

**Revista
de Investigação
Artística, Criação
e Tecnologia**

**Journal
of Artistic Research,
Creation
and Technology**

**Experimentação,
temporalidade,
dúvida radical**

**Experimentation,
temporality,
radical doubt**

**Coord.
José Quaresma**

**N.1
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2020
ISSN 2184-8459
FBAUL**

RIACT



Alys Longley (NZ)

Artista; Investigadora em Dança;
Professora na Faculdade das Artes Criativas
e das Indústrias, Auckland.

Ane Thon Knutsen (NO)

Artista e Designer Gráfica. Professora na Oslo
National Academy of The Arts.

Ana Telles (PT)

Investigadora em Música e Professora
da Universidade de Évora.

Annette Arlander (FI)

Artista; Investigadora em Performance
e Drama; Professora na Universidade
de Helsínquia e na Universidade de Estocolmo.

António Quadros Ferreira (PT)

Artista Plástico. Professor Emérito
da Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Carlos João Correia (PT)

Professor da Faculdade de Letras da UL;
Filósofo.

Corina Caduff (CH)

Vice-Reitora para a Investigação
na Universidade de Berna para as Ciências
Aplicadas BFH, Berna.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Professora da FBAUL; Historiadora de
arte; Crítica de arte; Curadora.

Danny Butt (AU)

Professor e Investigador no Victorian College
of the Arts, Faculty of Fine Arts and Music,
The University of Melbourne.

Dirk Dehouck (BE)

Artista Plástico; Filósofo; Professor
na Academia de Belas-Artes de Bruxelas,
na ARTS e na ULB.

Estelle Barrett (AU)

Professora Honorária do Victorian College of
the Arts, Universidade de Melbourne.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Professor na FBAUL; Historiador de
arte; Curador; Presidente da Faculdade
de Belas-Artes de Lisboa.

Fernando Crêspo (PT)

Professor da Escola Superior de Dança
de Lisboa; Coreógrafo.

Fernando Rosa Dias (PT)

Professor da FBAUL; Investigador em Teoria
e História da arte.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga,
Departamento de Artes e Estudos Culturais.
Coordenador do Centro de Investigação
Art as Forum, Copenhaga.

Henk Borgdorff (NL)

Filósofo e especialista em Teoria
da Música. Professor no Conservatório
da Universidade das Artes em Haia
e na Academia das Artes da Universidade
de Leiden.

Henk Slager (NL)

Curador; Professor de Investigação Artística
na HKU Universidade das Artes de Utrecht.

Jessica Stockholder (US)

Artista plástica; Coordenadora
do Departamento de Artes Visuais
da Universidade de Chicago.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)

Artista Plástico, Investigador em Artes,
Professor da Faculdade de Belas
Artes de Granada.

Kirsi Heimonen (FI)

Artista-investigadora. Investigadora convidada do Centro de Investigação em Performance da Academia de Teatro, University of the Arts Helsinki.

Maria José Fazenda (PT)

Professora da Escola Superior de Dança de Lisboa; Antropóloga.

Mark Harvey (NZ)

Professor and Researcher in Performance in the Department of Creative Arts, University of Auckland.

Michael Schwab (GB)

Artista e investigador em arte. Coordenador do Journal for Artistic Research (JAR).

Michel Guérin (FR)

Filósofo; Escritor; Professor Emérito da Universidade de Aix-en-Provence / Marselha.

Peggy Phelan (US)

Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCIICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Artista Plástico; Investigador em Artes; Professor da Universidade Bordeaux Montaigne.

Rebecca Schneider (US)

Professora de Teatro, Artes e Estudos de Performance, na Brown University em Providence, RI, EUA.

Robin Nelson (GB)

Professor Emérito da Manchester Metropolitan University; Especialista em Teatro, Performance.

Rune Gade (DK)

Professor Associado no Departamento de História de Arte da Universidade de Copenhaga.

Sandra Leandro (PT)

Professora e Investigadora de História de Arte Contemporânea. Escola de Artes da Universidade de Évora.

Sierra Rooney (US)

Professora de História de Arte; Investigadora em Arte Pública e Práticas Comemorativas. University of Wisconsin.

Simone Osthoff (US)

Artista, escritora e Professora na School of Visual Arts, Pennsylvania State University.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutorado na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Nota de Ancoragem	7
Preliminary Note	
Editorial	8
Introdução	17
Introduction	

ENSAIOS ESSAYS	26-159
-----------------------	---------------

Kirsi Heimonen	27
Natalie Schiller	51
Marta Ostajewska	76
Suzana Azevedo	103
Orlando Farya	123
Sinopses	154
Abstracts	
CV's	158

DIÁLOGOS DIALOGUES	160-190
---------------------------	----------------

Anthony Schrag	161
Fernando Rosa Dias	174

Comissão Científica	191
----------------------------	------------

International Committee	
Caracterização da RIACT	206
Description of RIACT	
Deontologia da RIACT	208
e Condições de Submissão	
Publication Ethics	
and Submitting Directions	
Meta-artigo	211
Meta-paper	
Chamada de Trabalhos	216
Call for Papers	

Três contributos para uma melhor compreensão da questão: *O que podemos esperar da Investigação Artística?*

Three contributions for a better understanding of the issue:
What can we expect from Artistic Research?

