

A musealização da performance: materialidades de uma arte efêmera

The musealization of performance: materialities of an ephemeral art

Daniela Felix Martins¹

DOI 10.26512/museologia.v9i18.34543

56

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 9, n.º 18, Ago./Dez. de 2020

Resumo

Nos últimos anos a arte da performance, constitutivamente resistente quanto à quietude das obras colecionáveis, exibíveis e comercializáveis, vem sendo acolhida pelas instituições às quais antes se opunha. Nesse sentido, o artigo pretende compreender os diversos atores e processos correspondentes à presença da performance nos museus, bem como as inflexões provocadas pela admissão da performance nesses espaços. Para tanto, no plano analítico, retomaremos o conceito de emaranhamentos (meshworks) proposto pelo antropólogo britânico Tim Ingold; e a aquisição da performance *Good Feelings in Good Times* de Roman Ondák, pela Tate Modern, como caso empírico. Espera-se, com esse arranjo, que possamos responder algumas das insuficiências das perspectivas de campo e mundo da arte, no que diz respeito à musealização da performance. Visto que, como será demonstrado, pensá-la significa, de certo modo, seguir trajetórias distribuídas em tempos e lugares que ultrapassam e redefinem as “fronteiras” do domínio estritamente artístico.

Palavras-chave

Arte da performance. Live Art. Musealização. Mediação Cultural. Materialidades.

Abstract

In the last few years, the performance art, constitutively resistant to the stillness of collectible, exhibitable and marketable artworks, has been welcomed by the institutions to which it was previously opposed. In this sense, the article aims to understand the different actors and processes corresponding to the presence of performance in museums, as well as the inflexions caused by the admission of performance art in these spaces. Therefore, in the analytical plan, we will return to the concept of meshworks proposed by the British anthropologist Tim Ingold; and the acquisition of Roman Ondák's performance *Good Feelings in Good Times* by Tate Modern as an empirical case. It is hoped, with this arrangement, that we will be able to answer some of the shortcomings of the perspectives of “field” and “world” of art with regard to the musealisation of performance art. Since, as will be demonstrated, thinking about it means, in a way, following trajectories distributed in times and places that go beyond and redefine the “borders” of the strictly artistic domain.

Keywords

Performance Art. Live Art. Musealization. Cultural mediation. Materialities.

Introdução

Durante o período entre junho de 2015 e maio de 2016, realizei uma pesquisa de campo na cidade de Londres, como parte do trabalho da minha tese doutoral, o objetivo dessa etapa da pesquisa era compreender os agenciamentos que possibilitaram a inscrição da performance na Tate Modern, que tem como marco a aquisição da performance *Good Feelings in Good Times* (2003), do artista eslovaco Roman Ondák. Não obstante, ao dar início ao desamaranhar desse evento, novos emaranhados lançaram-me a outros tempos e espaços, para acontecimentos nos quais a fila de Ondák parece expressar uma consumação.

¹ Doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (PPGCS/UFBA). Atualmente, realiza Estágio Pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (POSTRAD/UNB), modalidade PNP/CAPEs. E-mail: danifelixcm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3514-8497>.

O primeiro desenrolar destes *emaranhados* só se tornou possível a partir da pesquisa realizada no vasto acervo reunido na *Live Art Development Agency* (LADA) sobre a performance no Reino Unido, que compõe esse trabalho como fonte de pesquisa documental. A partir dele foi possível identificar outros atores e processos que participaram do desenvolvimento da performance nesse país, isto é, a relação da performance com as lutas políticas do movimento feminista, da diversidade sexual e do direito à cidade.

Nesse sentido, a performance pode ser compreendida como um híbrido, ao mesmo tempo uma forma de arte emergente nos espaços artísticos institucionais, vinculados à economia de mercado; e também como uma plataforma para agenciamentos políticos. Entretanto, sua inclusão nos museus e no mercado de arte, corroborada por um cenário de austeridade econômica, explicita as consequências da diminuição de subsídio público para o setor, o que tem provocado preocupações quanto à sua persistência para além dos limites estritos da lógica de mercado e, por conseguinte, do mundo da arte. Em outras palavras, essa pesquisa de campo permitiu a compreensão de alguns elementos de tensão entre os processos de musealização da performance, e seus modos de desenvolvimento mais amplos, para além do acolhimento da performance nos espaços institucionais.

Vida, movimento e tecelagem

A artista visual brasileira Roberta Carvalho, em sua obra *Teias* (2015) realizou um *videomapping* nas ruínas de uma das casas mais antigas da cidade de Lençóis, município baiano, localizado na histórica Chapada Diamantina. A imagem projetada era de Dona Edith, uma entre as mulheres mais velhas da cidade, tecedora de palhas durante toda a vida, seu ateliê/loja se encontra na boêmia Rua das Pedras. Entre bares, música e o sobe-e-desce da ladeira, Dona Edith trama bolsas, cestas, chapéus etc. Sua excelência na tecelagem parece tão natural, quanto sua aptidão para contar histórias sobre Lençóis.

Durante uma semana, Roberta Carvalho conversou e gravou áudios com as mulheres mais velhas da cidade, e foi nessa perambulação que conheceu Dona Edith, e nela tudo se amarrou. A artista instalou alto falantes dentro da casa em ruína, de onde escutávamos os áudios das diferentes falas de mulheres, e na fachada, o vídeo em *loop* de Dona Edith tramando longos fios de palha. Nas palavras de Roberta (2019):

Ela tece para o lado de fora da sua loja / atelier. Sentada na calçada, olha a cidade, conversa e tece. Fiquei a observando por um longo tempo até que achei que seria bonito chamá-la para tecer as histórias das mulheres que eu estava gravando. De certa forma, ela sentada ali na calçada tece enquanto fala, olha e conversa e seu gesto está impregnado disto tudo².

Tecelagem, movimento e vida parecem interessar também ao antropólogo britânico Tim Ingold. No texto *Trazendo as coisas de volta à vida* (2012), ele nos oferece a seguinte imagem:

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são ex-

2 Disponível em: <<https://www.robortacarvalho.art.br/teia>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

tensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente. Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012: 40).

Nesse trecho, Ingold estabelece uma diferença importante entre rede (*network*) e emaranhamentos/malha (*meshwork*). Em relação à primeira – a rede – cada conexão se faz entre duas entidades, conseqüentemente, a conexão se define pela ausência de materialidade, secundada e subordinada às entidades. Por outro lado, ao pensar através de *malha* e *emaranhamentos*, o antropólogo enfatiza as relações contínuas, como uma materialidade comum a todos que estão absorvidos no fluxo das atividades. Assim como neste exemplo, a relação contínua entre a aranha e sua presa, e a relação que acontece pela trama de seus fios, desenrolados na medida em que seu corpo também se move no curso de sua existência, fica demonstrado como pode se dar essa dupla continuidade relacional, entre o organismo e o ambiente. Se a conexão em rede pressupõe entidades já existentes, sendo apenas uma derivação delas, por ocorrer entre elas. Pensar as malhas e emaranhamentos é recuperar essas relações contínuas, em linhas, nas quais lugar e tempo podem ser concebidos como emaranhamentos incessantes das correntes de atividades.

Em outro texto, *On weaving a basket* (2000), o antropólogo retoma a noção de tecelagem como uma alternativa à ideia de construção (*making*)³. Para Ingold, a construção define uma atividade puramente em termos da capacidade de produção de um determinado objeto; a tecelagem, por sua vez, enfatiza o caráter do processo pelo qual esse objeto passa a existir.

