminist art, she challenges women's social role in the domestic sphere, expanding the issue of her "maintenance art" to the public space and the city. When highlighting the low social status associated to maintenance chores – the caring of children, elderly people, cleaning, cooking, washing –, the artist makes these activities public by publicizing her domestic work as well as carrying them out in the streets and

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciências Sociais (UNICAMP). E-mail: c261209@dac.unicamp.br.

art museums. Thus, the method of this article is the analysis of the image to debate Ukeles' work according to the concepts of the distribution of the sensible (RANCIÈRE, 2009).

## Keywords

Feminist art. Mierle Ukeles. Maintenance work. Sharing the sensitive.

## Introdução

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Ordem aleatória). Eu faço um monte de lavagem, limpeza, cozinho, renovo, preservo, etc. Também, até agora, separadamente, eu “faço” arte. Agora, eu vou simplesmente fazer essas tarefas de manutenção diárias e trazê-las à consciência, exibindo-as como arte [...] MEU TRABALHO SERÁ O TRABALHO. (UKELES, 1969, grifo da autora)

O trecho acima é retirado do *Manifesto For Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition “CARE”*, de Mierle Laderman Ukeles, artista que desenvolve ações de manutenção doméstica e urbana desde 1969. No manifesto, afirma: “tudo que eu digo que é arte, é arte. Tudo que eu faço que é arte é arte” (UKELES, 1969), aproximando a noção de arte e política, ou melhor, dispondo da arte enquanto uma ferramenta política, uma vez que seus suportes de ação se tornam a casa, a cidade e o museu. O texto marca, portanto, o início de uma carreira na “arte de manutenção”, ao passo que torna pública sua experiência cotidiana de dona de casa e de sua condição enquanto artista mulher (VIJ, 2016).

Nascida em 1939 em Denver, Estados Unidos, Mierle Ukeles passou a estudar artes no Pratt Institute de Nova York em meados da década de 1960. Em um dos seus primeiros trabalhos formais, a artista passou a desenvolver uma atenta produção ativista – feminista, ecológica, social – que buscava lançar luz ao invisível, no entanto fundamental, trabalho de manutenção e reprodução social da vida familiar e coletiva. “Care” consistia em uma proposta de exposição, nunca realizada, na qual Ukeles aponta para a manutenção como uma estratégia de produção artístico criativa.

Ao comparar a sua experiência com seus contemporâneos e renomados colegas homens, Ukeles (SCOTT, 2016) ironicamente chama atenção para os atravessamentos de gênero no campo artístico: “Eu descobri que Jackson [Pollock], Marcel [Duchamp] e Mark [Rothko] não trocavam fraldas”. A partir

de sua localização social como artista mulher, seu precursor manifesto – ainda hoje pouco conhecido – marca uma virada conceitual no campo artístico para questionar o papel do trabalho de manutenção à reprodução social, tão essencial quanto proporcionalmente menosprezado e relegado ao salário mínimo ou a nenhum pagamento, como às donas de casa. Assim, a obra de Ukeles inaugura uma crítica feminista que se volta tanto à arte quanto ao trabalho (DURÁN, 2019).

Desafiando o papel social doméstico associado ao feminino, declara-se uma “artista da manutenção”, ou seja: passa a empregar a manutenção como centro de suas ações artísticas, que será transposto à esfera pública, seja pela publicização de imagens realizando a manutenção doméstica, como na série fotográfica *Private Performances of Personal Maintenance as Art* (1970-73), ou urbana, expressa em grande parte em suas ações como artista inserida no Departamento de Saneamento de Nova Iorque ao longo de 40 anos. Transgredindo as fronteiras que distinguem arte e trabalho, arte e vida cotidiana, trata-se, antes de mais nada, de tornar públicos os atos de manutenção basilares tanto no contexto doméstico quanto urbano.

Sua obra, a partir do Manifesto, passa a questionar as esferas separadas ao afirmar “meu trabalho [artístico] será o trabalho [reprodutivo]”. Assim, entre trabalho de manutenção (reprodutivo) e trabalho (produtivo), chama atenção ao desprestígio social, econômico e cultural associado às atividades de manutenção civil e doméstica. Em performances artísticas que desempenham tarefas diárias de manutenção da casa e da cidade, evoca o papel de artista enquanto ativista, capaz de produzir visibilidades que instigam tomadas de consciência, mudanças de valores e normas sociais. Assim, Ukeles também atribui à arte uma nova concepção processual: torna-se processo contínuo, igualmente à vida cotidiana.

Foi após o nascimento de seu primeiro filho, em 1968, que Ukeles toma consciência do trabalho de manutenção e cuidado, que consistem em uma gama de atividades altamente exaustivas e repetitivas, mas que raramente são reconhecidas enquanto tais, e menos ainda enquanto trabalho. Segundo a autora declarou em uma entrevista, logo após ser mãe:

As pessoas me perguntavam: “você faz algo?” Eu nunca tinha trabalhado tão duro em toda minha vida como quando tive um bebê. Nunca. Tentando ser uma mãe decente, tentando me manter viva enquanto artista, tentando fazer algum dinheiro. Eu estava trabalhando como uma louca. Mas não havia palavras na cultura que dessem valor ao trabalho que eu estava realizando. (UKELES, 2000, tradução minha).

Aqui, Ukeles inicia seu questionamento sobre o significado prático e teórico acerca do trabalho de manutenção. Tratando de visibilizar a necessidade básica de reprodução social das condições de produção, ao fazê-lo, estabelece a noção de que o trabalho de manutenção está na base de todo trabalho “produtivo” (DURÁN, 2019).

O debate aberto por Ukeles no campo estético é contemporâneo ao movimento internacional *Wages For Housework*<sup>2</sup>, que defendia que o trabalho doméstico também deveria ser remunerado, por produzir uma mercadoria central à reprodução do capital: a força de trabalho. De mesmo modo, o conjunto da obra de Ukeles dialoga diretamente com as teóricas feministas marxistas (ARRUZZA, 2014; FEDERICI, 2012) uma vez que a reprodução – categoria central ao pensamento social marxista tal qual a produção – é condição para o trabalho produtivo, pois assegura a manutenção e sobrevivência coletiva. Ao dedicar sua obra a um tema “banal” como a manutenção, Ukeles dá valência política na valorização da reprodução como arte, subvertendo visualmente a clássica divisão entre trabalho produtivo e reprodutivo (VISHMIDT, 2019).

