

Sarah Michelson, *Shadowmann Parte 2*
P.S. 122, New York, NY, Abril de 2003
Aparecem na imagem (da esquerda para
a direita): Greg Zuccolo, Mike Iveson,
Paige Martin
Fotografia de Dona Ann McAdams



ENTREVISTA COM

SARAH MICHELSON

CRISTIANE BOUGER para RELÂCHE – REVISTA ELETRÔNICA DA CASA HOFFMANN | JANEIRO 2004

Sarah Michelson é coreógrafa e curadora associada da área de Performance no The Kitchen, em Nova Iorque. Seus trabalhos têm sido apresentados nos Estados Unidos, Japão, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Áustria, Itália e Suíça. Michelson recebeu o Bessie Award por *Group Experience* (2001) e *Shadowmann* (2003).

Relâche: O seu trabalho na Casa Hoffmann causou um grande impacto e uma clara transformação nas pessoas que vivenciaram a sua oficina. Isso parece sugerir uma abertura não apenas em direção a um pensamento co-

reográfico, estético e criativo mais profundo, mas também a uma grande transformação humana. Como você percebe e se relaciona com isso?

Sarah Michelson: Sinto-me sensibilizada e honrada por você acreditar que a nossa oficina foi catalisadora de tal transformação; mas, como disse anteriormente, acho que vocês estavam e estão tão bem preparados para o pensamento, perspectiva e argumento positivo—fisicamente, intelectualmente e visualmente—que a transformação já havia ocorrido antes da minha chegada. Originou-se de seus próprios anos de desejo e argumento

como comunidade geográfica específica de artistas, simplesmente vindo ao encontro de minha perspectiva nova-iorquina particular.

Em resposta a sua pergunta, sim. Não tenho certeza sobre palavras como “profundo” e “transformação” mas elas parecem representar, eficientemente, o desejo do argumento completo, que tenho com qualquer coisa que se materialize como uma idéia ou movimento a ser apresentado. Que é possível? Que é bonito? Que droga vem a ser esse jogo?

R: Seu questionamento central está focado na validade do material performático, quando isento da presença do performer. Em sua oficina, percebemos que a transformação do material coreográfico no corpo coreografado é reveladora de possibilidades muitas vezes inusitadas. Ao mesmo tempo, esse processo nos faz lidar com a ambiguidade do corpo não-ideal para o material que criamos, ou a frustração de criarmos um material inválido para o corpo do performer com o qual trabalhamos. Como você dialoga, na construção de seus espetáculos, com um corpo que “rejeita” o material criado por você? Como se estabelecem os acordos, entre a técnica do performer e o movimento ideal?

Sarah: É mesmo? Acho que a minha pergunta central é que diabos estou fazendo com as poucas horas que tenho nesse mundo! Acho que você está certa de que aquilo era algo que eu estava realmente procurando durante o nosso tempo juntos. E durante as oficinas, estruturei muitas práticas relacionadas a essa questão. Ainda estou profundamente absorvida com isso, como um aspecto de trabalhar com pessoas. Indo mais além, no entanto, até onde sabemos, o corpo não pode fugir da fome e da sede do jeito mais básico e, portanto, porque morremos, o corpo, no palco, traz consigo todos os problemas românticos básicos da perda.

Assim, acho que luto pela colisão mais perfeita de tensão, momento a momento, em relação a ter e nada ter, estar viva ou morta, ser uma artista ou não... acreditando ser importante e ao mesmo tempo completamente fútil.