Nesse sentido, o antropólogo sugere uma reversão, que tomemos a construção como uma modalidade de tecelagem, e, portanto, que a tecelagem possa ser concebida como a encarnação dos processos técnicos em geral. Na prática, isso significa inverter a ordem convencional entre a ideia e o movimento, isto é, ver o movimento como verdadeiramente gerador do objeto, em vez de meramente revelador de um objeto que já está presente, de forma ideal, conceitual ou virtual, antes do processo: “Enfatizar a construção é considerar o objeto como a expressão de uma ideia; enfatizar a tecelagem é considerá-lo como a encarnação de um movimento rítmico”⁴ (INGOLD, 2000: 346, tradução nossa). Em outras palavras, trata-se de alterar uma inclinação ocidental⁵ de

3 Em algumas traduções dos textos do antropólogo no Brasil, o termo *making* também aparece traduzido como “fazer”, entretanto, escolhemos o termo “construir” a partir de uma entrevista publicada na revista Ponto Urbe, na qual o autor explora a distinção entre *making* e *weaving* em sua pesquisa sobre as técnicas tectônica e estereotônica na arquitetura, segundo Ingold: “Na arquitetura, há uma distinção entre o que é chamado de tectônica e estereotônica. A estereotônica envolve técnicas de construção a partir de blocos. A tectônica envolve técnicas de tecelagem. Muitas pessoas ao redor do mundo basicamente tecem suas casas, mas grande parte da arquitetura é baseada no pressuposto de que há coisas como blocos que você simplesmente junta, como se fossem peças de lego. Existe uma tensão entre elas que é muito interessante, e é algo que estou trabalhando atualmente” (INGOLD et al, 2012: 7).

4 “To emphasise making is to regard the object as the expression of an idea; to emphasise weaving is to regard it as the embodiment of a rhythmic movement” (texto original).

5 Tim Ingold identifica essa inclinação ao pensar sobre a permanência do modelo hilemórfico no ocidente, sobre isso o autor afirma: “Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. Quero argumentar aqui que os debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia e arqueologia à história da arte e estudos da cultura material – continuam a reproduzir os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos. Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”

procurar o significado do objeto na ideia que ele expressa, e não na corrente de atividades à qual ele devidamente e originalmente pertence.

Assim, ao tomarmos as noções de vida, movimento e tecelagem, podemos reencontrar, artista e antropólogo, nesse interesse comum pelos emaranhamentos dos processos de formação pelos quais uma criação se faz existir. Na trama (e trama) de Dona Edith (e de Roberta), a cidade de Lençóis emerge nas vozes de suas mulheres mais velhas, ou, como se referiu a artista sobre seu trabalho:

Em minha vivência com a cidade, um local que outrora teve grande fluxo de pessoas devido à extração de minérios, como o diamante, percebi que a cidade atual - muito tomada pelo turismo - tem muita história para contar e uma quantidade grande de mulheres que viveram nesta época e que ainda resistiam à esta 'nova cidade' (CARVALHO, 2019).

Figura 1 - Teias, Roberta Carvalho, 2015, videomapping.



Fonte: Fotografia: Alfredo Mascarenhas. In: CARVALHO, Roberta. Teias. Lençóis–BA. Acervo MOLA/OSSO, 2015.

Figura 2 - Teias, Roberta Carvalho, 2015, videomapping



Fonte: Fotografia: Alfredo Mascarenhas. In: CARVALHO, Roberta. Teias. Lençóis-BA. Acervo MOLA/OSSO, 2015.

E nas aranhas e cestas de Ingold um mundo é tecido:

O mundo da nossa experiência está, de fato, continuamente e interminavelmente surgindo à nossa volta à medida que tecemos. Se tiver uma superfície, é como a superfície da cesta: não tem 'dentro' ou 'fora'. A mente não está acima, nem a natureza abaixo; antes, se perguntarmos onde está a mente, ela está no tecido da própria superfície. E é nesse tecido que nossos projetos de construção, sejam eles quais forem, são formulados e se concretizam. Somente se formos capazes de tecer, somente então podemos construir⁶ (INGOLD, 2000: 348, tradução nossa).

E o que exatamente esses termos – vida, movimento e tecelagem – permite-nos pensar sobre a musealização da performatividade? Poder-se-ia objetar que performances não são como cestas. A performance é arte efêmera, é cultura imaterial. Logo, uma reflexão sobre materialidade e emaranhamentos soaria fora do tom, um despropósito. Uma resposta possível a essa objeção seria recordarmo-nos que tão absurda quanto a exposição de *Parangolé* de Hélio Oitica (1964) reduzida à indumentária numa parede, seria a exibição de seus movimentos em corpo nu. Contudo, embora a proposição seja igualmente interessante, gostaria de explorar outros elementos dessa questão. Voltemo-nos, mais uma vez, para Ingold (2000: 346, tradução nossa):

Quanto mais os objetos são removidos dos contextos de atividade da vida em que são produzidos e utilizados - mais eles aparecem como objetos estáticos de contemplação desinteressada (como em museus e galerias) - mais o processo desaparece ou fica oculto atrás do produto, o objeto acabado. Assim, somos inclinados a pro-

6 "The world of our experience is, indeed, continually and endlessly coming into being around us as we weave. If it has a surface, it is like the surface of the basket: it has no 'inside' or 'outside'. Mind is not above, nor nature below; rather, if we ask where mind is, it is in the weave of the surface itself. And it is within this weave that our projects of making, whatever they may be, are formulated and come to fruition. Only if we are capable of weaving, only then can we make" (texto original).

curar o significado do objeto na ideia que ele expressa, e não na corrente de atividade à qual ele pertence de maneira adequada e original. É precisamente essa atitude contemplativa que leva à reformulação dos objetos comuns do ambiente cotidiano como itens da ‘cultura material’ cujo significado não reside tanto na incorporação em um padrão habitual de uso quanto em sua função simbólica. Ao sugerir que a relação entre construir e tecer seja revertida, meu objetivo é trazer de volta à vida esses produtos da atividade humana, restaurá-los aos processos nos quais eles, juntamente com seus usuários, são absorvidos⁷.

Se os objetos em exposição no museu têm a aparência de objetos estáticos é porque, quando removidos do fluxo das atividades da vida, perdem-se das relações contínuas que os fazem existir, e isso se deve a uma espécie de truque de ilusionismo. Assim como o alçapão na base da caixa de Houdini, cuidadosamente escondido dos olhares intrépidos do público, seguidos de sua reação espantada com o misterioso desaparecimento; nos museus, a invisibilidade do trabalho de restauração/conservação, que embora seja uma das atividades mais cotidianas nessas instituições, parece também ser cuidadosamente escondida do público. Em suma, nem mesmo os objetos transformados em museália são apartados de um contexto interminável de atividades. Quantas pinceladas, em outros tempos, no movimento de outras mãos fizeram a pintura *As Meninas* de Velázquez (1656) atravessar os séculos?!

Contudo, na musealização da performance esse truque deixa de fazer sentido, como pareceria abominável a ideia de que artistas fossem removidos da vida cotidiana e, alocados nas instalações dos museus, passassem os dias executando a ação performática mesmo na ausência de público. Muito embora, na história da modernidade ocidental – incontornável não lembrar dessa tragédia – no frisson da *Belle Époque*, a exposição de humanos, os zoológicos humanos, pareceu algo razoável.

Emaranhamentos e acontecimentos na arte efêmera

O fato é que na musealização da performance, as relações contínuas, as atividades intermináveis de levar mais adiante uma obra artística, são como inseparáveis do instante de sua exposição pública. Talvez, e essa é uma das hipóteses desse artigo, a institucionalização da performance explicitaria que nenhuma existência, mesmo as das cestas, são construções dadas de uma vez por todas. Bem como as pedras dos museus geológicos, elas também estão emaranhadas nesses fluxos contínuos de atividades pelas quais existem.