Ao considerar a manutenção um campo de atividades socialmente invisível e desvalorizado, mas absolutamente necessário ao sustento à vida social e coletiva, Ukeles propõe um olhar atento àqueles que desempenham tais funções, normalmente incógnitos na esfera pública e hierarquicamente subalternizados, ao desnaturalizar o trabalho doméstico como responsabilidade feminina, mas antes evidenciando seu caráter performativo que se torna naturalizado mediante uma série de atos constantemente repetidos (BUTLER, 1990), atualizados, reiterados e consolidados por meio das práticas sociais.

Desse modo, explora a intersecção entre a esfera do trabalho e o feminismo, estabelecendo uma potente conexão entre o que consideramos privado e público. Ao unir o pensamento ativista feminista à sua prática de visibilização, afirma tanto o trabalho de saneamento da cidade quanto aquele dentro do lar como atividades altamente estigmatizadas pela falta de prestígio social e que são pouco, ou ainda nem mesmo, remuneradas. Nesse sentido, o espaço

---

<sup>2</sup> A *International Wages for Housework Campaign (IWFHC)*, ou *Campanha Internacional de Salários por Trabalho Doméstico* em tradução livre, foi uma campanha iniciada em 1972 em Manchester, na Inglaterra, que teve como base a reivindicação de pagamento por todo o trabalho de cuidado, desempenhado majoritariamente de forma gratuita por mulheres dentro e fora do ambiente doméstico. Em 1975, Silvia Federici estabeleceu o Comitê do *Wages for Housework* na cidade de Nova Iorque, que resultou em uma grande visibilidade nos EUA.

público assume posição para além de um cenário, mas, como o próprio integrante da ação, na qual a presença de uma mulher e de trabalhadores são visual e laboriosamente afirmadas. Assim, seus trabalhos tipicamente ligados ao conceitualismo não dão origem a objetos de arte, mas antes a diversas ações sobre o espaço que resultam em registros fotográficos potentes de uma afirmação feminista – de viés marxista – de contestação ao trabalho invisível.

Assim, na próxima seção do artigo faço um breve debate teórico acerca das contribuições feministas para refletir sobre processos sociais de visibilidade e invisibilidade; sobre as possibilidades de reconfiguração do sensível (RANCIÈRE, 2009) e sobre a centralidade que o trabalho doméstico assume para a reprodução da vida social, como corroborado por Young (2005).

### **Arte e Crítica Feminista: “o pessoal é político”**

[...] a racionalidade nos dá modos de criar categorias, enquanto a arte nos dá formas de resistir a elas. (RECKITT; PHELAN, 2001, p.18, tradução minha)

A crítica à constituição da dicotomia público-privado foi fundamental para as lutas feministas dos séculos XIX e XX; mais que isso, foi, “em última instância, a base do movimento feminista” (PATEMAN, 1989, p.118, tradução minha). Tal crítica, todavia, adquire contornos mais claros a partir da segunda onda feminista, compreendida entre as décadas de 1960 e 1970, que viria trazer uma afirmativa contundente ao debate contemporâneo, “o pessoal é político”, evidenciando a resoluta necessidade de abordar a cisão entre vida pública e privada como problema central à submissão do gênero feminino e do trabalho reprodutivo majoritariamente realizado pelas mulheres.

Embora os termos público e privado se apresentem de modos bastante variados nos debates feministas, os pressupostos da dicotomia são sempre presentes, uma vez que implicam uma ordem binária hierárquica que deve ser constantemente negociada. Mais ainda, as correntes do pensamento feminista vêm buscando evidenciar que o espaço privado, longe de representar o lado oposto do público, também compõe tais relações, não podendo ser pensado de modo dicotômico ou apartado.

De acordo com Duncan (1996), uma vez que as relações sociais são reflexo das relações de poder, não há espaços que sejam politicamente neutros, tampouco descorporificados. Preciado (2013) teoriza sobre a espacialização do poder e as formas de produção e subjetivação dos sujeitos por meio da

organização espacial; ou seja, afirma como, nas sociedades modernas, as identificações de gênero e sexualidade podem ser vistas como resultantes da gestão dos espaços públicos e privados e suas respectivas visibilidades e invisibilidades.

A impossibilidade de conceber o privado como um espaço despolitizado também implica um impasse à aceção de espaço público enquanto expressão máxima dos ideais democráticos e, portanto, politizado, no qual as disputas possam ser suspensas em prol de uma racionalidade comunicativa, como preconizou Habermas (1984). Ao transbordar a vida privada como um problema público e político, pode-se compreender os movimentos feministas enquanto movimentos sociais que emergem evidenciando, sobretudo, os limites acerca da concepção de espaço público como bem comum e de condições de acesso universais.

Iris M. Young (2005), em diálogo com debates feministas acerca da ideia de lar (*home*), propõe que não nos desfaçamos tão cedo desse conceito como algo necessariamente opressor às mulheres, propondo pensá-lo enquanto um valor profundamente ambivalente. Ao mesmo tempo que a domesticidade produz efeitos de privação às mulheres no contexto das sociedades ocidentais, sugere que “casa” e “lar” também carregam um potencial crítico e libertador, pois expressam valores humanos cruciais. A ideia de preservação, tipicamente associada como papel feminino e subalternizado, no entanto, corresponde a uma gama de atividades que produzem o suporte material à identidade das pessoas que ali habitam, pois permitem produzir um senso de continuidade aos significados individuais e coletivos que dão sentido às narrativas que permitem a formação de identidades.

Nesse sentido, Young sugere que “lar” possa ter um significado político enquanto local de dignidade e resistência. Uma vez que dispor de um lar atualmente consiste em um privilégio não disponível a todos, argumenta que os valores de lar devem ser democratizados ao invés de rejeitados. Assim, define “lar” como

[...] um significado positivo central, como âncora material para um senso de agência e uma identidade variável e fluida. Esse conceito de lar não opõe pessoal ao político, mas antes descreve condições que tornam o político possível. O material de apoio à identidade do lar pode ser fonte de resistência e também de privilégio [ibid, p. 149, tradução minha]

Assim, segundo a chave de leitura propiciada pela autora, proponho como essas atividades de manutenção e preservação também são passíveis de

assumir uma valência positiva quando consideramos o valor “lar” como aquele que permite a preservação das identidades individuais e coletivas, a continuidade da vida, bem como torna o político possível.