There are three ways to ask what makes art research distinctive in relation to current academic and scientific research: by posing an ontological, an epistemological, and a methodological question. The ontological question is (a): What is the nature of the object, of the subject matter, in research in the arts? To what does the research address itself? And in what respect does it thereby differ from other scholarly or scientific research? The epistemological question is (b): What kinds of knowledge and understanding are embodied in art practice? And how does that knowledge relate to more conventional types of academic knowledge? The methodological question is (c): What research methods and techniques are appropriate to research in the arts? And in what respect do these differ from the methods and techniques in the natural sciences, the social sciences, and the humanities?

Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, 2012.

In the last century and a half, scientific development has been breathtaking, but the understanding of this progress has dramatically changed. It is characterized by the transition from the culture of “science” to the culture of “research.” Science is certainty; research is uncertainty. Science is supposed to be cold, straight, and detached; research is warm, involving, and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; research creates controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions, and emotions; research feeds on all of those to render objects of inquiry familiar.

Bruno Latour, “From the World of Science to the World of Research?”
In *Science*, 1988.

The word ‘research’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge. The word is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’.

Shared ‘Dublin’ descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards, 2004.

A RIACT tem ancoragem no projecto de *Investigação em Artes* que há dez anos decidi “tomar em mãos” com o Professor Fernando Rosa Dias (amigo e colega na FBAUL), fortemente motivados para este domínio da prática e da indagação artística que começara a emergir no espírito dos artistas e dos investigadores das ciências da arte do nosso país, nomeadamente daqueles que se encontravam mais próximos do espaço académico e do ensino artístico superior, como é o caso da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Lisboa.

O interesse pela *Investigação em Artes* adensou-se também devido aos diálogos estabelecidos com Juan Carlos Ramos Guadix, artista e docente da Faculdade de Belas Artes de Granada, Espanha, que à época já se encontrava criticamente envolvido com o problema da *Investigação Artística*. Por estas razões, permitam a referência às coedições em que ambos participaram, assim como às coedições para as quais solicitei o contributo de especialistas pertencentes a outros departamentos de investigação, nomeadamente em França e na Nova Zelândia (consultar as publicações precedidas de asterisco).

RIACT is anchored in the project *Research in the Arts*, which ten years ago I decided to “take in hand” with Professor Fernando Rosa Dias (a friend and colleague at FBAUL), strongly driven to a field of practice and artistic inquiry that, in our country, had by then begun to emerge in the spirit of artists and researchers in the art field, namely those closest to the sphere of academia and higher artistic education, as is the case of the Lisbon University School of Fine Arts (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

The increasing interest in *Research in the Arts* also resulted from the dialogues maintained with Juan Carlos Ramos Guadix, artist and professor at the Faculty of Fine Arts in Granada, Spain, who was already critically involved with the issue of *Artistic Research* at the time. We must, therefore, make reference to the co-editions in which both Professors were involved as well as to the co-editions involving invited experts from other research departments, namely Pierre Baumann, in France, and Alys Longley, in New Zealand (references marked with an asterisk).

José Quaresma, (coord.), *Investigação em Artes. Autenticidade, Polimatia e Dissimulação*, Lisboa, AAP, 2019.

José Quaresma, (coord.), *Investigação em Artes. A Necessidade das Ideias Artísticas*, Lisboa, AAP, 2018.

* José Quaresma; Alys Longley; Pierre Baumann (coords.), *Research in the Arts. Between Serendipity and Sustainability*, Lisboa, AAP, University of Auckland, Université de Bordeaux, 2017.

* José Quaresma; Alys Longley; Fernando Rosa Dias (coords), *Research in the Arts and Absurdity. Informal Methods and Institutionalization of the Conflict*, Lisboa, University of Auckland / ESTC, 2016.

* José Quaresma; Alys Longley; Fernando Rosa Dias (coords), *Research in the Arts. Irony, Critique and the Assimilation of the Methods*. Lisboa, University of Auckland / ESTC, 2015.

* José Quaresma; Fernando Rosa Dias (coords), *Research in the Arts. The Oscillation of the Methods*, Lisboa, Centro de Filosofia da FLUL, 2014.

José Quaresma, *Representação. Fonte Inesgotável de Polémica e Práxis. Transversalidade na Investigação em Artes, Dramaturgia, Filosofia e Direito*, Lisboa, CIEBA / CF da UL / LESA, 2013.

José Quaresma, (coord), *Analogia e Mediação. Transversalidade na Investigação em Arte, Filosofia e Ciências*, Lisboa, CIEBA / CF da UL, 2012.

* José Quaresma; Fernando Rosa Dias; Juan Carlos Guadix (coords), *Investigação em Arte e Design. Fendas no Método e na Criação*, Vol II, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2011.

* José Quaresma; Fernando Rosa Dias; Juan Carlos Guadix (coords), *Investigação em Arte. Uma Floresta, Muitos Caminhos*, Vol. I, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2010.

Editorial

That art practitioners can be sceptical about theory – even to the point of developing a misplaced aversion to it – is perhaps not just because some theories seem far afield from the actual practice of art, but also because the performative power of theory *competes* with the performative power of art.”

Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*

“Traditionally, artists have achieved matter-of-factness through ‘*complete familiarity*’ with the style, as Igor Stravinsky [...] demands of the performer, or, more recently, through what has been called ‘*deskilling*’ [...], a process of unlearning artistic habits, which may, indeed, imply a ‘*reskilling*’ [...] precisely in support of artworks as matters of fact.”

