

"PERFORMANCE COMO PENSAMENTO CORPORIFICADO": ENTREVISTA COM MARILYN ARSEM

Izis Dellatre Bonfim Tomass¹

Resumo: Marilyn Arsem, artista da performance e ex-professora da *School of the Museum of Fine Arts*, Boston (SMFA), fala sobre as suas experiências e aprendizados nos seus mais de quarenta anos de contato com a prática e o ensino da performance, seja institucionalmente, seja em workshops mundo afora. Ao acompanharmos as suas reflexões, é possível compreender um pouco mais acerca do próprio processo criativo e criador de Arsem, os quais, em nosso entendimento, partem muito mais de um ímpeto genuíno de investigação e experimento com o real e na tessitura do momento presente do que em criar performances cujos desenvolvimentos e objetivos finais já estejam, de certo modo, pré-concebidos.

Palavras-chave: Performance; Arte; Estética; Processo Criativo; Experimento.

"PERFORMANCE AS EMBODIED THINKING": INTERVIEW WITH MARILYN ARSEM

Abstract: Marilyn Arsem, performance artist and former professor at the *School of the Museum of Fine Arts*, Boston (SMFA), talks about her experiences and learnings in more than forty years of practicing and teaching performance, both institutionally and in workshops throughout the world. By following her thoughts, it is possible to understand a little more about Arsem's creational and creative processes which, in our understanding, depart more from a genuine impetus of investigating and experimenting with reality and in the present moment's tessitura than from creating performances whose developments and objectives are somehow already conceived.

Keywords: Performance; Art; Aesthetic Thinking; Creative Process; Experiment.

¹ Izis Tomass é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com orientação pela School of European Languages, Culture and Society, University College London (SELCS/UCL). É membro do Renaissance Society of America (RSA), coordenadora do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e tradutora associada à Universidade de Michigan (UMICH). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0895885797532923>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-3190>. E-mail: izis.tomass@ufmg.br

Izis Tomass – Primeiramente, agradeço mais uma vez a oportunidade de fazermos essa entrevista, é uma honra! Você poderia nos contar como você vê a sua trajetória de vida e se há nela algum momento crucial que a levou as suas práticas artísticas e investigativas?²

Marilyn Arsem: A trajetória que me trouxe até aqui começou quando eu era criança, e desde então tem sido um caminho sem muitos desvios. Eu cresci em uma pequena cidade nos arredores de Buffalo, em Nova York, Estados Unidos e, ainda criança, já queria ser artista, o que era encorajado pelos meus pais. Eu desenhei, pinte e com meus irmãos escrevi e atuei em peças para minha família e vizinhos. Estudei também música e fiz aulas de dança. Mas eu diria que acabei me deparando com os meus limites técnicos nessas *media* mesmo antes de conseguir me expressar da maneira que realmente queria.

Quando eu estava no *high school*, nos anos 1960, eu comecei a criar *Happenings* com meus amigos, motivados pelo que líamos nos jornais sobre os que aconteciam em Nova York, ao passo que assistíamos produções de teatro experimental em Buffalo, e fazíamos também nossas próprias produções. Mais e mais fui me interessando em criar performances a partir do *medium* visual. A única opção de me exercitar na prática da performance à época era estudar teatro, o termo "performance" ainda não estava nem em uso. Por volta de dois anos após me graduar na universidade, aluguei um estúdio e convidei um grupo de artistas que trabalhavam com *media* diferentes a se juntar a mim, com o intuito de criarmos performances originais. Éramos escritores, performers, dançarinos, artistas visuais e músicos, e trabalhávamos colaborativamente para criar trabalhos que performávamos na rua, em galerias e livrarias por toda Boston. Eu estava particularmente interessada em criar performances em que a audiência tivesse um papel ativo. Foi aí que eu me envolvi com a então emergente comunidade de performance arte de Boston. E, em pouco tempo, reconheci que o trabalho que eu estava fazendo poderia ser mais apropriadamente chamado de "performance arte".

² A entrevista foi realizada em Julho de 2021.

Izis Tomass – Como você pensa ou percebe a noção de “corpo” na sua prática? O que é um corpo performático? O que é um corpo testemunhal? Como eles são construídos? Como eles interagem?