Em 1974, a teórica da arte Lucy Lippard (1995) lança um paralelo entre as atividades que as mulheres desempenhavam na arte – como curadoras, historiadoras e as atividades das donas de casa: ambos são trabalhos secundários, de manutenção das atividades produtivas/artísticas e, logo, “naturalmente” mais bem desempenhadas por mulheres. Evidenciando a efervescência desse debate dentro de um arcabouço feminista estadunidense nos anos 1970 na arte e na crítica, cabe destacar que as diversas vertentes do movimento também reverberaram fortemente nas artes visuais, projetando escapes à arte retiniana dominante até então e produzindo embaralhamentos entre vida cotidiana e arte.

Atravessadas tanto pela disseminação dos movimentos feministas quanto de crítica aos espaços institucionais das artes, como museus e galerias que excluíam a maior parte das artistas mulheres das exposições, os anos 1970 foram fortemente marcados por uma renovação nas práticas estéticas, sobretudo no âmbito da performance. Como busquei demonstrar em minha dissertação de mestrado (GARCIA, 2018), a partir de uma pesquisa documental iniciada pelo projeto *re.act.feminism* que reuniu mais de 200 nomes de artistas e coletivos em um repositório de performances artísticas com abordagem de gênero, a arte pode fornecer as pistas empíricas para a investigação social e, portanto, das relações entre gênero e espaço público. Reckitt e Phelan (2001) argumentam como os feminismos do século XX redefiniram os próprios termos das artes, expondo pressupostos culturalmente determinados sobre gênero a fim de politizar os vínculos entre público e privado e enfatizando as especificidades de habitar corpos socialmente codificados como femininos.

Nos contextos norte-americano e europeu, aos quais temos maior acesso e documentação sobre a arte feminista do período, Ukeles não esteve sozinha na abordagem ao trabalho doméstico: Martha Rosler, com *Semiotics of the Kitchen* (1975), protagoniza uma paródia dos programas televisivos de culinária voltados às mulheres; o coletivo norte-americano *Mother Art* realizou uma série de performances chamadas *Laundry Works* (1977), no qual as artistas realizavam performances durante o tempo de lavagem de roupas, tornando esse tempo privado em público. O experimento *Womanhouse* (1972), idealizado por Judy Chicago e Miriam Shapiro no âmbito do Programa de Arte Feminista do California Institute of the Arts (CalArts), visava abordar as experiências das mulheres por meio de uma exposição de artistas. Cerca de vinte estudantes de

artes se engajaram na reforma de uma casa abandonada em Los Angeles para receber a exposição que teve duração de dois meses. Ainda que disruptivas em seus próprios termos, criando novos espaços de contestação para a arte feminista desenvolvida por mulheres, todos esses exemplos tratam apenas tangencialmente da ideia de trabalho socialmente desvalorizado e em diálogo direto com a classe trabalhadora, como fez Ukeles.

Desde a década de 1960, o campo das artes visuais de modo geral se esforçou em produzir aproximações entre arte e vida, em um contexto em que a performance se consolidou como um modo importante de investigação das intersecções entre as fronteiras do político e do pessoal e com protagonismo das artistas feministas (RECKITT; PHELAN, 2001).

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

Posto que a própria história da performance de arte se entrelaça aos movimentos e críticas da teoria feminista, a contestação política da dicotomia público/privado se evidencia como uma dimensão central às práticas performáticas feministas.

A arte feminista de Ukeles, nesse ensejo, conecta as questões políticas e artísticas ao debate sobre o trabalho de reprodução social, articulando inteligibilidade às estruturas de poder inscritas no espaço público e privado. Questões de corpo, controle, invisibilidades e visibilidades foram centrais ao debate feminista, inauguradas dentro desse contexto artístico do qual a artista participa.

Chantal Mouffe (2013) propõe uma profunda indissociabilidade entre os termos “estética” e “política”. A partir de uma abordagem agonística, a autora defende o caráter sempre dissensual do espaço público, no qual a arte crítica pode assumir papel de desvelar tais dissensos, tornando visível o que “o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” (ibid, p.190). Nesta linha, aponta que é impossível pensar arte e política de modos separados, pois “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (ibid). Uma vez que as práticas artísticas cumprem seu papel na produção e preservação das ordens simbólicas, não seria possível pensá-las de modo despolitizado, pois a própria política constitui as ordens simbólicas das



relações sociais. É nesse contexto que a arte se torna nosso vetor para a investigação das relações de visibilidade e invisibilidade de determinados tipos de trabalhos que cumprem a reprodução social da vida.

Assim, há uma inseparabilidade entre os campos da arte e da política: antes de serem campos autônomos entre os quais necessitaríamos criar um vínculo, toda prática artística terá dimensão política, uma vez que toda expressão estética atua na reprodução ou refutação das ordens simbólicas dominantes. Ao dar visibilidade e inteligibilidade ao que o senso comum hegemônico busca obliterar, a arte crítica pode proliferar os dissensos. A partir dessa perspectiva, as artes tanto constituem e preservam determinadas ordens simbólicas quanto são capazes de desafiá-las, e, portanto, serão sempre políticas. Por seu turno, a política é relativa à ordem simbólica das relações sociais, o que evidencia a dimensão estética do próprio corpo social (ibid).

A arte crítica, nesse entendimento, condiz às práticas dissidentes passíveis de questionar os projetos hegemônicos dominantes ao produzir espaços públicos agonísticos que dão visibilidade ao que está suprimido no aparente consenso.

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

Assim, a potência da arte oportuniza à sociedade “refletir coletivamente sobre as figuras imaginárias das quais depende sua própria consistência, sua autocompreensão” (HOLMES *apud* MOUFFE, 2007, p.60). A arte crítica consiste em produções estéticas das minorias, que reivindicam posições de alteridade e diferença, como a arte feminista, a arte *queer*, além de uma miríade de influências de grupos marginalizados por questões de etnia, raça e classe.

Diversas artistas mulheres se empenharam em consolidar a indissociabilidade entre estética e política, evidenciando o caráter agonístico intrínseco a toda disputa política por reconhecimento. Phelan (ibid, p.20, tradução minha) afirma que a arte feminista é a promessa de uma “criação performativa de novas realidades”, atraindo-nos aos possíveis do pensamento que ainda devem ser criados e experienciados. Esses novos possíveis irrompem da reorganização de códigos de representação complexos, mas que se referem ao trivial e ao cotidiano, que são característicos das produções feministas, como limpar a casa, um museu ou uma cidade. Assim, problematizam os binarismos,

utilizam-se da arte para atravessar as fronteiras do público e privado e evidenciam que toda identidade é necessariamente inacabada, uma performance sempre em processo (ibid.).