Voltando a sua pergunta depois de todo esse drama, as idéias sobre o movimento ideal devem mudar, ser descartadas ou buscadas arduamente com a sensibilidade, inteligência e a generosidade de Deus. O performer e o material (incluindo o movimento e o não-movimento), perfeito ou imperfeito, são atirados repetidamente em di-

“Assim, acho que luto pela colisão mais perfeita de tensão, momento a momento, em relação a ter e nada ter, estar viva ou morta, ser uma artista ou não... acreditando ser importante e ao mesmo tempo completamente fútil.”

reção à sua própria pergunta, sua tensão pessoal, seu desejo pessoal ou argumento, e isso é tudo. A estética evolui a partir disto. Entenda sua própria motivação, analisando posteriormente aquilo que você fez. E ainda, a oficina não foi para comover e sentir, certo? Ela foi abstrata, física e teórica. Mas as pessoas choraram bastante... não porque a oficina tenha proporcionado um ambiente terapêutico, mas sim, rigorosamente correto... Algum relacionamento verdadeiro com o movimento entre o intelecto e o corpo sem, necessariamente, o apoio de um acordo? Esse é um relacionamento para estimular em direção ao trabalho, e deste ponto alguém pode considerar um movimento ideal, um *performer* ideal ou o oposto. Isto é o que eu quero dizer com “como Deus”.

Acredito que esta perda é central para o modo de vivenciarmos todas as coisas. É uma idéia muito velha e monótona (a rosa é mais bela antes de perder suas pétalas; melhor ter amado e perdido, etc.), mas eu penso na raiz da existência e portanto, Arte e compras!

R: Suas coreografias tendem a ser construídas a partir da arquitetura, normalmente em espaços não-convencionais. Você pode falar sobre essa opção? A arquitetura também define a linha dramática de seu trabalho?

Sarah: Que é um espaço não-convencional? Não. Meus trabalhos têm sido feitos primeiramente em espaços teatrais tipicamente nova-iorquinos. The Kitchen e o P.S. 122 foram os espaços para os meus dois últimos trabalhos principais. É engraçado, pois muitas pessoas descrevem-me e o que eu faço, dessa maneira. A perspectiva está trocada, suponho que significativamente o bastante, para que alguma coisa pareça não convencional sobre este espaço?



Sarah Michelson, *Shadowmann Parte 2*, P.S. 122, New York, NY, Abril de 2003
Aparece na imagem: Greg Zuccolo
Fotografia de Dona Ann McAdams

De fato considero o próprio teatro um lugar.

Humm... arquitetura e dramaturgia... bem, talvez a obra seja uma construção criada da colisão de perspectivas, e dessa forma a construção é arquitetura—a “construção” aqui é o próprio trabalho, e assim inclui o lugar e a ação ou a não-ação como tal—e essa arquitetura é, então dramaturgia também; cada uma é a outra.

R: Um trabalho como *Shadowmann* (apresentado em duas partes, no The Kitchen e no P.S.122, em NY) pode ser adaptado para outras arquiteturas sendo ainda *Shadowmann*?

Sarah: Estou na Alemanha agora, e enquanto escrevo tento descobrir exatamente isto. Em essência, a resposta é sim, mas exige muita busca social, o trabalho sendo tão detalhado conforme o contexto, o que significa tempo e dinheiro, o que, no final, pode torná-lo impossível. Sim, *Shadowmann* poderia ser *Shadowmann* em algum outro

lugar; mas não em excursão, simplesmente uma réplica. O próprio trabalho, os performers, e os locais que ele visita devem ajustar-se profundamente.

R: Você percebe a arte como um ato revolucionário. O seu trabalho parece-me um tanto subversivo. E em uma matéria sobre *Shadowmann* para o *The Village Voice* você afirma: “Estou interessada em fazer coisas que a gente não deve fazer”. Você pode falar mais disso?

Sarah: É um ato revolucionário, pois à medida que envelheço e continuo fazendo isto, vejo que nada vem além da emoção de rejeitar respostas (como por Deborah Hay). Não estou em busca da rebelião ou de perturbar o *status quo*, isto não é o que eu quero dizer ao afirmar isso—na realidade isso quase parece uma idéia exuberante. Quero dizer que sou visceralmente pobre, não tenho muitas coisas que tornam a vida mais confortável, como uma casa ou seguro-saúde ou um bom crédito, porque sou uma artista.