Michael Schwab, *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*

The rooting in an artistic practice is strong, and art-based research often draws on the artists’ experience, professional expertise and creative ability. The research usually proceeds in combinations of systematic, exploratory, creative, experimental, action-oriented and speculative working methods through artistic creation and analysis, staging, simulation and modelling, critical innovation and reflection, and theory formation.

Catharina Dyrssen, *Artistic Research. A Subject Overview*

A RIACT – Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia – é uma publicação dedicada à Investigação Artística com edição da FBAUL (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). *A RIACT* consiste numa nova fase do projecto de *Investigação em Artes* do qual se realizaram dez edições, nas quais colaboraram muitos artistas e autores que se ocupam deste território específico de produção e reflexão. Partindo da experiência dos debates e dos feixes de comunicação desenvolvidos entre 2010 e 2020 com muitos especialistas neste campo de trabalho, considerei ser este o momento apropriado para imprimir uma inflexão às actividades desenvolvidas até ao presente, enfatizando o confronto da noção de investigação artística com a de criação artística, acrescentando a ambas a possibilidade de viva alteração sobre a questão da tecnologia e a diversidade dos seus sentidos (tanto da esfera das tecnologias ditas pretéritas, ou seja da esfera

que inadvertidamente se considera ultrapassada, mas que no fundo não o está, como da esfera das tecnologias mais actuais e imersivas).

CARACTERIZAÇÃO DA RIACT

Trata-se de uma Revista de Investigação Artística de natureza temática, isto é, que lança com uma regularidade semestral uma “chamada de trabalhos” em função de um horizonte comum de reflexão, estando dimensionada para integrar diversas manifestações práticas e teóricas relacionadas com a Investigação em múltiplas expressões artísticas. Na sua estrutura interna a RIACT apresenta duas partes distintas mas complementares de trabalho. A primeira parte consiste na edição de textos e de projectos artísticos submetidos a uma Comissão Científica que realiza uma *avaliação por pares* duplamente “cega”. A segunda parte da Revista está reservada a outras modalidades de produção de investigação artística, criação artística e pensamento tecnológico, sob a forma de entrevistas, diálogos, informações e outros registos considerados pertinentes para este domínio.

Alterando uma parte da natureza do projecto, redefinem-se também algumas características do seu formato, do seu funcionamento, e ainda, da respectiva disseminação pública. Esta nova publicação será exclusivamente digital, funcionando em regime de acesso incondicionado (*open access*), conectável com plataformas existentes para o efeito. Sendo fruto de intensa cooperação internacional, como acima indiquei, integra na respectiva Comissão Científica um conjunto de trinta e quatro especialistas, oriundos de múltiplas instituições europeias e extra-europeias, logo, com perspectivas muito distintas sobre este domínio de trabalho artístico e académico, algo que a meu ver muito contribuirá para a respectiva *controvérsia e pluralidade*.

Ancorada nesta vasta equipa para realizar uma revisão sistemática por pares, a RIACT é multilingue, no sentido de admitir o português, o inglês, o francês, e o castelhano, porém, sempre com a preocupação de desdobrar os *sumários* (alargados) dos documentos apresentados numa segunda língua, e ainda, com tradução para inglês do “Editorial”, da “Introdução geral”, do “Meta-artigo”, das “Condições de submissão de trabalhos”, das “Chamadas para trabalhos”, ou outras informações.

À semelhança das actividades desenvolvidas nos últimos dez anos no âmbito deste projecto de Investigação em Artes, todas as edições da revista serão complementadas com conferências internacionais dedicadas aos temas de trabalho propostos, nas quais um conjunto significativo de ensaístas é convidado a apresentar publicamente o seu contributo para a Investigação Artística e para a especificidade dos temas que estão em discussão em cada edição. Procedendo desta forma, creio que se pode enriquecer a investigação artística desenvolvida pelos diversos proponentes, gerando-se a possibilidade de explicitar a peculiaridade das suas motivações e a projecção dos seus argumentos, entrecruzados nas propostas submetidas para publicação.

ORIENTAÇÃO FUNDAMENTAL

Tratando-se do editorial do primeiro número da RIACT, permitam-me afirmar a sua orientação fundamental. A revista consiste na apresentação de projectos de investigação que oscilem entre uma prática artística fecunda e a produção complementar de noções que sejam extraídas do envolvimento nos processos artísticos e materiais, assim como extraídas da actividade judicativa que envolve a apresentação pública de situações ou de peças de arte. Neste sentido, a RIACT *visa a investigação artística e não a investigação sobre artes*, isto é, não se ocupa de filosofia de arte, nem de história de arte, nem de estética, nem de antropologia de arte, entre outras disciplinas afins, embora se entrelace com todos esses domínios de investigação e contemple projectos com essas orientações paralelas, sempre numa perspectiva de confronto e de diferenciação em relação às mesmas, ou seja, numa relação de viva reciprocidade. A RIACT não se confunde, pois, com *lances* de disciplinas que *sobrevoam* a plasticidade, a autenticidade e a força da produção artística.

Porém, também não se confunde com a criação artística que se obstina em deixar na sombra as seguintes tarefas:

- (1) notória e crescente explicitação de noções artísticas encontradas pelo investigador/criador nos processos artísticos experimentados;
- (2) contributo decisivo para uma compreensão dessas noções pelos espectadores envolvidos na contemplação das situações ou obras de arte apresentadas;

- (3) compromisso com a criação de *momentos* e a produção de *documentos* que proporcionem viva e peculiar altercação, na qual os respectivos participantes se inter-reconhecem com competências para ousar conciliar dois aspectos essenciais da Investigação Artística na acepção que esta Revista defende.