Marilyn Arsem: Tudo o que temos, na verdade, são nossos corpos. Não há escapatória. É através deles que nós percebemos e interagimos com o mundo. Porém, o modo como fazemos isso herdamos de nossas famílias e comunidade. Então, sim, nós somos construídos por nossa cultura. Nossas mentes são parte de nossos corpos, não há separação. Nós pensamos com e através de nossos corpos no que experienciamos o mundo.

[Mas não estou certa de onde isso nos leva nesta conversa...]

As pessoas frequentemente presumem que a arte é um objeto e, assim, que é algo separado e independente de nossos corpos. Mas foi um corpo que a fez. Mesmo a arte visual, como a pintura ou escultura, pode ser considerada o resultado ou a documentação de um processo corpóreo, logo, toda produção artística pode ser considerada um ato performativo. Inicialmente, você faz o trabalho para você mesmo, para satisfazer algo que você precisa expressar. Mas aí você quer que alguém mais veja o seu trabalho. O que é que você quer compartilhar, e por quê? O que você está oferecendo aos outros? O que você espera deles? Essa troca com a testemunha é a finalização do trabalho, e dela resulta o mais amplo entendimento da obra. O significado é gerado por, e entre, aquele que produz a obra e os que a testemunham.

Por dez anos eu dei um seminário de quatro semanas, obrigatório a todos os novos alunos da pós-graduação da Escola do Museu de Belas Artes de Boston (*School of the Museum of Fine Arts, Boston*), o qual eu chamei de “O corpo na arte: presença e efemeridade”. O foco do seminário era a teoria e história da performance arte, mas como os alunos eram artistas que trabalhavam com *media* diferentes entre si, eu introduzia as leituras semanais pedindo a eles que respondessem uma série de questões relacionadas as suas próprias práticas. Assim, enquanto eles discutiam os ensaios acadêmicos e vídeos de performance arte de cada aula, eles também discutiam suas próprias práticas, relacionando-as a questões de desmaterialização, corporeidade, presença e efemeridade.

Estas são algumas das questões que eu fazia em cada aula:

- Quais são os aspectos performativos do seu processo?
- Como eles aparecem em seu trabalho?
- Qual é o impacto de seu trabalho em seu próprio corpo, e na sua psiquê?

- Quem é a sua audiência e como você constrói a experiência dela?
- Como que outros interpretam o seu trabalho?
- Qual é o impacto dessa interpretação no entendimento que você tem sobre ele?

- Como você documenta seu trabalho?
- Como que a documentação altera a lembrança que você tem de seu trabalho, ou o modo como você pensa sobre ele?
- O que permanece de seu trabalho? Por quanto tempo isso permanecerá?
- O que desaparece de seu trabalho? Quando isso desaparece?

Eu geralmente peço aos alunos que identifiquem o momento em que eles convidam alguém para ver seu trabalho. Peço que pensem nos aspectos do processo que eles escolhem manter privados e em que partes eles decidem tornar públicas. A questão por trás aqui é compreender no que eles acreditam que se constitui uma obra de arte. As preparações para a performance, assim como a limpeza posterior, podem ser, claro, consideradas parte integrante do evento. Quando a ação de fato começa? Quando ela de fato termina? Quais são as implicações de esconder ou revelar as preparações ou os efeitos colaterais?

Izís Tomass – Como você pensa ou percebe o movimento (fluxos, mecanismos, encadeamentos) na sua prática artística?

Marilyn Arsem: Nada é estático, tudo está sempre mudando e em transição. Nós estamos conscientes mais de alguns processos do que outros, em geral, porque a duração da mudança se dá em um espaço de tempo mais curto do que o nosso. Pense no ritmo que você mantém no dia a dia: que sistemas ao seu redor operam de forma mais lenta e mais rápida que o seu? Como você se ajusta a essas outras durações? Quando alguém diz, após ver uma performance, "Isso foi tão lento!" eu tendo a perguntar, "Lento comparado a que?"