## **O Dissenso, o político e a partilha do sensível**

Uma vez que este trabalho pretende evitar a ideia de consenso, cabe conceituar o que propomos em seu lugar: o dissenso. Com base em Rancière (2006), compreendo que a definição consensual da razão política nos dias de hoje é inseparável aos modos de racionalidade intrínsecos da política, sendo o dissenso, portanto, aquilo que o autor nomeia como a racionalidade política per se:

[...] a razão política, a razão dissensual tal como procuro defini-la, tem a especificidade de estar sempre à beira de seu desaparecimento. Essa razão, com efeito, não é a razão dos Estados, não é a dos indivíduos ou grupos que buscam se entender para otimizar seus interesses respectivos. É a razão de atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é o que produz uma comunidade. Essa razão está, assim, cercada de abismos, sempre ameaçada a desaparecer. (ibid., p.381).

Isso posto, o autor resgata as origens gregas do termo democracia enquanto o poder do povo, daqueles que não dispõem de títulos ou poder para governar; é dizer que a instauração de uma democracia se fundamenta no princípio da igualdade e da ruptura com quaisquer lógicas de dominação existentes. Tal paradoxo é precisamente onde se situa a racionalidade política: o princípio de igualdade se efetiva por meio do dissenso, que consiste na “ruptura das formas sensíveis da comunidade” (ibid., p.370). Isto é, o dissenso deve suspender as lógicas hegemônicas sensível e consensualmente estabelecidas como naturais. Nesse contexto, o dissenso seria o espaço de evidência dos conflitos e, portanto, apresenta-se como um conceito bastante próximo da noção de agonismo mouffiana tratada na seção anterior.

Cabe apresentar, então, uma distinção central entre o conceito de política e polícia: aquilo que tradicionalmente se associa ao termo política, enquanto ordem e gestão social, Rancière (2006) propõe nomear de polícia, compreendendo-a como as formas amplas de organização e vigilância “da distribuição sensível dos corpos em comunidade” (ibid., p.372). Essa noção impõe uma ordem do que é visível e dizível em determinados espaços sob os

quais atua. Por conseguinte, compreende-se “política” como aquelas ações heterogêneas que desestabilizam a ordem estabelecida pela polícia. É precisamente nesse ponto que o dissenso se torna próprio da política: “é uma perturbação no sensível, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável” (ibid., p.372).

A partir de Rancière (2006), proponho pensar a obra de Ukeles como peça-chave para a constituição dos dissensos no âmbito artístico, uma vez que aquilo que pode ser visto e ouvido nesses espaços institucionalizados é determinado pela polícia. A histórica negação da condição e *status* político às mulheres, aos trabalhadores de baixa qualificação, negros e às diversas minorias consiste especificamente em sua rejeição espacial ao privado – seja o espaço doméstico ou o público invisibilizado.

[...] o próprio do dissenso político, como vimos, é que sempre pelo menos um dos elementos da cena não está constituído: seu lugar, seu objeto, os sujeitos aptos a falar dele, etc. Consequentemente, o interlocutor dissensual fala em dois mundos ao mesmo tempo, e a relação argumentativa entre esses dois mundos não é dada senão pela invenção conflitual. (RANCIÈRE, 2006, p.377).

É nesses dois mundos dos quais fala o autor que podemos situar a obra de Mierle Ukeles, que atravessa as fronteiras entre mundos, evidenciando sua ficcionalidade e seu caráter socialmente estabelecido: o trabalho valorizado e o desvalorizado são reconfigurados no espaço simbólico da arte e seus espaços de enunciação.

Semelhantemente, Mouffe (2013) identifica uma diferença entre “política”, enquanto espaço do antagonismo e da dimensão conflitual constitutiva de toda sociedade, e “políticas”, que consistem nos arranjos institucionais que instauram a ordem hegemônica e os modos de vida dominantes. Insisto nesses pares de polícia-política e política-políticas, pois eles são elaborações conceituais fundamentais que evidenciam tanto o pensamento crítico presente na obra de Ukeles quanto sua materialidade artística, que coloca o espectador frente a frente com esses tensionamentos: há um trabalho invisível, porém central à reprodução social, que passa a ser documentado ao longo das últimas cinco décadas pela artista.

Isso posto, voltemos à noção de sensível, ou melhor, da proposição de uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) como um sistema que evidencia a existência de um comum compartilhado e partes exclusivas/excludentes.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. A partilha do sensível define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum, etc. (ibid., p.16).

Logo, a partilha do sensível nada mais é do que o espaço das visibilidades, pois a política se refere exatamente àquilo que pode ser visto e dito. A relação entre política e estética é abordada como modo de representar esse comum, compreendendo que as práticas artísticas podem reconfigurar o comum para produzir novos efeitos de real. Nesse sentido, a estética proposta por Ukeles – que torna a dona de casa e o trabalhador urbano foco de desenvolvimento artístico – desvela sua capacidade de reconfiguração do mundo sensível ao dar inteligibilidade e materialidade àquilo que é naturalizado como trabalho mal remunerado, ou ainda não remunerado, no caso das donas de casa.

Situando a artista nos três regimes históricos da arte identificados por Rancière (2009) – o regime ético das imagens, o regime representativo ou poético e o regime estético – sua obra opera um vetor da transição do regime representativo, que se orienta pelo ideal da mimese ao regime estético, cujas distinções não mais se dão nos modos de fazer interno à esfera da arte, mas a partir da “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (ibid., p.32).

Se a partilha do sensível determina os modos de experienciar e organizar o comum, então as práticas artísticas, como a de Ukeles, são passíveis de rearranjar as partilhas que estão dadas, abandonando o regime mimético para tornarem-se potência heterogênea, criativa, que participa do comum. Uma vez que a partilha do sensível se refere às visibilidades estabelecidas como possíveis, as disputas políticas serão sempre estéticas, visto que objetivam redefinir os visíveis e os enunciáveis de determinadas sociedades. Assim, as artes “são uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. [...] as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Logo, se a arte é um espaço de representações, ela pode também ser agente na produção dos espaços sob os quais atua, interagindo em suas disputas.

Desse modo, interessa pensar as obras de Ukeles como estratégias artísticas que trazem à mostra o que não era visível, rearticulando signos, imagens e significados preestabelecidos. Tal reorganização condiz com a definição do

trabalho da ficção, que altera as formas de apresentar o sensível e os modos de enunciar, elaborando outras novas inteligibilidades, uma vez que não existe um real “em si”, mas somente articulações que produzem efeitos de realidade.