Esse esforço ininterrupto de conciliação também pode assumir a possibilidade de explorar de forma intensiva os intervalos entre os dois campos de manifestação, perscrutando a tessitura dessas ligações recíprocas e adversas, oscilando entre dois ou mais conjuntos de condições descobertas num intervalo entre duas expressões distintas, como referem Gunhild Borgreen & Runa Gade na obra *Performing archives. Archives of Performance*: “Within the theme of Interregnum we encouraged presentations, performances, and other projects that would address the issue of ‘in between states’ – asking questions about how changes and transitions are shaped, and what constitutes the brief moment of instability between two sets of conditions.”

... oscilação e perscrutação entre o que há de *mais intersubjectivo* na adesão às situações e às obras de arte, por intermédio de uma entrega comunicacional e de um labor argumentativo (escrito, falado, ou ambos), exigindo uma determinada formalização técnica, seja na sua consistência categorial, seja na espessura da sua linguagem.

... mas por outro lado, talvez estar *possuído*, experienciando um certo estado de *mania*, soprados por um ritmo incessante e pendular que nos faz regressar à antepredicatividade da nossa sensibilidade, estando esta sempre aí para impor e intercalar renovados silêncios, para nos inquietar em estados – pontuais ou prolongados – de impotência discursiva, baralhando por isso tudo o que aspiramos balbuciar sobre o nosso adentramento nos fenómenos artísticos.

That art practitioners can be sceptical about theory – even to the point of developing a misplaced aversion to it – is perhaps not just because some theories seem far afield from the actual practice of art, but also because the performative power of theory *competes* with the performative power of art.”

Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*

“Traditionally, artists have achieved matter-of-factness through ‘*complete familiarity*’ with the style, as Igor Stravinsky [...] demands of the performer, or, more recently, through what has been called ‘*deskilling*’ [...], a process of unlearning artistic habits, which may, indeed, imply a ‘*reskilling*’ [...] precisely in support of artworks as matters of fact.”

Michael Schwab, *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*

The rooting in an artistic practice is strong, and art-based research often draws on the artists’ experience, professional expertise and creative ability. The research usually proceeds in combinations of systematic, exploratory, creative, experimental, action-oriented and speculative working methods through artistic creation and analysis, staging, simulation and modelling, critical innovation and reflection, and theory formation.

Catharina Dyrssen, *Artistic Research. A Subject Overview*

RIACT – Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia (Journal of Artistic Research, Creation and Technology) – is a publication dedicated to Artistic Research edited by FBAUL (Lisbon University School of Fine Arts). RIACT inaugurates a new stage of the *Research in the Arts* project, which completed ten editions, counting throughout ten years with the collaboration of many artists and authors from this specific area of production and reflection have collaborated throughout the years. Based on the experience of the debates and communication flux developed between 2010 and 2020 with many experts in this field, I found this to be the right moment to provoke an inflection in the activities developed so far, emphasizing the confrontation between the notions of artistic research and artistic creation, thus providing both the means for a lively altercation on the questions of technology and creation, and the diversity of their meanings.

CHARACTERIZING RIACT

As a Journal of Artistic Research, RIACT follows a thematic framework, launching bi-annual “calls for papers” on specific themes, structured to integrate several practical and theoretical research-related manifestations across different artistic expressions. In its internal structure, RIACT presents two distinct but complementary sections. The first part consists in the publication of texts and artistic projects submitted to a Scientific Committee for a double-blind “peer review”. The second part of the Journal is reserved for other modalities of artistic research, artistic creation and technological thinking, in the form of interviews, dialogues, information and other questions considered relevant to this field.

By partly changing the nature the preceding project, some characteristics of its format, “functions” and dissemination were redefined. This new publication will be exclusively digital, operating in *open access*, connecting with existing platforms for this purpose. As a result of the aforementioned intense international cooperation, a group of thirty four experts from multiple European and extra-European institutions integrate the Scientific Committee, whose very different perspectives on this domain of artistic and academic work will greatly contribute to the desired *controversy* and *plurality*. Relying on this vast team to carry out a systematic *peer review*, RIACT is multilingual, insofar as it welcomes texts and projects in Portuguese, English, French, and Spanish, notwithstanding the requirement of paper abstracts in a second language, as well as an English version for sections of the Journal such as the “Editorial”, the “Introduction”, the “Meta-paper”, the “Conditions for submission of papers”, and the “Call for papers”.

Similarly to the activities developed over the last decade within the scope of the project *Research in the Arts*, all the editions of RIACT will be complemented with international lectures dedicated to the proposed working themes, inviting a significant number of essayists to present their contributions to Artistic Research and specifically to the themes under discussion in each edition. I believe that operating in this way will enrich the artistic research developed by the various proponents, generating a more in-depth discussion around the peculiarities of their motivations and the *projection* of the arguments embedded in the submitted publication proposals.

RIACT'S KEY GUIDELINES

Considering the inaugural character of the present editorial to RIACT's first issue, allow me to present its key guide-lines. The journal intends to present research projects that oscillate between a fruitful artistic practice and the complementary production of notions derived from the involvement in artistic and material processes, as well as from the intersubjective activity required in the public presentation of artistic situations or art pieces. Thus, RIACT *aims at artistic research* and not *research on the arts*. Therefore, it is not oriented toward art philosophy, art history, aesthetics, or art anthropology, among other similar disciplines, and albeit intertwined with all these areas of research and contemplating projects with these parallel orientations, it does so always in the perspective of a confrontation and differentiation in relation to them, that is, in a relationship of vivid reciprocity. RIACT is thus not to be confused with the contribution of disciplines that *tend to fly over* plasticity, authenticity and the strength of artistic production.