Desse modo, a atividade de conservação/institucionalização de uma arte performática se confundiria com a sua execução, visto que, apenas pela ativação, uma performance, efetivamente, existe. Assim, a cada vez, os artistas, os curadores, os museus (principalmente sua equipe técnica, incluindo os monitores) têm que se haver com as sucintas orientações estabelecidas nas instruções e/ou contratos de aquisição. Pois, se são necessárias essas condições, inclusive

7 “The more that objects are removed from the contexts of life- activity in which they are produced and used – the more they appear as static objects of disinterested contemplation (as in museums and galleries) – the more, too, the process disappears or is hidden behind the product, the finished object. Thus, we are inclined to look for the meaning of the object in the idea it expresses rather than in the current of activity to which it properly and originally belongs. It is precisely this contemplative attitude that leads to the redesignation of the ordinary objects of the quotidian environment as items of ‘material culture’ whose significance lies not so much in their incorporation into a habitual pattern of use as in their symbolic function. In suggesting that the relation between making and weaving be overturned, my purpose is to bring these products of human activity back to life, to restore them to the processes in which they, along with their users, are absorbed” (texto original).

de ordem jurídica, para que uma outra ativação de performance seja uma re-performance, isto é, seja a performance adquirida pela instituição, inexoravelmente sua re-exibição será diferente do original. De modo contrastante com, por exemplo, a já mencionada pintura *As Meninas* de Velázquez, na qual todo o fluxo de atividades museológicas tem como objetivo fazê-la parecer um objeto estático, como que chegada até nós diretamente pela mão do pintor espanhol do século XVII; na performance, enfatizar um gradiente de diferença em relação à original é necessária – e mesmo inevitável – para que a obra continue a produzir efeitos. Na arte performática, existir é diferir⁸.

Vejamos o caso de *Good Feelings in Good Times* (2003) do artista eslovaco Roman Ondák, performance apresentada pela primeira vez na calçada da entrada do Museu Kölnischer em Colônia, na Alemanha, e no ano seguinte apresentada na *Friez Art Fair*, feira de arte de Londres, e posteriormente adquirida pela Tate Modern, instituição britânica.

Segundo o *website* da Tate Modern⁹, a performance de Ondák é descrita como uma fila artificialmente criada. Ela pode ser formada no interior do museu, como também pode ser adaptada para outros espaços, isto é, pode ser formada em um ponto onde faria sentido a existência de uma fila, como também em lugares ligeiramente inesperados, mas não totalmente despropositados, como num ponto de ônibus, por exemplo. O efeito desejado da performance é propiciar uma situação/sentimento de espera, porém, por algo que não acontecerá, uma fila para o nada. Nas instruções de ativação da obra, o trabalho de Ondák deve estar sempre associado a uma exposição de arte, se as ativações ocorrerem em espaços internos, ela deve ser realizada com um mínimo de sete e um máximo de 12 pessoas, quando ativada em espaços públicos a fila deve ter no máximo 15 pessoas.

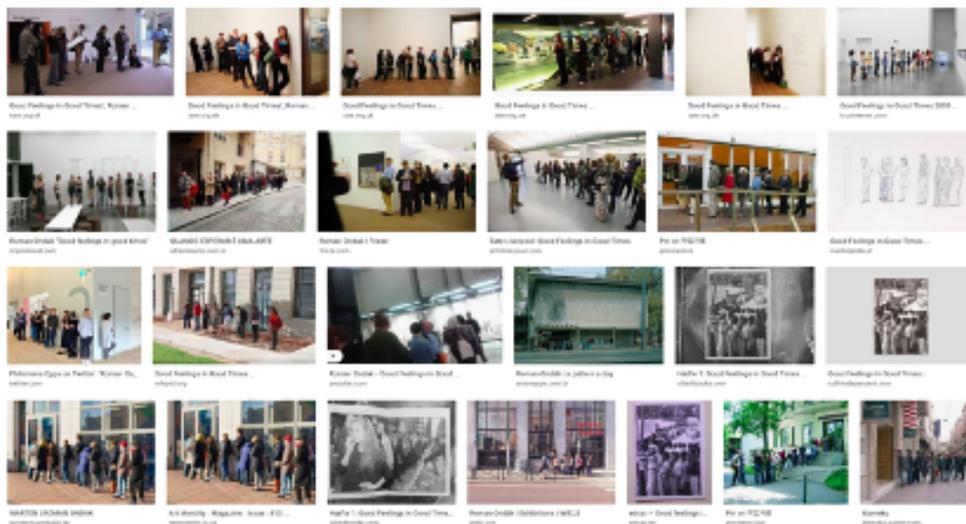
Desde a primeira execução de *Good Feelings in Good Times*, Ondák não participa da formação da fila, os participantes da performance são voluntários ou atores contratados pelo museu, sem restrições de sexo ou idade, nem orientações sobre uma indumentária específica, mas devem portar objetos pessoais (seus reais ou supostos pertences). Os participantes devem permanecer na fila como se estivessem esperando por algo a acontecer, se questionados, não estão autorizados a divulgar o que fazem ali. A fila deve ser repetida diversas vezes durante a exposição, de acordo com um cronograma previamente estabelecido entre o artista e o museu, que contempla uma margem de flexibilidade. Normalmente são períodos de quarenta minutos de execução com intervalos de vinte minutos entre as sessões para que os participantes descansem, mas sem serem vistos pelo público. A fila de *Good Feelings in Good Times* deve se formar e se desfazer várias vezes ao longo do dia, com os participantes comportando-se discretamente e tão naturalmente quanto possível. Para a Tate Modern:

8 Trata-se de uma referência direta à monadologia do sociólogo francês Gabriel Tarde (2007: 98), para quem: “Existir é diferir; na verdade, a diferença é, em um certo sentido, o lado substancial das coisas, o que elas têm ao mesmo tempo de mais próprio e de mais comum. [...] Pois a identidade é apenas um mínimo, e, portanto, apenas uma espécie, e uma espécie infinitamente rara, de diferença, assim como o repouso é apenas um caso do movimento, e o círculo uma variedade singular da elipse. [...] Todas as similitudes, todas as repetições fenomênicas não me parecem senão intermediários inevitáveis entre as diversidades elementares mais ou menos apagadas e as diversidades transcendentais obtidas por essa parcial imolação”.

9 Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

A fila, embora seja uma atividade social comum, também é historicamente, culturalmente e, em última instância, comportamentalmente contingente. Assim, o trabalho pode adquirir diferentes conotações dependendo do espaço e tempo de sua execução. Inspirado pelas próprias lembranças do artista das longas filas formadas fora das lojas de supermercado na sua Eslováquia nativa na era comunista (Ondák citado em Andrews), o trabalho provavelmente assumiu um significado diferente na Frieze Art Fair, onde a localização de Londres e a busy atmosphere pode ter evocado o hábito mais quintessencialmente britânico de fazer fila e o sofrimento diário dos viajantes da cidade, devido a longas esperas. Re-performada na Tate Modern, a fila pode ser entendida como chamando a atenção para as várias funções da instituição, ou simplesmente dando ao artista uma plataforma para explorar algumas questões maiores relacionadas com filas que lhe interessam (BANIOTOPOULOU, 2009, tradução nossa)¹⁰.

Figura 3 - Captura de tela do computador para busca na Web de imagens de *Good Feelings in Good Times* (2020).



Fonte: Arquivo da autora.