Compreendo que há muita pobreza no mundo, não induzida por uma decisão tão classe média como esta, mas a arrogância de minha educação permite-me saber que desisti de alguma coisa para abraçar o trabalho que agora abraço. Tomar a decisão de observar os detalhes da humanidade, como fazemos de maneira tão específica e concentrada, parece o ato de um revolucionário generoso, quando é considerado no contexto do mundo como um todo. Mas este é sempre o caso? É um ato revolucionário ser a Britney Spears ou o Eminem? Eu não sei. Penso que minha declaração contém alguns problemas de grande proporção. Será que a fama desempenha um papel nessa questão?

R: Você recebeu o *Bessie Award* de 2002 por *Group Experience*; o *Bessie Award* de 2003 por *Shadowmann*; e o Prêmio *Der Foerder* por *The Experts*. Esses prêmios mudaram a cena da dança experimental de algum modo?

Sarah: Eu acho que eles disseram sim para alguma coisa.

R: Você sente que pode estar criando tendências?

Sarah: Faço parte de um surpreendente grupo de artistas em Nova Iorque, incluindo Rosane e Andrea (chameckilerner). Faço parte das tendências que acontecem no local onde moro.

R: Para Sarah Michelson, qual o limiar entre a colagem e



Sarah Michelson, *Shadowmann Parte 1*, The Kitchen, New York, NY, Abril de 2003
Aparecem na imagem (da esquerda para a direita): Emily Turco, Lucy Watson, Greta Quin-Feit, Adrienne Swan, Mike Iveson, Dylan Page
Fotografia de Dona Ann McAdams

“O performer e o material (incluindo o movimento e o não-movimento), perfeito ou imperfeito, são atirados repetidamente em direção à sua própria pergunta, sua tensão pessoal, seu desejo pessoal ou argumento, e isso é tudo. A estética evolui a partir disto. Entenda sua própria motivação, analisando posteriormente aquilo que você fez.” — Sarah Michelson

o simples plágio?

Sarah: Eu roubo sim, mas sou muito vaidosa para não escondê-lo. É isso que você quer dizer?

R: Falando de movimento... os padrões corporais refletem os padrões intelectuais e culturais dos *performers*. Durante o *workshop* esses padrões ficaram explícitos na imagem estereotipada da mulher latino-americana, por exemplo. Como você percebe a relação dos arquétipos culturais-corporais e a quebra desses arquétipos? A busca por essa quebra é um fator artisticamente relevante, já que cada cultura tende a falar de si mesma?

Sarah: Esta é complicada. Eu não sou da sua cultura, mas nós vimos isto juntas na oficina... Acho que a chave está em não quebrar o arquétipo, mas conhecê-lo fora de qualquer identificação imediata com ele. Tento fazer isso com Manchester, tê-la como se fosse minha, localizá-la como se não fosse. E assim, compreender a sua identificação com o arquétipo. Questione seu próprio romance para ser uma boa amante.

R: A repetição exaustiva de certos movimentos poderia ser um caminho para alcançarmos uma presença “funcional”, destruindo a interpretação superficial (má interpretação) do movimento? Pode ser essa uma forma de quebrar movimentos estereotipados? Em seus espetáculos, você opta pela não-representação?

Sarah: Sim, é uma maneira. Pratico muito isso em meu trabalho, como faziam os artistas dos anos 1960 e 1970, em Nova Iorque. Em nossa oficina, usamos isso para isolar o *performer* do material, e funcionou bem. Eu não estou preocupada com movimentos estereotipados. Estou preocupada, pelo menos hoje, com o vocabulário não pensado.

R: Você não tem uma companhia de dança. Como são as relações com o seu grupo de trabalho e como é trabalhar com o comprometimento dos *performers*, sem os vínculos aparentemente estáveis de uma Companhia estabelecida?

Sarah: É difícil, mas a Companhia traz uma hierarquia que não combina com a natureza de minhas participações. Sou a autora e a diretora, mas meus colaboradores trabalham muito mais comigo que sob minhas ordens. Na verdade, eles são o próprio trabalho.