Equally, it must not either be interchangeable with artistic creation.

Namely it requires the following tasks:

- (1) significant and growing clarification of artistic notions proposed by the researcher / creator in the experienced artistic processes;
- (2) decisive contribution to an understanding of these notions by the viewers involved in the presented artistic situations or pieces of art;
- (3) commitment to the creation of moments and the production of documents that provide vivid and peculiar altercation, in which the participants acknowledge each other's abilities to intertwine two essential aspects of Artistic Research as it is understood by this Journal.

Such a constant interlacing effort also assumes the possibility of an intensive exploration of the interstices between the two fields in point, searching unexpected connections between reciprocal and adverse terms, oscillating between two or more sets of conditions discovered in the *interregnum* between two different expressions, in the sense referred by Gunhild Borgreen & Runa Gade, for instance, in *Performing archives*. *Archives of Performance*: "Within the theme of Interregnum we encouraged presentations, performances, and other projects that would address

the issue of ‘in between states’ – asking questions about how changes and transitions are shaped, and what constitutes the brief moment of instability between two sets of conditions.”

... scrutiny and oscillation between what is most intersubjective in approaching artistic situations and pieces of art, through a communicational delivery and an argumentative work (written, spoken, or both), requiring a certain technical formalization, either in the consistency of notions or in the density of discourse.

... but on the other hand, perhaps being *possessed*, experiencing a certain state of *mania*, swayed by an incessant and pendular rhythm that makes us return to the pre-predictiveness of our sensitivity, always there to renew the silence and to disturb us with states of discursive impotence, thus reshuffling everything we seek to utter about our access into artistic phenomena.

Introdução Introduction

INTRODUÇÃO

Os artistas que fazem investigação séria e apaixonada — “research with soul in mind”, como Robert Romanyshyn indica na sua obra *The Wounded Researcher* — não têm de esperar pelos aspectos mais académicos e *técnicos* das perguntas pela temporalidade dos seus gestos artísticos. Neste sentido, *participam* da mesma condição identificada por Santo Agostinho em *As Confissões*¹ obra na qual é partilhada uma liberdade — sob a forma de um “alívio” — face ao afastamento que a pressão da pergunta pelo sentido do tempo exerce sobre nós: “Que é, pois, o tempo? Quem o poderá explicar facilmente e com brevidade? Quem poderá apreendê-lo, mesmo com o pensamento, para proferir uma palavra acerca dele? Que realidade mais familiar e conhecida do que o tempo evocamos na nossa conversação? E quando falamos dele, sem dúvida compreendemos, e também compreendemos quando ouvimos alguém falar dele. O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei [...]” Como é sabido, nas páginas que sucedem a esta passagem ecoam algumas das mais belas e profundas considerações alguma vez escritas sobre o Tempo, a par de outros contributos como o de Aristóteles, *Física IV*; de Husserl, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, de Bergson, *Matière et Memoire*; de Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*; de Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, e de outros textos fundamentais sobre os paradoxos da Temporalidade.

Porém, a constatação de que o tempo pode ser afastado enquanto estrutura metafísica de pressão para nos deixar libertos para a sua descoberta no fluxo quotidiano das nossas actividades (embora na doutrina de Santo Agostinho se trate de um quotidiano a espiritualizar), vem possibilitar um horizonte de “subjectivação do tempo”, tornando-o mais característico do nosso *poético habitar do mundo*, mais próximo do nosso labor artístico. Desta transformação podemos ainda dizer que ela é o próprio *engendramento* de uma temporalidade artística que irrompe

1 Santo Agostinho, *As Confissões* (Lisboa: IN/CM), Livro XI, cap. 10, § 17.

como devir e oscilação, deflagrando como uma *dança* como refere Michel Guérin a propósito da criação do *Espaço Plástico*:

“C’est pourquoi la danse m’a toujours paru si emblématique de l’art plastique. Elle n’existe que par la transition, dans la foulée des *pas* qui viennent et s’en vont et ainsi ouvrent un espace.”²

Este existir sob a modalidade da *transição* entre estados poeticamente pendulares, *entre situações e instantes* artisticamente engendrados, corresponde a uma *dúvida radical* (e intempestiva, se necessário) que os artistas sabem dirigir à permanência e à monumentalidade do tempo, podendo transformá-la em *matéria* de investigação artística. Desacreditando a sua fixação artificial em instantes, desacreditando também eventuais cadeias temporais baseadas num princípio de causalidade, no fundo, suspeitando da fenomenologia enquanto crença na possibilidade de suspensão do fluxo da sensibilidade, faculdade anterior ao próprio fluxo da consciência que dela extrai o seu elemento vivo e intencional.