A performance *Good Feelings in Good Times* adquirida pela Tate Modern, oferece-nos, assim, dois aspectos fundamentais do processo de institucionalização da arte performática. Primeiramente, a ativação do trabalho de Ondák dispensa sua participação direta na realização da obra, do seu corpo in situ. Embora, não seja uma regra para institucionalização, a performance delegada (*delegated performance*) (BISHOP, 2012) via instruções tem sido o modo mais frequente pelo qual uma performance passa a constar nos acervos museológicos. E isso se deve pelo fato de as instruções fornecerem uma solução para um dos principais impasses na musealização da performance: a inseparabilidade entre obra e artista. Esse elemento de inseparabilidade, tão presente na geração de artistas das décadas de 1960 a 1980, para quem a performance era uma atitude

10 "Queuing, although a common social activity, is also historically, culturally and, ultimately, behaviourally-contingent. Thus, the work can acquire different connotations depending on the space and time of its enactment. Inspired by the artist's own memories of the long lines formed outside grocery shops in his native Slovakia in the communist era (Ondák quoted in Andrews), the work probably took on a different meaning at the Frieze Art Fair, where the London location and the busy atmosphere may have evoked more the quintessentially British habit of queuing and the daily suffering of the city's commuters due to long waits. Re-enacted in Tate Modern, the queue may be understood as drawing attention to the various functions of the institution, or simply giving the artist the platform from which to explore certain larger issues related to queuing that interest him" (texto original). Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/works/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

crítica frente ao sistema de arte, e por conseguinte, refutava qualquer possibilidade de venda e institucionalização, passa a ser relativizado na década de 1990, quando então, os artistas da performance passam a restituir seus espaços em museus e coleções.

Como segundo aspecto, temos a presença do artista *ex situ*, ou seja, sua participação de modo remoto através das orientações e consultas fornecidas aos museus, e mesmo ensaios para as novas re-exibições. Esse aspecto nos leva a considerar que a flexibilização relativa à inseparabilidade entre artista e obra, na prática, proporcionou paradoxalmente um relacionamento contínuo dos artistas com seus trabalhos, muito mais do que poderiam as obras convencionais. O que confere à musealização da performance um caráter processual e mobilizador de práticas.

Além disso, como exposto acima, o processo de institucionalização da performance explicitou a condição ativa do gesto museal. Pois na arte efêmera, o museu se torna um atuante, ao transformar a convencional necessidade de autonomia da obra em relação ao artista, em uma fidelidade aos parâmetros contratualmente estabelecidos, o que acarreta um permanente contato entre museu e artista, a fim de garantir a integridade da obra performática. Que também como já dissemos, esta integridade sustenta, inexoravelmente, um gradiente de diferença. Para os artistas, a restituição de espaço nas instituições de arte se tornou uma opção para garantir os créditos sobre suas obras, visto que não era incomum a apropriação indébita, inclusive no sentido jurídico do termo, de referências visuais de performances pela indústria publicitária, fato esse relatado por Marina Abramović em diversas ocasiões.

Entretanto, uma restituição¹¹, como nos lembram Philippe Pignarre e Isabelle Stengers (2013: 137, tradução nossa) não é:

uma cruzada contra as forças do mal, essa palavra se associa irreduzivelmente a restaurar e a reapropriar, aprender de novo e lutar. Não para dizer 'isso é nosso' [...], não para nos julgarmos vítimas, mas tornar-nos capazes mais uma vez de habitar as zonas devastadoras da experiência¹².

Assim, a palavra “restituição”, utilizada pelos autores, é retomada nesse artigo, pois parece também descrever o gesto dos artistas da performance ao decidirem a favor de uma aliança com museus e galerias, e indica a necessidade de criação de novas associações e proposições na exploração de práticas artísticas e museológicas, mas ao mesmo tempo enfatiza a necessidade de atenção para os limites e os perigos que esses novos agenciamentos podem acarretar. Em uma entrevista à Lois Keidan realizada pela pesquisadora Teresa Calonje (2014), Keidan, reconhecida pela sua atividade de fomentação da performance no Reino Unido – denominada também *Live Art*¹³ – nos oferece um exame sobre os perigos potenciais desse gesto:

11 No texto original de Pignarre & Stengers em língua inglesa, o vocábulo utilizado é *reclaim*, que poderia ser traduzido pelo termo “reivindicação” em português, entretanto, optamos por seguir a sugestão de Bruno Latour (2017: 143), na obra “*Où atterrir? Comment s’orienter en politique*, ao sugerir a tradução de *reclaim* pelo vocábulo *restitution* em francês. Em português, *restitution* pode ser traduzido pela palavra ‘restituição’, vocábulo utilizado pela tradutora (Marcela Vieira) do livro no Brasil. Essa adaptação da palavra em inglês *reclaim* por “restituição”, deve-se a tentativa de enfatizar a necessidade de novas organizações diante de um evento inédito, e menos a simples posse de organizações prévias sob um desenvolvimento já concluído, acepção que pode ser evocada pela palavra “reivindicação”.

12 “[...] a crusade against the forces of evil, this word associates irreducibly to cure and to appropriate, to learn again and to struggle. Not to say ‘it is ours’ [...], not to think ourselves victims, but to become capable once again of inhabiting the devastating zones of experience” (texto original).

13 Optamos por manter o uso das maiúsculas em *Live Art*, seguindo a grafia dos textos originais.

TC: Lembro-me de quando apresentamos o trabalho de Marie Cool e Fabio Balducci em Londres, na casa de um colecionador particular em 2008, como parte do projeto 'Collecting Live Art'. Foi a primeira vez que vi o trabalho deles ao vivo e em um contexto privado. Foi também a primeira vez que Cool e Balducci se apresentaram na casa de um colecionador particular. Foi um desafio para todos, incluindo o colecionador, levantando muitas questões - esse era realmente o objetivo.

LK: Qual foi a reação de Cool e Balducci a esse projeto?

TC: Eles estavam conversando com uma galeria comercial na época, e o projeto fazia parte de um processo que eles já haviam iniciado. Eles estavam tentando descobrir como e por que eles começariam a vender suas performances. Eles agora estão bem estabelecidos no setor comercial e venderam alguns de seus trabalhos de performance. A princípio, eles pensavam que apenas Cool poderia realizar os trabalhos. Agora, pode ser Cool ou alguém escolhido por eles, mas sempre sob a direção deles. Foi o que fizeram recentemente na Sinagoga de Dolme. Empregaram mulheres locais que trabalhavam em alternância para apresentar a performance continuamente durante o horário de funcionamento. Após a morte deles, no entanto, a performance nunca será apresentada novamente. No processo de aquisição, o comprador recebe esse direito temporário sobre o trabalho ao vivo e também recebe uma caixa contendo os diferentes objetos necessários para a performance, juntamente com vídeos da performance, para que eles possam manter alguns vestígios materiais dela. Cool e Balducci vendem apenas para colecionadores particulares que têm um espaço de exposição aberto ao público, eles também venderam para MOMA, Nova York, Foundation Arter em Istambul e FRAC Lorraine na França, por exemplo.

LK: O mundo da arte é mantido por uma combinação de subsídio público, patrocínio privado e patrocínio comercial, e estou interessada - e totalmente desinformada - sobre quem está pagando o quê. Embora eu esteja absolutamente ciente de que os colecionadores investem imensamente em artistas e mantêm muitas galerias e a maior parte do mercado, a perspectiva de arte cultivada pelo setor subsidiado que desaparece por trás das portas fechadas de coleções particulares é desconfortável, e a performance de Cool e Balducci naquela noite não ajudou (CALONJE, 2014: 22, tradução nossa)¹⁴.