O “real” é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção, fazendo-se passar por realidade (RANCIÈRE, 2012). A ficção também é associada à produção de dissensos, pois interfere nos modos de configurar o sensível, resultando em novas percepções, multiplicando novos enunciados, tornando-se heterotopia. As heterotopias são as utopias localizáveis, um termo que produz lugar localizável a partir da transformação do sensível (ibid.). Assim, se a arte trata de produzir visibilidades, também proporciona modos de pensar o espaço que perturbam os modos tradicionais de refletir sobre as questões políticas do espaço público e privado.

Ora, se considerarmos a possibilidade da arte em dar visibilidades, trazer ao sensível e ao comum o que é ativamente apagado e banido ao espaço privado, então teremos a visibilização desses corpos que desempenham a manutenção cívica e doméstica como um ativador de dissensos, um catalisador de narrativas contradiscursivas e contra-hegemônicas. Cabe destacar, também, que essas performances permitem não apenas um modo singular de produção de conhecimento, mas também uma perturbação nos modos de apreensão da ordem simbólica dominante, pois trazem ao inteligível – ou ao menos ao sensível – outras tipologias para apreender o sentido de trabalho doméstico e da manutenção. Ao dar protagonismo ao trabalho de reprodução social da vida íntima e coletiva, a arte de Ukeles destaca-se como experiência sensível sobre o espaço de visibilidade; como possibilidade de criar visibilidades para o tema das assimetrias de gênero, raça e classe presentes nos trabalhos de manutenção.

Para dialogar com a elaboração teórica que proponho, utilizo a técnica de análise de imagem enquanto procedimento que estabelece o recurso imagético como fonte de conhecimento teórico e empírico. Enquanto fonte de pesquisa, a imagem será o modo primário e privilegiado de contato com as performances apresentadas. A imagem é tanto feita de sentidos quanto de sintomas: “uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31).

Nesse contexto, torna-se evidente a potência polissêmica das imagens, para a qual Didi-Huberman (2010) propõe o princípio da incerteza: ao aproximar os verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), o autor sugere uma extensão análoga das

imagens diante das quais o olhar não pode ser neutro ou desinteressado, e sim uma produção relacional entre o visível, o dizível e as categorias de pensamento. Tal ideia permite operacionalizar a leitura das imagens a seguir apresentadas a partir de um princípio investigativo nos espaços lacunares entre elas: o que podemos ver e saber, que trata de produzir modos de inteligibilidade ao que não está dado *a priori*, mas que pode ser visto, entendido e investigado a partir da arte, suas imagens e seus relatos.

## Mierle Ukeles: Obras em análise

Nesta seção, apresento e descrevo algumas obras da artista voltadas ao tema amplo da manutenção. A obra *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973, Fig. 1, Fig. 2 e Fig. 3), consiste em uma ação da série de performances desempenhadas por Ukeles entre os anos de 1973 e 1976, que resultaram em 12 imagens documentais da ação nas quais a artista se engaja em uma série de atividades de manutenção nos espaços públicos. Nessas imagens, realiza uma limpeza nas escadarias e calçadas do Museu de Arte Wadsworth Atheneum, em Hartford (EUA) e, posteriormente, dentro do museu: as imagens consistem na artista passando um esfregão pela calçada, molhando as escadas para limpá-las e passando um pano na beira das escadas. Limpando ruas e escadarias de museus, suas ações convocam o espectador a refletir acerca desses trabalhos invisíveis de manutenção.

A série fotográfica *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* (1973, Fig. 4) consiste em 95 fotografias em preto e branco nas quais aparece Ukeles vestindo e desvestindo blusas, casacos e sapatos em seus filhos, aludindo à repetição diária das várias etapas necessárias até poder levá-los às suas atividades externas, bem como para retornar ao domínio privado. Ao exibir como obra de arte esse tipo de trabalho tão trivial, cotidianamente e repetitivamente executado no âmbito doméstico sobretudo pelas mulheres, agora no âmbito público primordialmente reservado aos homens, Ukeles propõe ressignificar esses trabalhos e sua invisibilização ao trazê-los à luz do *status* artístico.



**Figura 1 – Mierle Ukeles (1973). Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside.**  
Fonte: Reckitt e Phelan (2001, p.92).



**Figura 2 – Mierle Ukeles (1973). Hartford Wash: Washing steps outside.**  
Fonte: Timeline (2016). Cortesia da galeria Ronald Feldman Fine Arts.



Figura 3 – Mierle Ukeles (1973). Hartford Wash: Washing steps outside.  
Fonte: Columbia University (s.d.).



Figura 4 – Mierle Ukeles. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, 1973, (detalhe).  
Fotografias em PB.  
Fonte: Panorama (2019). Cortesia da artista e da Ronald Feldman Gallery, New York.



Do mesmo modo, a obra *Touch Sanitation* (1978-1980) opera igualmente uma ação de produção de visibilidades ao obliterado trabalho de manutenção. Entre 24 de julho de 1978 e 26 de junho de 1980, Ukeles se dedicou a conhecer e apertar as mãos de cerca de 8.500 trabalhadores do setor de saneamento público da cidade de Nova Iorque. Assim, fazendo um trabalho de legitimação dessas atividades tão pouco reconhecidas socialmente, a artista vislumbra pôr em evidência as engrenagens que mantêm nossas sociedades em andamento, mas que raramente são assim identificadas ou estimadas.

Mierle Ukeles apresenta performances nas quais os critérios de exclusão de determinadas atividades são levados ao escrutínio, evidenciando o quanto o reconhecimento dado a determinados trabalhos são fruto de uma produção social de hierarquias e prestígios desiguais, produzindo uma arte que é feminista, mas também atenta às hierarquias de modo amplo, ao reconhecer publicamente o trabalho de manutenção urbana desempenhado primordialmente por homens de classes baixas. Na Figura 5, a artista aparece junto a sacos e latas de lixo com dois trabalhadores do departamento de saneamento da cidade, imagem da série *Touch Sanitation: Follow in Your Footsteps* (1977-1980), que consiste em seguir os passos, acompanhar e registrar o trabalho da equipe de saneamento.

A imagem na qual Ukeles aparece ao lado de uma fila de caminhões apertando a mão de um trabalhador (Figura 6) é parte da mesma série, *Touch Sanitation: Handshake Ritual* (1977-1980), na qual dedicou-se a acompanhar os trabalhadores e apertar as mãos das pessoas empregadas na manutenção da cidade, agradecendo-lhes por manter a cidade de Nova Iorque não apenas limpa e em atividade, mas sobretudo “viva” (UKELES in: BROOKLYN MUSEUM, s.d.). Nos termos da artista: “Eu não estou aqui para observá-los, analisá-los ou julgá-los. Eu estou aqui para estar com vocês: todos os turnos, todas as estações, para caminhar por toda a cidade com vocês” (UKELES in: BROOKLYN MUSEUM, s.d., tradução minha).