Um dos aspectos do trabalho duracional que eu mais aprecio é que ele me permite dedicar o tempo necessário para prestar atenção em processos que são ainda mais lentos e mais extensos que o meu. É uma oportunidade de demorar o tempo que for preciso para ver, experimentar, contemplar e refletir sobre tudo que está ao meu redor. Não há pressa. Eu posso demorar o quanto eu precisar para tomar cada decisão em seu próprio tempo e apenas quando ela for necessária.

Izis Tomass – Como você pensa a questão da alteridade na sua teoria e práxis?

Marilyn Arsem: Dois pensamentos imediatamente me ocorrem:

Há dias em que acordo me sentindo uma estranha a mim mesma.

E

Nós todos somos, entre nós, diferentes graus de "outro".

Quando estou criando uma performance, a primeira coisa que me pergunto é "O que eu quero aprender?" Mas a próxima pergunta é "O que eu quero que a audiência experiencie?" De início eu já suponho que a performance é um evento compartilhado entre mim e os que assistem. Considero o contexto no qual estarei performando e que expectativas as testemunhas possam vir a ter. Penso em criar entradas na obra para a audiência. Frequentemente tento encontrar maneiras de criar ações, materiais ou referências que sejam menos específicas, para que a conexão com a minha própria biografia seja menos direta e menos reducionista. Criar ações menos limitantes permite que os que testemunham o trabalho associem mais facilmente as ações as suas próprias vidas. Às vezes eu traço caminhos para que eles possam entrar em um processo de descobertas paralelo ao meu, ou até para que me ajudem mais diretamente.

O que eu aprendo enquanto performo não é, necessariamente, o que a testemunha aprende enquanto assiste. Eu reconheço que, quando as pessoas veem arte, elas pensam sobre suas próprias vidas, dificilmente estão preocupadas com o que a obra significa para os artistas que ali estão ou até mesmo o porquê de estarem criando tal obra. Elas estão muito mais interessadas no que aquilo significa para elas mesmas e como que a obra as faz pensar em suas próprias existências. As pessoas

trazem suas próprias questões para a obra. Elas a veem através das lentes com que enxergam e habitam o mundo. Eu não tenho controle nenhum sobre isso, e nem é ao menos possível antecipar as perspectivas que elas terão. No fim das contas, eu posso apenas oferecer minhas próprias questões e esperar que elas possam encontrar algum valor em testemunhar ou me auxiliar na minha investigação.

Izis Tomass – Como você percebe o conceito de lugar? Qual seria o peso histórico e o peso mutável nas múltiplas dimensões que podem coabitar um único e mesmo lugar? Ele se dilata? Poderia o seu aspecto histórico, em si mesmo, ser também mutável? O que é um lugar para você?

Marilyn Arsem: Lugares têm suas próprias personalidades. Assim como qualquer outra coisa, a maior parte de suas histórias permanece escondida, ou apenas parcialmente revelada. Como você descobre o passado? Como você decifra seu impacto no presente? Nós estamos continuamente analisando o que veio antes e imaginando o que o futuro nos reserva, mas fazemos isso sempre através das lentes de nosso próprio tempo e experiências. É apenas neste espaço e neste momento que podemos responder àquilo que nos encara.

Antes de viajar para algum local, leio sobre sua história e cultura, e sempre quero saber como os Estados Unidos historicamente se relacionou com o país e como é atualmente essa relação. No que chego, converso com as pessoas da comunidade, sou curiosa pelo que está no ar, sobre o que as pessoas se preocupam, e o que elas consideram importante contar a uma mulher americana, branca e mais velha. Sei que não posso escapar de suas suposições acerca de quem sou e do país de onde venho.

Faço então uma pesquisa o mais ampla possível, tanto antes de minha chegada quanto durante o meu encontro inicial com um local. No entanto, o que podemos aprender da história de um local é sempre fragmentado e parcial. Presto atenção àquilo que me atrai e captura meu interesse. No que, ou onde, ou em quem a minha atenção se foca é, para mim, uma dica do que está em minha mente, até mesmo antes de eu ter plena consciência disso.

Como eu escolho um lugar é um processo misterioso. Enquanto eu visito possíveis lugares com os organizadores de um evento, presto atenção ao que prende minha atenção. Esta é a chave para o que eu quero fazer como performance. Alguma

coisa da presença do lugar me diz algo, me faz sentir como se eu pudesse conversar com ele de algum modo e com ele interagir através de alguma ação ou atividade. O lugar suscita sentimentos, ideias, questões, movimento, materiais, imagens. O processo é intuitivo, e o lugar me ajuda a frequentemente identificar as minhas subjacentes ou ainda inconscientes questões.