De facto, se os artistas desejarem realizar investigação sobre a temporalidade, caso aspirem e tenham prazer na compreensão de abordagens mais “teóricas” dos paradoxos do tempo, poderão trilhar o caminho da preparação para tal e exercitar-se nesse sentido. Porém, não têm de se submeter a esse exercício paralelo e complementar, caso o apelo interior que sentem seja de outra ordem, caso o clamor tenha outra natureza e proveniência como sucede sempre com a transformação do tempo em temporalidade artística e humana. A esta reconfiguração do tempo em obra estão, pois, os criadores habituados, concedendo-lhe o tempo necessário e o tempo *não necessário* para a respectiva maturação, descobrindo um tempo para a experiência da tensão criativa, depois um tempo da eclosão em obra, e ainda um tempo paralelo de investigação e registo discursivo destas ocorrências. Digamos que talvez não estejam tão familiarizados com uma tensão mais discursiva, sob rituais de exteriorização pública diferentes

² Michel Guérin, *L’Espace Plastique* (Bruxelas: Éd. La part de l’oeil, 2008), 11.

dos rituais e das condições que envolvem as exposições, os concertos, as *performances*, ou outras apresentações artísticas, exigindo-se agora uma harmonização de linguagens artísticas com linguagens não artísticas.

Os *momentos-redemoinhos* em que *pulsam* e se abismam nos ateliês, nos espaços públicos, ou então nos palcos, ou nos estúdios; os inesperados abandonos, as curtas e deliberadas suspensões, as pausas exasperantemente demoradas (por vezes auto-impostas por um intrigante número de anos); o regresso aos *movimentos-vaivém*; as acelerações dos *rasgões*, *rasuras*, *rupturas*, todas estas ocorrências experienciadas pelos criadores, são expressões concretas do tempo transformadas em temporalidade artística, sendo, a nosso ver, imprescindíveis à caracterização das artes no seu todo. São procedimentos artísticos de liberdade e compulsão que se constituem como *certezas sensíveis*, motivando os criadores/investigadores a reconfigurar plasticamente o mundo que os envolve (ou então, que na sua interioridade irrompe), conduzindo-os à orquestração de tempos e intuições anteriormente dispersas. Os gestos aqui referidos estão inextricavelmente embebidos no *fluxo temporal* (ou então da *cadeia temporal* mas de “elos causais” combinados com os “elos não causais” para originar a *reversibilidade dos tempos*), tendo esses gestos a característica dúplice e peculiar de pertencer a esse fluxo, mas também de o revelar de forma indirecta e criativa.

Ora, estes gestos são apenas uma amostra de um vasto conjunto de procedimentos que os artistas investem *com* o tempo e *contra* o tempo, conjunto esse que é imemorial, sobreabundante, imbricado, encontrando-se sempre disponível para o esboço das figuras intermitentes da temporalidade e para nos proporcionar um sentimento momentâneo de *tempo reencontrado*. Sendo assim, de facto os artistas que fazem “investigação séria e apaixonada” não têm de esperar pelo momento formal de reflexão sobre “o que é o tempo da criação”, “como é o tempo da criação”, “para que serve o tempo da criação”, pois, sob a condição da *experimentação incarnada* e da *pré-compreensão* artística, este questionamento já é a razão de ser, ou melhor, já é uma parte substancial da actividade que desenvolvem. De facto, a *violência* sobre o encadeamento dos elos temporais sempre caracterizou a actividade artística, sendo o desmembramento das cadeias causais do tempo quotidiano (e do “tempo monumental”) a operação que vai gerar a *ocasião propícia* para o ímpeto criativo arrancar do *informe* o que

irá ser posterior e duradouramente experimentado, testado, concatenado nas obras de arte, dando assim testemunho criativo de uma temporalidade reconfigurada nessas obras, dando ainda testemunho predicativo da experiência vivida sob forma de investigação artística.

Daí a escolha das noções de *temporalidade*, *experimentação* e *dúvida radical* para esta edição da RIACT.

Objectivos principais:

1. Desenvolver um debate original sobre as três noções já referidas, a saber, temporalidade, experimentação e dúvida radical, mediante a apresentação pública dos resultados das investigações conduzidas nos ensaios que foram escrutinados pela Comissão Científica deste projecto editorial.
2. Dar continuidade aos debates internacionais no domínio da Investigação em Artes (como vem sendo realizado desde 2010), esperando deste alargamento um confronto entre diferentes modelos e perspectivas sobre os sentidos da Investigação em Artes.
3. Contribuir para um melhor entendimento dos aspectos que interligam ou não interligam os domínios da *Investigação Artística* e da *Investigação em Artes*, ou então, da demonstração que revele a necessidade da sua complementaridade.
4. Persistir na defesa da Investigação em Artes no âmbito universitário e académico, dando a ver a força e a originalidade dos contributos da experiência, da indagação e da formalização artística (com maior ou menor recorte interdisciplinar), assim como na originalidade dos dispositivos de disseminação dessa produção artística, laboratorial e científica no seio da comunidade para os mais diversos fins.
5. Desenvolver esforços no sentido da Investigação em Artes de “pretensão e validação” universitária não se tornar uma actividade intersubstituível e idêntica à preparação de uma exposição, espectáculo, concerto, ou outra acção performativa (embora as deva incluir de forma plena ou parcial), pois ainda que estas produções envolvam pesquisas para a respectiva construção e consumação, não podem confundir-se com a investigação Artística baseada em propósitos criativos, reflexivos, e finalmente passíveis de intensa partilha e discussão pública.