**Figura 5 – Mierle Ukeles (1980) Touch Sanitation: Follow Your Footsteps.**  
**Fonte: New York Public Library (2016).**



**Figura 6 – Mierle Ukeles (1979) Touch Sanitation.**  
**Fonte: Arnolfini Art House (2013). Cortesia da galeria Ronald Feldman Fine Arts.**

Em seu famoso “Manifesto”, Ukeles pergunta-se quem irá recolher o lixo depois da revolução – fazendo uma alusão à centralidade que a realidade material da vida cotidiana tem e evidenciando novamente o protagonismo dos

agentes invisíveis – mães, lixeiros, funcionários públicos da manutenção da cidade. Assim, as obras produzidas no âmbito de sua residência artística consistem em enormes documentações de conversas com os trabalhadores, suas histórias de vida, que têm por objetivo enfrentar os estereótipos associados ao estigma dos trabalhos socialmente desvalorizados.

Diferentemente da maioria dos artistas contemporâneos que realizam arte pública, geralmente materializada em uma peça monumental comissionada pelo poder público e instalada em um local de grande visibilidade e circulação de pessoas, Ukeles assume uma posição ímpar enquanto artista residente em um órgão governamental da cidade. Identificando-se como uma artista “pública”, fica evidente como sua proposta é inédita na mudança de papel que a arte pode assumir para questionar fronteiras do público e privado, deslocando a prática artística de uma produção objetual para um trabalho baseado no processo contínuo de ações de conscientização ao trabalho de manutenção (VIJ, 2016).

Essas imagens apresentadas transmitem a relação que a artista busca estabelecer com o espaço público; como vimos, ainda que algumas performances sejam realizadas no âmbito interno dos museus, na casa da artista, suas práticas tratam sempre de trazer à luz uma invisibilidade social, politizando a esfera pública a partir de uma perspectiva tacitamente feminista, atenta às questões de classe e das mulheres nas sociedades contemporâneas. O trabalho incógnito desempenhado para manter a calçada de um museu, uma casa ou uma cidade inteira, como transparece a obra de Ukeles, torna-se impreterivelmente presente dada sua natureza de publicização de trabalhos invisíveis. Cerca de cinquenta anos após Ukeles, Françoise Vergès (2020) nos propõe uma perspectiva feminista decolonial, destacando novamente a profunda invisibilidade que o trabalho feminino e racializado protagonizado por uma maioria migrante do “sul global” nas grandes metrópoles do “norte” ainda desempenham papel central ao funcionamento da manutenção dos espaços públicos, transportes, escritórios, restaurantes e todos espaços que sustentam a vida coletiva social.

A partir das imagens, é manifestada uma feminização do público, que põe em ação o slogan feminista “o pessoal é político”, que não se refere somente à exclusão das mulheres da vida pública, mas também a uma série de assimetrias de acesso e visibilidade que se produzem no seio da cultura marcada por desigualdades. É interessante perceber que em quase todas as imagens, não vemos o rosto da artista – ora de cabeça baixa esfregando um degrau, ora de cabeça baixa mexendo no lixo, ora concentrada em seu balde de água. Todavia,

seu comportamento e postura são sempre ativos: limpando, varrendo, apertando a mão de um motorista, retirando o lixo. Quanto aos seus companheiros de trabalho, tampouco podemos identificá-los: não enxergamos o motorista do caminhão; há um trabalhador negro na margem direita de uma das fotografias e dois homens que usam óculos escuros nas fotografias de coleta do lixo. Assim, podemos sugerir como o conjunto de imagens põe em xeque um não ver: sujeitos cujos rostos não identificamos e, portanto, que não tomam parte no “espaço de aparência” butleriano (BUTLER, 2015). Em seus registros de performance que reivindicam o trabalho como arte, Ukeles forja modos de visibilidade às ausências estruturantes (ibid.) que constituem o que toma parte, ou não, sobre quais corpos e quais atividades devem, ou não, ser vistos no espaço público.

Outro aspecto que emana das imagens é uma certa submissão da artista: ainda que sempre em uma postura ativa em todas as imagens, na fotografia em que limpa um degrau, agachada sobre os joelhos, com a cabeça baixa, vemos no primeiro plano uma perna que atravessa a cena – a calça e o sapato são masculinos. De algum modo, essa presença na imagem opera um reforço à iconografia de subalternidade feminina e do trabalho de limpeza e manutenção da vida coletiva. Quando a artista toma a rua para realizar sua performance, opera uma ruptura nos códigos dominantes precisamente ao evidenciar em uma mesma imagem quais códigos estão em jogo: há um homem e há uma mulher no espaço público, mas é a figura feminina que está designada deslocada nesse espaço.

Nas imagens que compõem a série *Touch Sanitation*, Ukeles aparece ao lado dos trabalhadores, que usam luvas e uniformes, dando indícios de uma profissionalização do trabalho de manutenção urbana. Quando a artista se coloca em ação ao lado desses trabalhadores sem luvas ou uniformes, vestindo roupas informais e tênis, há uma cisão no que vemos: integra-se às ações de saneamento da cidade e permanece como uma *outsider*, assumindo sua semelhança de trabalhadora na manutenção da vida cotidiana, mas também tornando manifesta a sua diferença. Chama a atenção que em nenhuma das fotografias encontradas ao longo da pesquisa Ukeles apareça usando luvas. No desempenho das tarefas domésticas, raramente as mulheres utilizam uniformes ou luvas, pois a posição social de mantenedora do lar não é um papel a ser assumido, mas antes o papel social que lhe compete, portanto naturalizado. Se compreendemos essas obras apresentadas como passíveis de evidenciar o que tendemos a relegar à invisibilidade – política, social, e sobretudo espacial –, podemos afirmar que a dimensão política do trabalho de

Ukeles “rompe com a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à privada” (RANCIÈRE, 2012, p.59).

Ou seja: essas imagens trazem ao âmbito do sensível o que se vê ou não se vê na esfera pública, enfrentando as formas de ocultação de determinadas atividades como modos de produzir consenso. A partir das performances, é possível vislumbrar essa iconografia da subalternidade das tarefas socialmente designadas às mulheres e às classes trabalhadoras que traçam um paralelo bastante singular entre os diferentes modos de subordinação que não encontram expressão em uma esfera pública única<sup>3</sup>.