Então, a tarefa é escolher uma ação e materiais para criar uma performance em resposta ao lugar. Por fim, considero o que um lugar pode querer de mim em troca. O que o lugar pode precisar ou querer? É nesse momento em que aparece a ideia de se produzir um baixo impacto. Como posso deixar o lugar em melhores condições do que as que ele estava? O que posso oferecer em troca pela oportunidade de estar lá?

Penso nas minhas performances como um tipo de conversa entre mim e o lugar, e tento me lembrar de que não estou lá para dar respostas, mas para as perguntas e investigação, e de que a investigação, relacionada com uma preocupação ou questão em minha própria vida, foi suscitada pelo lugar. O valor desse novo contexto reside no fato de que ele fornece uma perspectiva diferente para considerar a questão. Considero a performance como um pensamento corporificado, como um modo de aprender coisas novas sobre o mundo, sobre mim e meu lugar nele. Idealmente, a performance fornece uma experiência que também permite que a audiência aprenda algo novo.

Izis Tomass – Após ler os seus textos e os artigos escritos sobre você e seu trabalho, poderíamos supor que, para você, o resultado de uma performance seria algo totalmente novo ou inesperado. Ainda sobre a questão do lugar, como você vê a emergência do “novo” a partir da materialidade histórica do espaço? Como esses dois elementos interagem entre si?

Marilyn Arsem: Eu sinto muito que você tenha entendido de meus textos que o resultado é totalmente novo ou inesperado. Não foi exatamente o que eu quis dizer. Para esclarecer, alguns artistas criam obras com a intenção de produzir um resultado muito específico. Nesses casos, ações e materiais são selecionados com o objetivo de se alcançar um fim predeterminado. Nesses trabalhos a questão é, “O que eu posso fazer para que ‘X’ aconteça?”. É um processo bem diferente daquele que parte da questão “O que acontece se eu fizer isso?”

Estou mais interessada no tipo de arte em que o processo de fazer ou criar é a obra em si mesma. O resultado é menos significativo que a atividade necessária para se chegar lá. Ao passo que a obra se desdobra no tempo, descobertas são feitas pelos que testemunham tanto as decisões do artista durante o processo de criação, quanto as transformações resultantes do corpo do artista e dos materiais utilizados.

Como testemunha, não estou particularmente interessada em assistir uma ação perfeitamente executada, e que fora ensaiada ao ponto de quase não haver mais margem para erro. Esse tipo de ação dá certo apenas quando tudo está sob controle e não há intrusões inesperadas. Mas a vida não é assim. Estou muito mais interessada em assistir artistas individuais tomando decisões e resolvendo, no momento imediato, quaisquer complicações inesperadas que surjam enquanto eles levam adiante as ações que escolheram para suas performances.

Izis Tomass – Poderíamos dizer que ainda há, em ambos os casos (“O que eu posso fazer para que ‘X’ aconteça?” e “O que acontece se eu fizer isso?”), algo de inesperado na performance (não necessariamente o resultado, mas por vezes o processo em si mesmo?) E ainda estou curiosa sobre como você vê a emergência do inesperado (quando há) em relação à historicidade do lugar. Tal acontecimento adicionaria algo novo a sua história, mudaria de certa forma sua historicidade, ou o inesperado entraria em relação com a historicidade do lugar em sentido mais denso?

Marilyn Arsem: A história do lugar não está somente no passado. Ela continua no presente, então minha performance também se torna parte da história do lugar. E só posso de fato responder a um lugar partindo do meu entendimento atual, o qual é sempre fragmentado, incompleto, e totalmente influenciado pelo meu próprio contexto.

Essa é uma das razões pelas quais eu considero minhas performances relacionadas a lugares como uma conversa entre mim – onde estou agora, e de onde eu vim – e o lugar. Faço perguntas e espero respostas através das ações que crio, a fim de aprender mais. Mas eu só posso abordá-lo do lugar de onde eu vim e de onde estou agora. Inevitavelmente, eu terei feito suposições baseadas no que eu já aprendi, mas com sorte estarei aberta o suficiente para interagir com qualquer coisa de novo que daí possa surgir. É aí que o aprendizado acontece. E, idealmente, aqueles que assistem são, de algum modo, parte desse processo de descoberta e aprendizado.