Neste trecho, Keidan chama atenção para o risco de que o ingresso da performance nos espaços institucionais e na economia de mercado se torne um processo compulsório, acumulando a dependência de patrocínio, doações privadas e renda auferida. Para ela, parte desse perigo se deve às políticas de

14 "TC: I remember when we presented the work of Marie Cool and Fabio Balducci in London in a private collector's home in 2008 as part of the 'Collecting Live Art' project. It was the first time I saw their work live and within a private context. It was also the first time Cool and Balducci were performing in a private collector's home. It was a challenge for all, including the collector, raising many questions -that was actually the whole point of it.

LK: What was Cool and Balducci's reaction to that project?

TC: They were in conversations with commercial gallery at the time and the project was part of a process that they had already started. They were trying to figure out how and why would they start selling their performances. They are now well-established in the commercial sector and have sold some of their performance works. At first, they were thinking that only Cool could ever perform the works. Now, it can be Cool or someone else chosen by them, but always under their direction. That is what they did recently at the Synagogue de Dolme. They employed local women who worked on rotation in order to present the performance continuously during the opening hours. After their deaths, though, the performance will never be presented again. In the acquisition process, the buyer receives this temporary right over the live work and also receives a box containing the different objects required for the performance, together with videos of the performance, so they can keep some material traces of it. Cool and Balducci only sell to private collectors who have an exhibition space open to the public, they have also sold to MOMA, New York, Foundation Arter in Istanbul and the FRAC Lorraine in France, for example.

LK: The art world is supported by a combination of public subsidy, private patronage and commercial sponsorship and I am interested, in - and totally uninformed about - who is paying for what. Although I am absolutely aware that collectors invest enormously in artist and keep many galleries and most of the market going, the prospect of art that has been nurtured through the subsidised sector disappearing behind the closed doors of private collections is uncomfortable, and Cool and Balducci's performance that night didn't help" (texto original).

austeridade, as quais, muito comumente, retira o financiamento público do setor das artes. E destaca, em outro trecho da entrevista, que essa entrada compulsória tem sido o modelo utilizado pelos Estados Unidos há anos, e que como consequência, observa Keidan, os artistas daquele país travam uma verdadeira luta para arrecadar financiamento para as suas pesquisas e práticas, bem como as instituições artísticas, ou seja, todo o setor se encontra financeiramente – e muitas vezes politicamente – expostos a assumir muitos riscos.

Soma-se a isso uma certa disposição das coleções públicas e privadas de privilegiar o objeto em relação à experiência, e que acaba de algum modo sendo incorporada nos debates sobre o que é colecionado, catalogado, arquivado e exibido, geralmente distorcendo as noções mais amplas de valor cultural; em relação à performance, essa disposição também tende a estabelecer-se como um padrão pelo qual essa arte pode ser mensurada. O que nos leva a outro perigo, pois para Keidan a história da performance pode acabar sendo reduzida a uma história da performance documentada, coletada, arquivada, institucionalizada. Para ela, se é verdade que parte da história da performance está e deve ser inscrita na história da arte, ela também é história oral e cultura popular, “[...] está em algum lugar entre registros e recordações, entre documentos e histórias” (*Ibidem*).

No Reino Unido então, diferentemente dos Estados Unidos, o subsídio público para a performance, embora modesto em comparação com outras áreas da prática artística, vem sendo fornecido pelos organismos de financiamento das artes, tais quais: *Arts Council*, *British Council*, *Arts and Humanities Research*, além de pelas diversas fundações de apoio às artes no país. Segundo Keidan, esse investimento recebeu retribuição em termos de desenvolvimento profissional da cadeia produtiva da performance (produtores, curadores, espaços para a ação performática, eventos, plataformas etc.) e da prática de artistas, bem como no desenvolvimento de audiências, oportunidades de programação, criação de discursos críticos e cultura de pesquisa, entre outras coisas que favoreceram, inclusive, a própria admissão da performance nos espaços institucionais da arte. Em outras palavras, se hoje reconhecemos a Tate Modern como um pivô na musealização da performance, isso se deve a uma série de efetuações na difusão desse tipo de arte, mobilizações que conquistaram o subsídio público para o setor, e que antecedem e ultrapassam o gesto de aquisição da performance pela Tate, lançando-nos, assim, para além do domínio estritamente artístico, na direção de uma política da performance no Reino Unido, tópico seguinte deste artigo.

A política da performance e as ameaças ao seu mundo

A historiadora da arte Jennie Klein (2012) observa que a principal fonte documental sobre os desenvolvimentos da performance no Reino Unido, no período anterior ao seu ingresso nos espaços institucionais, corresponde às publicações da revista *Performance Magazine* (1979–2000). E destaca que durante o período de 1979 até 1989, quando não se havia uma preocupação dos artistas com a documentação dos seus trabalhos, a revista se tornou o único registro sobre os acontecimentos relativos à performance no país.

Nesse período, vale ressaltar a relação que se estabeleceu entre a revista e os movimentos feministas e da diversidade sexual. Klein constata, mediante o cruzamento de dados que efetuou entre os perfis dos leitores da revista, que

o público da *Performance Magazine* se associava ao contingente de leitores de publicações, cuja linha editorial era conhecida como esquerda cultural (*leftist cultural*). Além disso, a *Performance Magazine* foi a revista que ofereceu maior cobertura sobre as realizações artísticas de mulheres, em comparação a qualquer outra publicação na área das artes, em seu acervo é possível encontrar matérias e entrevistas com artistas como: Mona Hatoum, Disband (coletivo de artistas mulheres), Laurie Anderson; Geraldine Pilgrim, Anne Bean, Rose Gerrard, Karen Finley, Claire MacDonald, Tina Keane, Marina Abramović, Valie Export etc. A revista também contava com a maioria de mulheres em sua equipe editorial, entre essas participações, destacam-se as de Lynn MacRitchie e Silvia Ziranek, ambas diretamente vinculadas aos debates feministas do período, e colaboradoras frequentes da revista através da publicação de editoriais e artigos.

Essa relação entre a performance e o movimento feminista no Reino Unido também é explorada na obra *Feminist Visual Culture* (2003) – organizado por Fiona Carson e Claire Pajaczkowska – por Helen Potkin:

A performance conscientemente se posicionou fora e antagonicamente à prática convencional, e seu surgimento como uma prática importante para as mulheres na Grã-Bretanha se baseia na concepção da performance como um local alternativo. [...] A arte performática realizada por mulheres também pode ser entendida como uma resposta à política artística, que marginalizou as mulheres como artistas, ao buscar inserir o *self feminino* na prática artística (POTKIN, 2003: 75-76, tradução nossa)¹⁵.

Em relação ao movimento da diversidade sexual, Klein destaca o artigo publicado na *Performance Magazine* sobre *Snoo Wilson's Flaming Bodies*, uma oficina que tinha como público adolescentes LGBT, além de outras matérias sobre associações que lidavam com a temática: *One-in-ten*, *Gay Sweatshop*, *Brixton Fairies* e *Bloodlips*. Foram também publicados artigos sobre as políticas para *drag queens* e sua relação com o trabalho do artista Derek Jarman, considerado o pioneiro da *queer performance*. Essa temática foi muito recorrente no período de 1984-1989, quando o ativista LGBT, Steve Rogers, passa a integrar o corpo editorial da revista, da qual depois se torna o editor-chefe.