INTRODUCTION

Artists who do serious and passionate research – “research with soul and mind”, as Robert Romanyshyn describes it in *The Wounded Researcher* –, do not have to wait for the more academic and technical aspects of the questions on the temporality of their artistic gestures. Thus, they *participate* in that same condition identified by Saint Augustine in his *Confessions*, a work sharing a kind of freedom – in the form of “relief” – from the distancing produced by the pressure exerted upon us in the search for the meaning of time: “for what is time? Who can readily and briefly explain this? Who can even in thought comprehend it, so as to utter a word about it? But what in discourse do we mention more familiarly and knowingly, than time? And, we understand, when we speak of it; we understand also, when we hear it spoken of by another. What then is time? If no one asks me, I know: if I wish to explain it to one that asketh, I know not [...]”¹ As we know, the pages following this passage echo some of the most beautiful and profound reflections ever written about Time, matched only by contributions of authors such as Aristotle, *Physics IV*; Husserl, *Phenomenology of internal time consciousness*; Bergson *Matière et Memoire*; Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*; Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, amongst other essential texts on the paradoxes of Temporality.

However, the realization that time can be pushed away as a metaphysical structure of pressure, freeing us to discover it in the flux of our daily activities (although Saint Augustine’s doctrine pertains to an everyday of spiritualization), allows to open up a horizon of “time subjectivation”, making it more characteristic of our *poetical habitation of the world*, closer to our artistic labour. Regarding this transformation, we can also say that it comprises the very engendering of an artistic temporality erupting as a becoming and oscillation, as the onset of a *dance* mentioned by Michel Guérin apropos the creation of *Plastic Space*:

¹ Translator’s note: Accessed [online] <https://www.gutenberg.org/files/3296/3296-h/3296-h.htm>, 17-11-2020.

“C’est pourquoi la danse m’a toujours paru si emblématique de l’art plastique. Elle n’existe que par la transition, dans la foulée des *pas* qui viennent et s’en vont et ainsi ouvrent un espace.”²

This existence, as the modality of a transition between poetically pendular states, between artistically engendered *situations* and *instants*, corresponds to a radical doubt (an intemperate one, if necessary), which artists know how to channel towards time’s permanence and monumentality, capable of transforming it into the matter of artistic research. Discrediting its artificial capture of instants, while also discrediting possible time links based on the principle of causality; ultimately, suspecting phenomenology as the belief in the possibility of suspending the flux of sensitivity, a faculty preceding the very flux of the conscience from which it extracts its living and intentional element.

In fact, if artists wish to undertake research on temporality, if they aspire and take pleasure in understanding more “theoretical” approaches to the paradoxes of time, they may follow the path of preparedness for such an endeavour and exercise themselves toward that goal. However, they do not have to subject themselves to this parallel and complementary exercise, if the appeal they feel inside is of a different order; if its clamour is of a different nature and origin, as it always occurs with the transformation of time into human and artistic temporality. Thus, creators are familiar with this reconfiguration of time in the work, allowing it the necessary time for the experience of creative tension, then for a period of hatching in the work, and finally a parallel time of the research and discursive recording of events. We could say that perhaps they are not as familiar with a more purely discursive tension, while following rituals of public display differing from the rituals and conditions surrounding the exhibitions, concerts, performances, or other artistic presentations, they are required to harmonize artistic with non-artistic languages.

² Translator’s note: “This is why dance has always seemed so emblematic of visual art to me. It only exists through transition, in the wake of footsteps moving back and forth, thus opening up a space”, translated from: Michel Guérin, *L’Espace Plastique* (Brussels: Éd. La part de l’oeil, 2008), 11.

The moments-swirls in which they pulse and are dazed in their studios, in the public spaces, or even stages; the unexpected desertions, the short and deliberate interruptions, the excruciatingly long pauses (occasionally self-imposed for a mysterious period of years); and the return to the *back-and-forth movements*; the accelerations of *tearing, erasing, rupturing*, all of those events experienced by artists, are concrete expressions of time transformed into artistic temporality and are, in our view, essential to characterize of art as a whole. They are artistic procedures of freedom and compulsion, instituted as sensitive certainties, motivating creators/researchers to effect a plastic reconfiguration of the world around them (or conversely, as it bursts into them), leading them to the orchestration of formerly disperse rhythms and intuitions. The gestures mentioned herein are inextricably embedded in the time flux, possessing the dual and specific feature of belonging to that flux, while also revealing it indirectly and creatively.

So, these gestures are just a sample of a vast array of procedures that artists invest *with* time and *against* time, an array that is immemorial, overabundant, imbricate; always available for the sketching of intermittent figures of temporality and to provide us with a momentary feeling of *regained time*. Thus, artists who do “serious and passionate research” indeed do not have to wait for the formal moment of reflection on the questions “*what* is the time of creation”, “*how* is the time of creation”, what is the time of creation *for*”, since this questioning, under conditions of *embodied experimentation* and artistic *pre-understanding*, such questioning is already a *raison d'être*, or better still, is already a substantial part of their activity. In effect, the *violence* over the concatenation of time links always characterized artistic activity, since the dismemberment of the causal chains of everyday time (and of “monumental time”) is the operation that will generate the felicitous occasion for the creative impetus to wrench, from the formless, what will later be enduringly experienced, tested and concatenated in the art works, thus providing a creative testimony of the temporality reconfigured in those works and, additionally, a predicative testimony of experienced life in the form of artistic research.

Thus the choice for the notions of temporality, experimentation and radical doubt for this edition of RIACT.