Izis Tomass – Como você trabalha e percebe as noções de tempo e duração na sua prática artística e investigativa? Quais são as diferentes possibilidades de duração que podem surgir de uma performance? A performance continua a existir nas durações do artista e das testemunhas após seu término? Como seria esse tipo de existência?

Marilyn Arsem: O tempo é somente um dos elementos que levo em consideração quando estou projetando uma performance. As outras questões serão sobre como habitarei o espaço, que materiais usarei, que ações farei, além de pensar sobre como tudo isso irá ocupar tempo. A questão que subsiste aqui é o que eu quero aprender, e como cada elemento pode servir à investigação?

Materiais têm vida própria, com suas próprias passagens de tempo. Um tempo prolongado pode fornecer a oportunidade de realmente examinar um processo, permitindo que ele se desdobre em seu próprio ritmo e alcance uma conclusão orgânica, ao invés de tentar forçadamente encaixar o processo em um período predeterminado. No entanto, a maior parte dos contextos nos quais eu crio as obras – festivais ou galerias – tem um prazo já estabelecido de tempo em que eles estão abertos ao público ou em que convidaram uma audiência a comparecer. Escolher ações que caibam confortavelmente nesses períodos é, na maioria das vezes, o verdadeiro desafio.

Izis Tomass – Essa pergunta “A performance continua a existir nas durações do artista e das testemunhas após seu término?” é baseada, na verdade, em uma de suas afirmações no manifesto “ISSO é Performance arte”: “A arte da performance é experiência – tempo, espaço e ações compartilhadas entre pessoas. / A gravação da arte da performance reside nos corpos da artista e das testemunhas.” Eu acho essa afirmação fascinante e gostaria de ouvir mais sobre essa questão, se possível.

Marilyn Arsem: As performances residem na memória, e a memória reside no corpo. Considere como um odor ou até um movimento físico em particular pode ativar uma memória. Ela vem até você em resposta a algo que acontece com você no presente. Geralmente, é apenas um fragmento da experiência que emerge à superfície – uma imagem, um sentimento, um gesto, uma palavra. Nós estamos constantemente reconfigurando as memórias de nossas experiências e as ressignificando em nossas

vidas. Não criamos significado apenas uma vez daquilo que ocorre conosco. Nossas perspectivas sobre nossas próprias vidas continuam a mudar no que incorporamos novas experiências e novas informações e isso, por sua vez, transforma nossas memórias sobre o passado.

Izís Tomass – Agora, uma curiosidade: quais foram as impressões mais sensíveis que você teve em “100 Modos de Considerar o Tempo” (100 Ways to Consider Time)? No 57º dia, “Tempo não-programado” (Unscheduled Time), houve alguma resposta que tenha te intrigado mais do que as outras?

Marilyn Arsem: O que mais me surpreendeu sobre o *Dia 57: Tempo não-programado* em *100 Modos de Considerar o Tempo* foi, na verdade, o número de pessoas que disseram que elas frequentemente tinham tempo não programado em suas vidas. Eu não esperava isso. Mas talvez por causa de meu próprio tempo que, àquela altura ao menos, havia sido sempre cuidadosamente programado. Em nossas conversas, nós distinguimos tempo de lazer de tempo não programado, já que muitas vezes o tempo de lazer é programado com tantas atividades quanto nosso tempo de trabalho.

Diferentes experiências ativam minhas memórias de certas ações ou eventos de *100 Modos de Considerar o Tempo*. Ontem, em um workshop em que eu estava na condição de aluna, por causa de uma pergunta sobre “escutar”, pensei no dia em que passei seis horas, vendada, sentada em uma cadeira de frente para a parede, apenas escutando. As paredes da galeria não iam até o teto, então era possível ouvir não só a atividade dentro do meu espaço, mas da galeria maior na qual a minha sala estava situada. Havia uma multitude de sons, de perto e de longe, de áudios de obras, exaustores, meu relógio contando, pessoas conversando, seus passos, e de alarmes disparando quando as pessoas chegavam muito perto de alguma obra. Foi, na verdade, uma cacofonia de diferentes sons por seis horas seguidas.