A *Performance Magazine* recebia um subsídio mensal do *Arts Council*, num período em que ainda não existia financiamento público para realizações de performance, exceto pela exposição *Art and Economics* realizado pela *Artist Placement Group* (APG) na *Hayward Gallery* em 1971, e as iniciativas do grupo *Free Form* nesse mesmo período. Em relação ao primeiro caso, o subsídio foi logo retirado, sob alegação de que a APG não fazia arte. Para o *Arts Council* o grupo estava “mais preocupado com engenharia social do que propriamente com a arte” (HUNTER; BODOR, 2012: 74, tradução nossa)¹⁶. Sobre o grupo *Free Form*, que desenvolvia trabalhos no universo das artes comunitárias com o objetivo de promover avanços em relação ao direito à cidade, o antropólogo Sansi-Rocca (2015) afirma que após alguns anos de financiamento público, na década de 1980 com as políticas neoliberais do período de Margaret Thatcher, o grupo passa a ser excluído dos programas de subsídio das artes, pois passou a vigorar o entendimento de que suas atividades estavam mais vinculadas à educação e ao serviço social.

15 “Performance consciously positioned itself outside of and antagonistic to mainstream practice, and its emergence as an important practice for women in Britain is founded in the conception of performance as an alternative site. [...] Performance art by women can also be understood as a response to art politics, which marginalized women as artists have sought to insert the female self into art practice” (texto original).

16 “[...] more concerned with social engineering than with straight art” (texto original).

Para Klein (2012), a diversidade de nomenclaturas utilizadas pelos praticantes dessa forma de arte no período – *body art*, *happenings*, *actions*, *conceptual art*, *experimental dance*, *fringe theatre* etc. – e a postura ambivalente dos artistas em relação à institucionalização da performance, também contribuíram para a dificuldade do estabelecimento de orientações que servissem à elaboração de políticas públicas para o setor.

Apenas em 1985, como registrou La Frenais – criador e um dos editores da revista – na *Performance Magazine* (LA FRENAIS, 1986), o *Arts Council* dotou recursos para artistas da performance. No ano de 1986, La Frenais celebrou o relativo sucesso da iniciativa do *Arts Council*. Ele destaca como bem-sucedidas as duas vertentes da *Combined Arts Policy*, de um lado a alocação de verbas para centros de artes regionais, descentralizando os recursos públicos para o desenvolvimento das artes e fortalecendo as associações regionais de artistas, o que resultou no aumento significativo da quantidade de espaços com a função social de dinamização das artes. De outro lado, o apoio para eventos de arte performática nas diferentes regiões, bem como o incentivo para que a performance fosse incluída nos programas públicos mais prestigiosos de financiamento das artes na cidade de Londres.

Assim, após o início do subsídio público para a performance, era possível identificar os efeitos das políticas públicas, o período foi considerado como o primeiro *boom* dessa forma de arte no Reino Unido. Na década de 1990, ocorreu um desdobramento desse fenômeno com alterações das quais, a primeira delas, é o recolhimento da variedade de denominações dessa forma artística (que perturbara o *Arts Council*) pelo termo *Live Art*. Adrian Heathfield, curador, crítico de arte e um dos principais responsáveis pela popularização desse termo, sugere que *Live Art* é uma definição que propõe um impulso da arte e cultura contemporâneas na direção do imediato, imersivo e interativo: a *shift to the live* (HEATHFIELD, 2004: 7). O termo, então, passou a ser largamente adotado, inclusive pelo *Arts Council*, como indica o relatório de Lois Keidan destinado a essa instituição, *Strategy: Discussion Document on Live Art* (1991), cujo objetivo era, justamente, mapear práticas e formas de subsistência para a *Live Art*. O trabalho de Keidan foi marcado pelo esforço de distinguir a *Live Art*, que “atravessa e subverte os limites da forma de arte tradicional” (*Ibidem*), de outras práticas artísticas.

Uma das recomendações do relatório de Lois Keidan foi a de que se constituíssem organizações que possibilitassem a consolidação e a plena sustentabilidade desta forma artística, pois apesar do interesse crescente pela performance, muitas dificuldades permaneciam para essa arte:

Artistas da *Live Art* tendem a ser marginalizados, incompreendidos e mal representados. Existindo na linha de frente dos desenvolvimentos artísticos, desafiando convenções e estruturas dadas, eles são estranhos para a maioria dos sistemas culturais. Nomes mais famosos como Andrew Logan, Bruce McClean, Gilbert e George, Lindsay Kemp, Derek Jarman (e nos Estados Unidos, Laurie Anderson e Robert Wilson) são louvados e apropriados pelos interesses comerciais e atividades culturais mais tradicionais, mas a maioria dos artistas de *Live Art* permanecem mal recompensados e subvalorizados. *Live Art* continua a ser vista por muitos como uma atividade de *fringe*, sugerindo que ela só tem valor em sua relação com as atividades mais convencionais e não como um trabalho em seu próprio direito. Além disso, esses artistas atuaram em todas as disciplinas e não estão vinculados aos contextos e sistemas singulares de galerias ou teatros. [...] Em outras palavras, a *Live Art* tem um

status relativamente baixo em nossa cultura, pois o trabalho é percebido como marginal ou ‘diferente’ e é ‘adaptado’ onde for mais apropriado, praticamente desprotegido por políticas ou prioridades (KEIDAN, 1991: 2, tradução nossa)¹⁷.

Nesse relatório, Keidan enfatiza também a necessidade de profissionalização da cadeia produtiva da *Live Art*, pois os produtores convencionais encontram dificuldade ao buscarem uma definição do evento performático em termos de atração do público, que geralmente parece relutante em assumir um risco com algo que parece difícil e desconhecido. Assim, segundo Keidan, o desenvolvimento da audiência para performance estaria vinculado com a profissionalização de uma mediação cultural sensível às características estéticas e políticas da *Live Art*.

No ano seguinte, em 1992, Keidan assumiu a diretoria do recém-criado departamento de *Live Art* do Institute of Contemporary Arts (ICA), na cidade de Londres, fundado em 1946, cujo o objetivo era, e continua sendo, o de fomentar as iniciativas identificadas como arte contemporânea. No entanto, o mais importante resultado de seu empenho foi a criação da LADA em 1997, à qual dirige até os dias atuais. Sobre a fundação dessa organização, Klein (2012) chama atenção para sua vinculação com o momento político do Reino Unido, quando a “economia criativa” passa a ser incorporada às políticas de Estado:

Fundada no final do século XX, a LADA coincidiu com a vitória esmagadora do *New Labour*, que destronou os conservadores em 1997. A posição neoliberalista do *New Labour* é escrita por sua relação com a atividade artística, claramente encapsulada em sua reformulação das artes como “indústrias criativas” que geram “economias criativas”. O empreendedorismo e a mercantilização da produção artística estão no cerne da visão das “indústrias criativas” do *New Labour*. A publicação do governo, *Creative Industries Mapping Document* (1998), definiu as indústrias criativas como “aquelas atividades que têm origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm potencial para gerar riqueza e criação de empregos por meio da geração e exploração da propriedade intelectual” (KLEIN, 2012: 28, tradução nossa)¹⁸.

Entre algumas atividades da LADA poderíamos destacar: *One to One Bursary Scheme* (1999-2006), que envolveu cinquenta e dois artistas durante todo o período de vigência; *East End Collaboration* (atualmente conhecido como

17 “Live Artists tend to be marginalized, misunderstood and misrepresented group. Existing at the front line of artistic developments, defying received conventions and structures, they are outsiders to most cultural systems. More famous names like Andrew Logan, Bruce McClean, Gilbert and George, Lindsay Kemp, Derek Jarman (and in the States, Laurie Anderson and Robert Wilson) are lauded and appropriated by both commercial interests and more traditional cultural activities, but the majority of Live Artists remain poorly rewarded and undervalued. Live Art continues to be seen by many as a ‘fringe’ activity suggesting that it only has value in its relationship to more conventional activities and not as work in its own right. Moreover, Live Artists operate across disciplines and are not bound to the singular contexts and systems of galleries or theatres. [...] In other words, Live Art has a relatively low status within our culture because the work is perceived as marginal or ‘different’ and is ‘fitted in’ wherever is appropriate, virtually unprotected by policy or priority” (texto original).