Ora, se há diferentes papéis desempenhados nas esferas pública e privada, de modo que Ukeles (1969) chega a afirmar em seu manifesto sentir-se “duas pessoas diferentes”, ao desempenhar uma vida de artista e uma vida de dona de casa que marcam a experiência de trabalho reprodutivo feminino invisibilizado, torna-se evidente como a estruturação social produz diferentes relações sociais marcadas por gênero, raça e classe – ainda que a acepção dominante moderna reivindique uma igualdade universal. Desse modo, a determinação consensual da razão política é precisamente o apagamento do dissenso, que é, em si, a racionalidade própria da política. Pois a política não se trata do modo como grupos e indivíduos combinam e negociam interesses, mas antes um modo de ser socialmente compartilhado.

A partir da obra de Ukeles, sugiro que há modos de produzir recortes do mundo sensível que, antes de desfrutar de qualquer universalidade, são sempre expressões de um projeto hegemônico que se impõem como tal. Aquilo que compreendemos como um mundo comum e compartilhado socialmente não é mais que um comum assim tornado pela própria divisão do mundo sensível. Desse modo, a justaposição acima das imagens selecionadas parece transbordar um manifesto visual que vai além da reivindicação de direitos daqueles que se ocupam da manutenção da vida social e privada; torna-se uma crítica política e estética que desafia a própria posição de subordinação e invisibilidade ao interferir nessa constituição do mundo sensível no qual as ruas, como visto, são centrais à possibilidade de evidenciar as disputas sociais (BUTLER, 2015).

Tomo, assim, a ideia de uma partilha do sensível como um conceito central para compreendermos a obra de Ukeles; e a própria obra como prática central à compreensão do conceito. Considerada um sistema que evidencia tanto a

---

<sup>3</sup> Sobre a contestação de uma esfera pública unificada, ver Fraser (2013 [1990]); Negt e Kluge (1993).

existência de um comum como seus recortes existentes, e no qual alguns tomam posição de dominância, as partilhas dos espaços, tipos de atividades e de tempos são sempre marcadas por essas assimetrias.

Ukeles busca, há mais de 40 anos, tornar visível, dar parte a certas invisibilidades, às “partes exclusivas”, ou excluídas, no plano social. Como vimos, em vez de produzir uma instalação monumental no espaço público, que geralmente condiz com uma materialização assertiva e autoritária das dominações sociais, preocupa-se em reordenar o sensível que dá a vez àqueles não tomam parte no comum em nome do trabalho da manutenção, no tempo espaço em que se produzem. Ora, seja no âmbito privado, no trabalho doméstico desempenhado pelas mulheres ou nas calçadas da cidade, despojados de qualquer valorização social, percebe-se como se estrutura o que pode, ou não, ser visível no espaço comum. Assim, a artista leva às ruas a possibilidade de negociar as relações de poder que são sempre social e espacialmente produzidas. A crítica à constituição da dicotomia público/privado como categorias que determinam uma desvalorização a determinados interesses ou temas ordena uma legitimação do que deve pautar o espaço público e o que deve permanecer excluído e, portanto, privado (FRASER, 2013 [1990]). Será a partir do dissenso, que opera um “recorte do sensível” na ordenação entre espaços público e privado, que se definem os “assuntos que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar” (RANCIÈRE, 2006, p. 373).

Logo, se pelas imagens a que temos acesso Ukeles torna visível o que até então não era objeto da arte, o que não se encontrava legitimado em um campo estético, que permite em consequência uma validação política, então trata-se de afirmar esse conjunto da obra como aquilo que interfere na constituição do comum. O disruptivo instaurado por essas imagens atua sobre o espaço público, aqui compreendido como a materialidade do mundo comum, para tensionar o que nele é permitido. Ao expulsar atividades alocadas ao espaço privado para o público, torna claro como a categoria “público” adquire seu significado sempre em relação ao privado. A cisão das esferas pública e privada convencionalmente recai sobre uma divisão sexual do espaço e do trabalho, que assinala ao público o espaço de atividades tipicamente masculinas, como a política, os negócios, a vida cívica; às mulheres, o mundo da manutenção, cuidado e domesticidade. Sendo essa dicotomia permeável, a arte denuncia que a presumida neutralidade do espaço público só é possível quando relega os antagonismos e a diferença ao âmbito privado (DAWSEY, 2008). Uma leitura nos interstícios das imagens de Ukeles nos permite perfazer uma profunda

relação com a prática do dissenso enquanto uma interpelação que permite entrever dois mundos: aquele no qual mulheres e classe trabalhadora são vistos e aquele em que são invisíveis reprodutores da vida social. É nesse mundo em que são vistos que as imagens de Ukeles também podem falar e produzir um saber que é da ordem do dissenso.

## Considerações finais

As obras de Ukeles se referem a temas extremamente cotidianos: por vezes chegam a ser banais. Ukeles limpa a rua e dá ênfase ao departamento municipal de saneamento básico; seu trabalho opera no ponto fronteiro daquilo que delegamos ao espaço privado e daquilo que não encontra visibilidade no público, mas que é sempre matéria pública – não apenas a manutenção da vida urbana e social, mas todos os corpos que são socialmente designados ao privado. A visibilidade, como nos mostrou Butler (2011), é pré-condição para as lutas políticas contestadoras e, portanto, a reivindicação por direitos políticos: são estes corpos de “ausência estruturante” no espaço público que perturbam os rígidos limites entre público e privado. Os corpos presentes nas ruas, em exercício do seu direito de aparência, podem, performativamente, exigir outras condições de existência, pois a separação entre espaço doméstico e espaço urbano servem de suportes materiais à reprodução das dicotomias do pensamento.

Em conjunto, busquei pôr à mostra performances de Mierle Ukeles que explicitam uma hegemonia nos modos de ordenar o espaço público, mas propõem, a todo tempo, outros modos de visibilidade: operam em conjunto o agonismo, a partilha do sensível e o dissenso. Esses três conceitos centrais não são mais do que o resultado da indução de eventos inesperados, que produzem alterações no curso das coisas: são práticas disruptivas e são ações corporais sobre o espaço que produzem novas ordenações sensíveis.