As pedras que usei na performance estão alinhada na escada da minha casa. Eu as olho todo dia e frequentemente penso em como que elas ocupam o tempo comigo. Eu imagino por quanto tempo elas já tinham essa forma antes de eu pegá-las na praia. E penso em quanto tempo mais elas continuarão a ser do modo como são agora, muito depois de eu já ter morrido. Não imagino que elas serão incluídas em

meu arquivo, apesar de que, por direito, elas podem ser consideradas minhas colaboradoras. Penso no lugar em que elas residirão após minha partida.

Mas a memória mais persistente é de como a constante de seis horas por dia enfatizou a minha experiência da elasticidade do tempo. O que eu fazia, como eu engajava as testemunhas, o que eu sentia, tudo isso impactou profundamente a minha experiência e entendimento do tempo. Alguns dias pareciam intermináveis, e outros passavam voando.

Izis Tomass – Há algum limite duracional para a sua prática? Como você vê e lida com a noção de todos os tipos de limite na sua prática?

Marilyn Arsem: Se eu começasse um trabalho agora, a duração mais longa que ele poderia ter seria menos de trinta anos. Quanto menos? Essa é uma pergunta que não tenho como responder. Os limites duracionais na minha prática passam ao primeiro plano à medida que vou envelhecendo. O corpo tem suas próprias necessidades, e meu corpo claramente tem limites.

Mas há tantos outros fatores que impactam a duração de uma obra. Locais, eventos e espaços físicos sempre têm questões a serem consideradas ao criar obras. Essa é uma das razões pelas quais eu sempre penso no meu trabalho como sendo uma resposta ao lugar, mesmo numa galeria cubo branco em um museu. E é por isso que eu tento esperar até ter visto o espaço e tido uma conversa com os patrocinadores do evento antes de projetar uma obra. A natureza do evento, outros trabalhos que estarão em exibição ao mesmo tempo, o tamanho e alocação do espaço, como os trausentes se movem por ele, tudo afeta o que escolho fazer. Em todo contexto há restrições. Porém, o desafio de se projetar uma performance específica a essas circunstâncias é o que continua a me intrigar.

Izis Tomass – Quanto ao elemento contemplativo em seus trabalhos, ele me lembra a questão da contemplação no campo da filosofia, mais especificamente, na filosofia neoplatônica, onde a contemplação pode ser entendida como um tipo de uma engrenagem una, através da qual tudo existiria e funcionaria. Qual é o lugar da percepção e da contemplação na sua prática? E como testemunha?

Marilyn Arsem: Eu não penso ativamente na noção de contemplação quando performo. O que de fato penso é sobre estar totalmente investida no momento, e em manter um estado de estar o mais presente possível. Tento prestar atenção a tudo – a cada elemento visual – desde o maior até o menor, a cada cheiro, cada gosto, cada som tanto perto quanto o mais longe possível que consigo ouvir, cada vibração, cada movimento, à temperatura do ar, cada sensação física interna e externa, às minhas emoções, meus pensamentos, tudo.

Se um público está disposto a passar o tempo comigo na performance, eles geralmente começam a replicar o mesmo grau de atenção. A concentração deles aumenta, eles relaxam e diminuem o ritmo, o que resulta em graus maiores de consciência.

Izis Tomass – Ainda estou curiosa sobre como você percebe e/ou contempla outras performances quando está na condição de testemunha. O que você sente? Qual é o tipo de performance que mais te afeta, ou quais foram as performances que mais te afetaram em um sentido contemplativo?

Marilyn Arsem: A performance para a qual eu mais volto é uma performance que vi ou, mais especificamente, participei em 1984. Essa obra teve um impacto profundo no meu próprio trabalho. Chamava-se *On the Emerald Necklace*, um dia inteiro de performance promovido por Ron Wallace, um artista aqui de Boston. Ele a performou para um público de uma pessoa só. Foi uma caminhada de vinte e quatro quilômetros em volta de todo o *Emerald Necklace*, uma estrutura de parques ao redor de Boston. Esse sistema de parques conectados foi projetado por Frederick Law Olmsted, que considerava sua criação uma obra de arte.