R: Você tem sido a maior influência na criação do Ci-

clo de Ações Performáticas, idealizado por artistas que participaram de sua oficina e estão na curadoria deste evento. Como curadora associada do programa de Performance no The Kitchen, como você vê a responsabilidade do curador em relação à inclusão da arte experimental em espaços de visibilidade? Essa é uma questão relevante em Nova Iorque?

Sarah: Obrigada. Que faz algo ser experimental? Inclua inteligência em sua programação e questionamentos verdadeiros fora de sua agenda estética, se isto for possível.

R: Quando falamos em inclusão e sobre a importância do papel do curador, também podemos pensar no importante papel do crítico e do pesquisador de história da dança. No entanto, a relação entre artistas e críticos sempre parece ser delicada. Na sua opinião, que é indispensável para um bom crítico de dança?

Sarah: Considerar que seu trabalho é a razão primordial de sua aptidão literária.

R: Você mora em Nova Iorque, cidade que tem uma comunidade artística histórica. Que você compreende como fundamental, cultural e politicamente, para a existência de uma comunidade forte?

Sarah: Coragem.

R: Como Sarah Michelson se auto-define?

Sarah: Ora, deixa disso!!! Uma mulher legal.

R: Em uma entrevista com a crítica Deborah Jowitz, do *Village Voice*, você falou sobre sua insatisfação acerca do uso corrente de uma terminologia de dança ultrapassada, mais especificamente com relação ao termo “dança moderna”. Você tem encontrado uma terminologia exata ou aproximada para definir o seu trabalho?

Sarah: Parceria artística!

R: Alguma perspectiva sobre trazer algum de seus trabalhos ao Brasil?

Sarah: Você tem? ♦



Sarah Michelson, *Shadowmann*
857 5th Avenue, New York, NY, Fevereiro de 2003
Aparecem na imagem (da esquerda para a direita): Sarah Michelson, Greg Zuccolo
Fotografia de Paula Court

Sarah Michelson realizou um workshop na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, na cidade de Curitiba, Brasil, de 27 de junho a 12 de julho de 2003.

Sarah Michelson é coreógrafa e reside em Nova Iorque/EUA. É curadora associada de Performance no The Kitchen e foi editora do *The Movement Research Performance Journal* durante seis anos. Participou de trabalhos nas companhias de Sarah East Johnson's Lava, Chamecki/Lerner e Yoshiko Chuma *and the School of Hard Knocks*. Recebeu o Prêmio *Der Foerder Zurich* para *The Experts*, coreografia que desenvolveu para o *White Oak Dance Project*, de Mikhail Baryshnikov. Seu trabalho tem sido apresentado nos Estados Unidos, Japão, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Áustria, Itália e Suíça. É ganhadora do Bessie Award por *Group Experience*, de 2001 e por *Shadowmann*, de 2003.



Sarah Michelson, *Shadowmann Parte 2*
P.S. 122, New York, NY, Abril de 2003

Na imagem (da esquerda para a direita): Dylan Page, Parker Lutz, Mike Iveson e Sarah Michelson
Fotografia de Dona Ann McAdams



Sarah Michelson, *Shadowmann Parte 1*, The Kitchen, New York, NY, Abril de 2003
Aparecem na imagem (da esquerda para a direita): Greta Quin-Feit e Adrienne Swan
Fotografia de Dona Ann McAdams

Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann
Curitiba/Brasil, 2004.

Conselho Editorial

Andrea Lerner
Beto Lanza
Cristiane Bouger
Edson Bueno
Rosane Chamecki

Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki
Andrea Lerner
Beto Lanza

Colaboradoras

Cristiane Bouger
Dayana Zdebsky de Cordova
Gladis Tripadalli
Michelle Moura
Olga Nenevê

Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário
Lilian Esteigleder Cabral

Revisão em Português

Lydia Rocca

Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.