A promessa da arte que cria novas realidades e supera os binarismos do pensamento se compromete diretamente com a interferência na “distribuição do sensível” (RANCIÈRE, 2009), que se define por aquilo que compartilha (o “comum” social) e a cisão em partes exclusivas. Assim, qual é o entendimento que cabe sobre a ideia de uma partilha do sensível para pensar o trabalho de manutenção? Ora, a ideia de partilhar o sensível opera no nível de legitimação e deslegitimação de certas acepções sociais dadas como a ordem natural das coisas e, assim, é um processo impreterivelmente político. Ao lograrem se estabelecer como naturais, lembramos como as coisas sempre podem ser de

outro modo, pois a ordem é sempre contingente, como nos ensinou Mouffe (2013), e determinada por um certo modo de organização do sensível. Logo, a própria ordenação do que é considerado público/privado, valorizado/desvalorizado é, em si, um modo de partilha que Mierle Ukeles insiste em embaralhar: seu trabalho de mais de cinco décadas se dedicou a trazer à luz insistentemente o trabalho necessário à manutenção e reprodução social, evidenciando as hierarquias entre corpos, códigos e condutas, a valorização e desvalorização de dois tipos de trabalhos que são ficcionalmente cindidos entre produtivo/reprodutivo.

## Referências

- ARNOLFINI.  
(2013). Disponível em:  
<https://www.arnolfini.org.uk/whatson/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-works-196920131980> Acesso em: 15 fev. 2019.
- ARRUZZA, Cinzia.  
(2014). *Considerações sobre gênero*: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo. Outubro, n. 23.
- BUTLER, Judith.  
(1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith.  
(2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- DAWSEY, Jill Christina.  
(2008). *The uses of sidewalks: women, art and urban space, 1966-80*. Tese de Doutorado em História da Arte. Stanford University.
- DUNCAN, Nancy.  
(1996). Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces. In: DUNCAN, N. *Bodyspace – Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. New York: Routledge. p. 127-145.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.  
(2013). *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.  
(2010) *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- DURÁN, José María.  
(2019 Spring). Artistic Labour as a Form of Class Solidarity and Contributive Justice Revisiting Mierle Laderman Ukeles's Work. *Parse*, Issue 9. Disponível em:  
<https://parsejournal.com/article/artistic-labour-as-a-form-of-class-solidarity-and-contributive-justice-revisiting-mierle-laderman-ukeless-work/> Acesso em: 20 abr. 2021.
- FEDERICI, Silvia  
(2012). *Revolution at point zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Brooklyn: PM Press.
- FRASER, Nancy.  
(2013 [1990]). Rethinking the public sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: *Social Text*, n. 25/26, pp. 56-80.



- GARCIA, Carolina Gallo.  
(2018). *Gênero da Cidade em Disputa: Práticas artísticas como manifestação do dissenso*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre.
- HABERMAS, J.  
(1984). *The theory of communicative action*. vol 1. Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press.
- LIPPARD, Lucy.  
(1995). *The Pink Glass Swan*. Selected Feminist Essays on Art. New York: The New Press.
- MEDIA CENTERR FOR ART HISTORY.  
(s.d.) Columbia University. Disponível em: [http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/htm/fa\\_ck\\_ukeles\\_1.htm](http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_ukeles_1.htm) Acesso em: 15 dez. 2019.
- MOUFFE, Chantal.  
(2013). Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. In: *Arte & Ensaíos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, n. 27.
- MOUFFE, Chantal.  
(2007). Prácticas artísticas y democracia agonística. *Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles).
- NEGT, Alexander, KLUGE, Oskar.  
(1993). *The Public Sphere and Experience: Toward an Organizational Analysis of Proletariat and Middle-Class Public Opinion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NEW YORK PUBLIC LIBRARY.  
(2016). Disponível em: <https://www.nypl.org/events/programs/2016/03/02/seven-work-ballets-mierle-laderman-ukeles-and-kari-conte-and-special> Acesso em: 15 fev. 2019.
- PANORAMA.  
(2019). *Journal of the Association of Historians of American Art*. Disponível em: <https://editions.lib.umn.edu/panorama/artic/e/mikva-dreams>
- PATEMAN, Carole.  
(1989). Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy. in: *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*, Cambridge: Polity Press.
- PINHO, Armando F; OLIVEIRA, João Manuel.  
(2012). O olhar político na performance artística autobiográfica. *Revista Ex aequo*, n. 26, pp. 57-76. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n27/n27a05.pdf> Acesso em: 15 set. 2019.
- PRECIADO, Beatriz.  
(2013) *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. Tese (Doutorado em Teoria da Arquitetura). School of Architecture – Princeton University, Princeton.
- RANCIÈRE, Jacques.  
(1996). O dissenso. In: *A crise da razão*. Org: NOVAES, Adatao. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte.
- RANCIÈRE, Jacques.  
(2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental.org. Ed. 34.
- RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy.  
(2001) *Art and Feminism*. New York City: Phaidon Press.
- SCOTT, Andrea K.  
(2016 28 outubro). Mierle Laderman Ukeles and the Art of Work. *The New Yorker*, New York. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/07/mierle-laderman-ukeles-and-the-art-of-work> Acesso em: 19 abr. 2021.

#### TIMELINE.

(2016). *Meet the artist who called out a museum by scrubbing the floor for hours*. Disponível em: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c> Acesso em: 15 dez. 2019.

UKELES, Mierle Larderman.

(s.d.). In: Brooklyn Museum, Mierle Larderman Ukeles, Nova York. Disponível em: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/mierle-larderman-ukeles](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/mierle-larderman-ukeles) Acesso em: 22 fev. 2019.

(s.d.) *Manifesto for Maintenance Art, 1969!*, Ronald Feldman Gallery, New York, Disponível em: [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf) Acesso em: 23 fev., 2019.

(2000). Interview: Mierle Larderman Ukeles on Maintenance and Sanitation Art. In: Finkelpearl, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, pp. 295-322.

VERGÈS, Françoise.

(2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora.

VIJ, Diya.

(2016). *Sanitation Celebrations: Mierle Larderman Ukeles's Performative Monument with/for/by Sanmen*. Hunter College at City University of New York. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Nova Iorque. Disponível em: [http://academicworks.cuny.edu/hc\\_sas\\_etds/69](http://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/69) Acesso em: 23 fev. 2019.

VISHMIDT, Marina.

(2016). "What Do We Mean By 'Autonomy' and 'Reproduction'?" In *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art*. Kerstin Stakemeier and Marina Vishmidt (eds.) London and Berlin: Mute Publishing.

WOMAN HOUSE.

(s.d.). Disponível em: <http://www.womanhouse.net/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

YOUNG, IRIS M.

(2005). House and Home: Feminist Variations on a Theme. In: *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. New York: Oxford University Press.

**Recebido em**

dezembro de 2019

**Aprovado em**

abril de 2021