Antes de Ron fazer essa performance, ele passou mais de um ano pesquisando o processo de criação dos parques de Olmsted. Ele estudou suas anotações, planejamentos e ordens de serviço, leu todas as atas de reuniões do conselho de Franklin Park, passou tempo com a equipe de manutenção do parque, e repetidamente caminhou o circuito inteiro, com mapas e planejamentos em mãos, localizando não só os projetos que foram construídos, mas encontrando até plantações feitas por Olmsted quase cem anos antes. Ele aprendeu a identificar as árvores, arbustos, plantas e animais do parque, e seus ciclos anuais e habitats. Ron

estudou o movimento das águas por toda a estrutura de parques e seus caminhos acima e abaixo da terra. Ele também traçou as mudanças que foram feitas na estrutura após seu design inicial e criação.

A sua exaustiva pesquisa forneceu à obra sua profundidade e valor. Seu conhecimento sobre os parques permitiu que ele respondesse, aparentemente sem esforço algum, qualquer pergunta que eu tivesse. Enquanto, por um lado, havia aspectos de *Emerald Necklace* que ele queria evidenciar, por outro, ele também modelou a conversa a partir de minha curiosidade. Entendi que essa atenção não-dividida não teria sido possível mesmo se houvesse apenas mais uma pessoa comigo na condição de testemunha.

Tópicos diferentes emergiram e se desenvolveram à medida que o dia passava, inspiradas pelo ambiente e pela obra de arte pela qual estávamos caminhando. A conversa incluiu não só minhas questões, mas as dele também, com observações de nós dois, criando assim uma verdadeira partilha de conhecimento. Quando penso nela hoje, reconheço que ele manteve o foco na obra de arte, através da qual estávamos caminhando, durante todas as oito horas, nunca deixando que a conversa descambasse para algo ordinário.

Essa experiência me ajudou a confirmar que a performance pode ser a própria experiência de aprendizado, e que ela pode ser sobre observar e descobrir mais sobre o mundo à nossa volta, e de que isso foi possível de se fazer mesmo com a presença de um público. Talvez a coisa mais importante que aprendi com ele foi que o tempo é um elemento essencial. É extremamente necessário dispor de tempo o suficiente, de levar o tempo que precisar, tanto para desenvolver quanto para performar a obra.

Izis Tomass – Qual é a sua percepção acerca de existências não-humanas, e quais são as diferentes possibilidades de movimento dessas existências quando uma performance acontece?

Marilyn Arsem: Os materiais têm vida própria. Suas vidas se desenvolvem em períodos que podem ser consideravelmente mais curtos ou infinitamente mais longos do que o nosso. Nós tendemos a reparar neles apenas quando com eles esbarramos, e quando são ou úteis ou interferem nas nossas existências. Este é apenas um triste comentário sobre como nós quase não percebemos universo que nos rodeia.

Izís Tomass - Como que você lida com as suas próprias intenções quando está no processo de criação e de execução de uma performance?

Marilyn Arsem: Antes de criar uma performance, eu me pergunto uma série de questões: o que eu quero fazer? Isso é algo diferente do que eu acho que devo fazer, ou do que acho que os outros esperam que eu faça. O que posso fazer que ainda não fiz? O que me desafiaria agora? O que tenho agora em mente? Além dessas questões, eu também me lembro de que está tudo bem simplesmente fazer perguntas. Eu não tenho que dar respostas. E, mais importante, falhar não é o fim do mundo. Qual o objetivo de se fazer algo que eu já conheço? Correr riscos e escolher tentar algo novo é o modo como nós crescemos.

A essa altura na minha vida, como artista, eu estou disposta a seguir os meus instintos. Frequentemente, eu não consigo explicar a razão de estar atraída a uma imagem em particular, a alguma ação ou a algum material. Eu sei que encontrarei aí um caminho para construir uma performance. Estou disposta a reunir os elementos aos poucos, peça por peça, e levo o tempo que for preciso para considerar cada escolha, refletindo se o elemento agrega algo à obra e se ele é de fato necessário. Passo mais tempo então desnudando ideias e elementos, a fim de destilar a performance.