18 “Founded as the twentieth century waned, LADA coincided with New Labour’s landslide victory which dethroned the Conservatives in 1997. The neo-liberalist stance of New Labour is writ through its relationship with arts activity, neatly encapsulated in its rebranding of the arts as ‘creative industries’ which generate ‘creative economies’. Entrepreneurialism and the commodification of artistic output lie at the heart of New Labour’s ‘creative industries’ vision. The government publication, *Creative Industries Mapping Document* (1998), defined the creative industries as ‘those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property’” (texto original).

Fresh Air), um projeto em colaboração com a Queen Mary University of London, que oferece aos recém-graduados e artistas emergentes, espaço e apoio para o desenvolvimento de atividades, não apenas de trabalhos artísticos, mas também atividades de produção e marketing cultural; e o *DiY (Do it Yourself)*, programa anual de desenvolvimento profissional gerenciado por artistas para artistas. A LADA se dedicou (e se dedica) também à atividade de curadoria, como exemplo podemos listar: *You Are Here* (2002) realizado durante a Bienal de Liverpool; *Live Culture*, na Tate Modern (2003); *Performing Rights* (2006-2014) e *Restock, Rethink, Reflect One* (2006-2008).

Segundo Teresa Colanje, o evento *Live Culture*, que ocorreu nas dependências da Tate Modern no ano de 2003 – no mesmo ano da aquisição da performance de Ondák – foi um evento estratégico para a ascensão da performance no universo das artes visuais no Reino Unido, e Lois Keidan sua principal mediadora. É ela, Keidan, que após dez anos desse primeiro evento, ao examinar a trajetória da performance para o centro dos interesses da renovação do mundo da arte, destaca os riscos de uma entrada compulsória na economia de mercado. Na entrevista concedida à Colanje, que ao sugerir que a performance havia alcançado a cultura de massas, quando considerada as repercussões das re-performances de Marina Abramović em *Seven Easy Pieces* (2005) no Guggenheim Museum; e *Artist is present* (2010), dessa mesma artista, no MOMA; bem como com a inauguração do *Tate Tanks* em 2012, espaço da Tate dedicado para eventos relativos à *Live Art*, Keidan responde:

A diferença é que agora pode ser uma mídia de massa, mas não precisa ser. Diferentes tipos de fluxos para criação e novos lugares e plataformas criativas lhes proporcionaram um certo grau de autonomia, e não são mais totalmente dependentes [os artistas] da permissão ou convite de outras pessoas. Eles podem escolher se desejam 'alcançar as massas' ou se desejam oferecer experiências íntimas conceituais para pequenos públicos 'especializados'. [...] E, é claro, os enormes avanços da tecnologia, atualmente, significam que não apenas os artistas estão usando os meios de comunicação de massa da tecnologia online como plataformas criativas, mas também são capazes de alcançar o público de massa com um trabalho que antes era conhecido apenas por aqueles em um porão úmido em Hackney, numa noite de quarta-feira (CALONJE, 2014: 25, tradução nossa)¹⁹.

O que Keidan parece sinalizar, é que há uma “ecologia” da performance que não pode ser redutível aos contextos fornecidos pelas instituições de arte, isto é, aos modos pelos quais a lógica de mercado atribui admissibilidade para as práticas artísticas emergentes. Para ela, as formas de patronagem poderiam ser mais “colaborativas e libertadoras, mas preocupadas com o processo do que com o resultado” (ibidem).

A diminuição do subsídio público para o setor e suas consequências, constatada por Keidan, também foram relatadas pelo artista e produtor de performance Benjamin Sebastian, em entrevista durante a pesquisa de campo. Se-

19 The difference is that now it can be a mass media, but it doesn't have to be. Different kind of founding streams and new creative sites and platforms have afforded them a degree of autonomy and they are no longer entirely dependent on the permission or invitation of others. They can choose whether they want to 'reach the masses' or whether they want to offer conceptual intimate experiences to small "specialised" audiences. [...] And of course, the huge advances in technology now mean that not only are artists using the mass media of online technology as creative platforms, but they are also able to reach mass audiences with work that was previously only known to those in a damp cellar in Hackney on a Wednesday night" (texto original).

bastian é um dos organizadores do *JPerformance Space*, um estúdio para criação e exibição de arte performática, localizado em Londres, em Hackney. Na ocasião, Sebastian disse que boa parte das condições de produção de performance no Reino Unido, não diferem das condições de produção dos países da América Latina, pois em sua maioria são realizações autofinanciadas, sem espaço nas políticas públicas, e para obter algum financiamento precisam se inscrever, repetidamente, nos organismos de financiamento até conseguirem algum apoio, que são sempre intermitentes, prejudicando o pleno desenvolvimento da performance no país. Durante a entrevista, Sebastian chamou atenção para o caráter de excepcionalidade da posição da LADA em relação aos outros espaços organizados pelos próprios artistas:

Acho que é realmente importante separar o trabalho da LADA dos espaços produzidos pelas iniciativas dos artistas, porque a LADA ocupa uma posição muito...muito específica e especial na cena, porque toda a organização [LADA] tem apoio do governo, é apoiada pelo *Arts Council*. A LADA é muito única nesse aspecto, e o que eles fazem é muito diferente do que fazem os espaços liderados pelos artistas, não somos espaços institucionais (SEBASTIAN, 2016).

Quando perguntado sobre qual era a maior dificuldade na gestão do *JPerformance Space*, Sebastian identificou o pagamento do aluguel do imóvel, e afirmou que já estava em processo de mudança para Kent, uma cidade cerca de 140km distante de Londres. O curioso em relação a esse fato é que, tempos depois, ao realizar uma entrevista com Katy Baird, que na época trabalhava na LADA e também é artista de performance, ela relatou sobre a dificuldade da LADA de permanecer em Hackney Wick, e esse já não era o primeiro endereço que a organização se instalava. No início, a LADA funcionava em Shoreditch, atualmente conhecido pelos grafites de Banny e galerias de arte urbana, mas devido à alta dos aluguéis ocorreu a mudança para Hackney Wick, e que provavelmente uma segunda mudança aconteceria para a região de Bethnal Green – o que de fato ocorreu após o meu retorno para o Brasil. Baird disse que ao passo que os aluguéis na região de East End (área onde se localizam Hackney, Hackney Wick e Bethnal Green) aumentavam, o mesmo não sucedia com o subsídio do *Arts Council*.

Ainda mais curioso, foi a sugestão proposta pelo Prof. Simon Bayly – orientador da pesquisa durante a estadia em Londres – quando comentei sobre essa coincidência nas entrevistas de Sebastian e Baird. Bayly comentou algo como: “Seria interessante uma pesquisa comparativa a partir da sobreposição, no mapa da cidade de Londres, de outros dois mapas. O primeiro demonstrando os espaços dedicados à performance no período entre 1960 até 1980; e um segundo que compreenderia o período de 1990 até os dias atuais”. E acrescentou: “Veríamos, por um lado, que a performance se moveu em direção ao centro [Tate Modern, Barbican Centre etc.], ocupando lugar na City [região central da cidade de Londres, e centro financeiro mundial], e por outro, perdeu uma porção significativa de seu território na cidade”.