Outros imperativos que me guiam são: adaptar-me as restrições da situação. Não alterar o que está lá. Adicionar o mínimo possível. Usar materiais locais que estão disponíveis em grandes quantidades e que são de fácil acesso. Proceder levemente. Não fazer mal a ninguém. Não deixar marcas.

Eu não ensaio uma performance. Eu posso até fazer alguns testes para ver como os materiais se comportam, ou para aprender a usar alguma ferramenta, mas eu não treino, antecipadamente, o evento inteiro. Se eu já tiver feito todo o processo, por que o faria de novo?

Eu nunca entendo completamente uma obra antes de performá-la. Houve muitos casos em que fiz performances que trouxeram à superfície aquilo que eu estava inconscientemente pensando ou desejando. Para mim, a performance, ou qualquer criação artística, pode ser um modo de articular questões ou preocupações

que não são facilmente identificáveis através do pensamento consciente ou da linguagem. Assim, refletir sobre as performances é também uma parte importante do meu processo. Aquilo que eu entendo sobre a obra imediatamente após o seu fim, em contraposição a uma semana, um mês, ou até mesmo um ano depois, muda e se aprofunda. Em retrospecto, os aspectos que emergem da obra são aqueles que não pareciam significantes no momento. É essa análise da obra, primeiramente pela escrita, tanto de seu conteúdo quanto de minhas escolhas para a sua execução, além das respostas do público, que me permite compreender mais completamente as minhas próprias intenções e processo, sugerindo novas direções ou possibilidades para futuros trabalhos.

Izis Tomass - Quais são as suas principais referências? O que alimenta o curso das suas criações e investigações? Você nos indicaria alguma das suas referências?

Marilyn Arsem: Eu leio teorias sobre história, política, ciência e cultura. Leio comentários sobre situações políticas no mundo, questões de justiça social, sobre a crise climática, e as últimas descobertas científicas.

Tópicos específicos que particularmente me interessam são:

- Tempo, incluindo as compreensões históricas, científicas e culturais dele.
- Processos de acumulação e decadência, em todas as suas manifestações.
- questões relacionadas às dinâmicas de poder, e de como as pessoas percebem exercem seu poder. Apesar desse ter sido um tema recorrente no meu trabalho, ele também foi examinado mais diretamente através de diferentes tipos de estruturas de performance e, mais particularmente, aquelas nas quais audiência tem um papel na criação do evento.
- Envelhecimento e morte, questões que também estão relacionadas ao tempo, mas aqui, mais especificamente, como estão relacionadas a nós mesmos, e como nós experienciamos o fim de nosso próprio tempo nesse planeta.
- Questões relacionadas à água nesse planeta, incluindo a diminuição de água potável, a poluição dos oceanos e seu efeito na vida marítima, e o impacto do derretimento das calotas e glaciares polares.

Já fiz centenas de performances, experimentando diferentes estruturas e conteúdos. Mas, mais importante, vi milhares de performances de outros artistas nos últimos 45 anos, fosse coordenando um espaço artístico, ou sendo membro de um grupo artístico, ou comparecendo a festivais internacionais e ensinando performance arte ao longo destes anos. Testemunhar o trabalho de outros artistas e ver como eles abordam as questões que os preocupam, assim como as escolhas que eles fazem quando estão criando as performances, é revelador. Eu sempre aprendo algo novo quando vejo o trabalho de outros artistas.

Izis Tomass - Houve, no teatro e televisão brasileiros, um grande e provocativo ator, Antônio Abujamra, que costumava entrevistar artistas, e essa minha pergunta final se baseia no modo como ele terminava suas entrevistas. Há alguma pergunta que eu não fiz que você gostaria que eu tivesse feito? Qual seria ela? E qual a sua resposta?

Marilyn Arsem: O que constituiria “falhar” na sua prática artística?

Há, e agora eu tenho que responder!

Ok.

Falhar é ter medo de errar, ou seja, evitar tentar algo desconhecido apenas por causa do medo de não ser bem-sucedido.

E o que seria, então, o sucesso?

Recebido em: 30/01/2023

Aceito em: 18/03/2023