A geógrafa Doreen Massey (2005), no livro *Pelo espaço: Uma Nova Política da Espacialidade*, oferece-nos um pano de fundo para a sugestão de Simon Bayly sobre a defasagem territorial da performance na cidade de Londres. Massey, identifica que a partir dos anos finais da década de 1980, ocorreu uma reorientação da *globalização neoliberal* com efeitos diretos sobre os preços do solo na cidade de Londres. Segundo a autora, o poder da City financeira londrina, orien-

tada pelo “olhar para fora [*outwardlooking*]”, um olhar que “varre o planeta”, até a abertura de oportunidades de investimento imobiliário na cidade, que resultou na atual especulação imobiliária, sabia mais sobre “mercados em continentes distantes do que sobre o que estava acontecendo logo do outro lado do rio” (MASSEY, 2005: 221).

Essa reorientação significou a extensão da City financeira para a região de East End, a partir de Canary Wharf, essa reorientação tinha como objetivo produzir Londres como uma cidade mundial do século XXI. Embora essa política tenha sido fortemente contestada, explicitando, inclusive, os conflitos entre a cidade financeira mundial e as outras Londres, essa reorientação significou tanto na construção de moradias pelo setor privado, que usufruiu de uma enorme quantidade do subsídio público reservado para o desenvolvimento da área, quanto “a venda a preços bem além do alcance das pessoas já ou recentemente residindo na área” (*ibidem*). Além disso, com o novo distrito financeiro em Canary Wharf, toda a região de East End foi impactada pelos altos salários do mercado financeiro, principalmente o custo de moradia na região. Segundo Massey (2005: 236) “Depois da oferta de consideráveis incentivos (como sempre, esses audaciosos apostadores de risco do capitalismo moderno que, na verdade, não gostam, realmente, de assumir riscos), o lugar adquiriu, lentamente, um certo prestígio”. O que Massey descreve é a dinâmica da desigualdade nos centros mundiais do capitalismo:

Londres é uma cidade bem-sucedida, asseguram, ‘mas ainda há grandes áreas de pobreza e exclusão’. Porta-vozes de Londres apontam para esse fato evidente em reivindicações por uma maior partilha do bolo nacional. [...] O problema está na conjunção. Primeiro, na conjunção ‘mas’. A frase deveria, em vez disso, dizer: ‘Londres é uma cidade bem-sucedida e, *parcialmente, como um resultado dos termos desse sucesso* há, ainda, grandes áreas de pobreza e exclusão.’ E, segundo, a conjunção de trajetórias da economia: a imensa concentração de indústrias de cidades globais (especialmente financeiras) é um dos elementos da constelação de forças que produzem essa pobreza e exclusão (MASSEY, 2005: 223).

Desse modo, a preocupação de Keidan sobre a possibilidade do ingresso da performance na economia de mercado, resultar numa diminuição do subsídio público para o setor, está vinculada, por extensão, com a preocupação de Bayly ao constatar que o mundo da performance, para além do seu acesso aos espaços institucionais de arte, trava uma luta desigual com a economia de mercado voltada para o setor imobiliário.

Entretanto, não se trata de afirmar que a musealização da performance é a *causa* da redução ecológica dessa forma de arte, possivelmente tenhamos muito o que celebrar dessa acolhida; também não se trata de tomar uma posição ingênua frente às políticas públicas para o desenvolvimento das “economias criativas” do *New Labour*, visto que são coetâneas à reorientação da *globalização neoliberal* que impactou os preços do solo de Londres. Talvez, fosse interessante uma pesquisa sobre o quanto a participação da “economia criativa” foi aliada dos processos de *gentrificação* da cidade. Veríamos que a “pressão do capital”, sofrida atualmente pelos espaços independentes de performance (intensificada pelas políticas de austeridade adotadas a partir da crise de 2008), fora antes sofrida pelos moradores mais antigos da região? Existiam artistas e coletivos de performance junto aos grupos que contestavam a investida de Canary Wharf?

Considerações finais

Em suma, o que pretendemos com esse *emaranhamento* é contribuir para a complexificação (no bom sentido da palavra) das práticas museológicas. Isto é, se os artistas da performance buscaram restituir seus espaços no mundo da arte para proteger os seus direitos de autoria, porém sem renunciar plenamente seu mundo não-institucionalizado – ainda em que pesem as dificuldades enfrentadas pela reorientação das políticas de Estado– tal restituição mobilizou e continua mobilizando uma renovação nesse mundo. Assim, talvez, as práticas museológicas já impregnadas da radicalidade da performance, possam apostar cada vez mais na condição experimental e colaborativa em suas atividades, aproximando-se da *tecelagem* como descrita por Tim Ingold e pela visualidade de Roberta Carvalho – e também de Keidan, de certo modo – ao privilegiarem o processo em relação ao objeto. Essa também renovação das práticas museológicas, conseqüentemente, as fazem ultrapassar e redefinir as fronteiras do estritamente artístico. E essa direção, aliás, já não é nem mesmo incipiente²⁰.

O caso da musealização da performance no Reino Unido contribui, então, para a imaginação de práticas museológicas experimentais e colaborativas, pois fornece temporalidades e espacialidades das múltiplas trajetórias que atravessam o desenvolvimento da *Live Art*. E ainda que esse caso não possa ser plenamente generalizável, principalmente se compararmos ao desenvolvimento das políticas culturais na “periferia” do capitalismo (embora, a participação de artistas provenientes dessa periferia seja cada vez mais significativa nas instituições de arte dos países centrais), podemos de seu exemplo imaginar processos de musealização capazes de identificar e de abarcar as complexidades singulares em outras partes do mundo. Cabe, agora, perguntarmos quais são as nossas.

Referências

BANIOTOPOULOU, Evi. Roman Ondak: Good Feelings in Good Times. *TATE*, 2009. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>> Acesso em: 18 ago. 2020.

BISHOP, Claire. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *CUNY Academic Works*. New York, 2012. Disponível em: <http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/45>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CALONJE, Teresa (ed.). *Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014.

HEATHFIELD, A. ALIVE. In: HEATHFIELD, A (ed.). *Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing, 2004.

HEDDON, D.; BODOR, J. Art, Meeting, and Encounter: The Art of Action in Great Britain. In: HEDDON, D.; KLEIN, J. (eds). *Histories & Practices of Live Art*. London: PALGRAVE MACMILLAN, 2012.

INGOLD, Tim. On weaving a basket. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge 2000.

²⁰ Cf. YÚDICE, George. Producing the Cultural Economy: The Collaborative Art of inSite. In: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

INGOLD, Tim et al. Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropologia. *Ponto Urbe* [Online], n. 11, p. 1-16, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/334>. Acesso em: 05 ago. 2020.

KEIDAN, L. *National Arts and Media Strategy: Discussion on Live Art*. London: The Arts Council of Great Britain, 1991.

KLEIN, J. Developing Live Art. In: HEDDON, D.; KLEIN, J. (eds). *Histories & Practices of Live Art*. London: PALGRAVE MACMILLAN, 2012.

LA FRENAIS, R. News: Backstairs Revolution in Performance Art. In: *Performance Magazine*, Londres, n. 40 (março/abril), p. 40-41, 1986.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

POTKIN, Helen. Performance art. In: CARSON, F.; PAJACZKOWSKA, C. (eds.). *Feminist Visual Culture*, Edinburgh: Edonburgh University Press, 2000.

PIGNARRE, P.; STENGERS, I. *Capitalist sorcery: Breaking the spell*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SANSI-ROCCA, Roger. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

TARDE, Gabriel. *Monodologia e sociologia*. Eduardo Vargas. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Submetido em 14 de julho de 2020

Aprovado em 23 de agosto de 2020