Main aims:

1. Promote an original debate on the three notions mentioned above – to wit, temporality, experimentation and radical doubt – through a public presentation of the underlying investigations to the essays reviewed by this editorial project’s Scientific Committee.
2. Accompany the international debates in the sphere of Research in the Arts (following a practice dating back to 2010), expecting that this broadening will promote confrontation between different models and approaches to the meanings comprised by the notion of Research in the Arts.
3. Contribute toward a better understanding of aspects that interconnect or differentiate the domains of Artistic Research and Research in the Arts, or conversely, demonstrate the need for their complementarity.
4. Persist in defending Research in the Arts within the academic and higher education spheres, demonstrating the strength and originality of the contributions of artistic experience, inquiry and formalization (with various degrees of interdisciplinary approaches), as well as the originality of the dissemination devices of artistic, laboratorial and scientific production.
5. Ensure that Research in the Art’s “aspiration” to university “validation” does not make it an interchangeable activity, akin to the organization of an exhibition, show, concert or any other performative intervention (although these *should* be included wholly or partially), for even though the construction and execution of such productions involve research, they cannot be confused with an artistic research based on creative, reflexive purposes, liable to intense public discussion and sharing.

ENSAIOS

ESSAYS

Lost in intervals: falling in between spaces and tenses

Gloomy corridors, the whiteness of the walls, metal bars, isolation rooms, anxiety, gratitude, names of medicines hover around and enter my corporeality as I read memories from mental hospitals during the dim days of November. The handwritten and typed fragments are being slowly yet firmly engraved in the flesh, both their curved lines and content impress themselves on corporeality. In the gathering darkness, I fall in between tenses, locations. The curves of my ribs, the back of my breastbone and the bowl of my hip are filled to the brim with the 500 pages of the text: movement and time freeze, I experience a falling into an unknown reality. Has even the stillness fled, become absent? Walking outdoors brings my corporeality back into the moment, and the fragments of memories are set in motion and settling in their chosen dwelling spaces in the spatiality of corporeality. Breathing finds its easy routes again, and with each step the pavement and the trees around connect with particular memories; the resonance is a loud and clear. Here and now, then and there, I am at the corner of a street and somewhere in another's past events, scattered in between them. Selected fragments hang suspended, move in this corporeality, continuously remolding its contours and spatiality. Those excerpts from others' memories continue haunting me and insisting on artistic actions and writing. How to breathe the multitude of temporalities and spatialities in and around me? What will come out of this?

This essay discusses the nature of temporality and experimentation in moving and writing in an artistic process that forms part of a multidisciplinary research project focusing on Finnish people's memories and experiences of mental hospitals¹. The above description unfolds the sense of altered spatial-temporality and strangeness that occurred at the beginning of the process. In this research journey, corporeality is understood as processual and relational: it becomes a spatial-temporal milieu, an atmosphere or a passage through which events are channelled.

For an artist-researcher whose background is in dance, choreography and somatic movement practices, using written memories to perform artistic

1 *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals* is a multidisciplinary research project funded by Kone Foundation (2017–2020). The memories were collected in 2014–2015 and stored in the archives of the Finnish Literature Society (SKS).

research was something new, though the topic itself was not². Here, I will try to reveal something about this artistic research process based on written material by referring to the making of a short film, *Here, Somehow* (planned to be shown in 2021), and about writing via an artistic process in which the Skinner Releasing Technique (SRT), a somatic movement method, plays a crucial role. With its stress on the nature of the process, SRT as a practice is not only a medium in the making of art but has also become a medium of artistic research through which transmission between the known and the unknown takes place (Kirkkopelto 2015). This medium continuously challenges and alters one's view on oneself and one's ways of perceiving, sensing, thinking and breathing, and it disorientates the notion of spatiality interlinked with temporality.

The beginning of this artistic research project was a strange one, as I became invaded by a feeling of being lost during my reading of these memories. The sensations and affects I experienced shook my corporeality, rendering it unstable, and the knowing and willing I started to disappear. Hence, the notions of subject and temporality were both blurred, and a fixed, self-contained subject was replaced by a becoming subject intertwined with materialities such as others' writings and the physical buildings of mental hospitals and the grounds in which they were set. The phenomenological approach taken in this essay, in which lived experience is valued, discusses mostly with writers like Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot and Jean-Luc Nancy, whose ideas by resonating in the reader may make the phenomenon more accessible. However, the artistic process and its temporal and experimental nature remains the focal point.

What exactly are these memories mentioned above? They comprise over 90 pieces of writing by Finnish patients, relatives, staff and their children, and they range from the painful to the grateful, cover the different phases of psychiatric care from the 1930s to the 2010s that this multidisciplinary research project seeks to shed light on via different

2 I worked as a dance artist in a social and health organization for 12 years, where I encountered, among others, people with mental problems and members of staff who questioned the possibility of art to affect, influence or make a difference to the lives of them and that of the institution outside the therapy context.

discursive dimensions and methods³. As described above, I felt drawn to the lived experiences of patients in these places. The way in which the patient is intertwined with the human and non-human environment of psychiatric care and the kind of corporeality institutions produce through the time spent in them, became my main foci. Thus, I exposed myself to their writings, which in turn have pushed me to the boundary of not-knowing, an obscure threshold of temporal multiplicity, in which the read fragments of reminiscences from different decades and institutions guided the artistic process. This research path involving memories, artistic actions and writing through corporeality has been an exploration that has entailed both drifting and following clues, all part of the erratic nature of creative discovery (Borgdorff 2011, 57).

The above description shows something of the ways in which, as proposed by Sara Ahmed, one orientates toward others' memories and is surrounded by them. According to her, "towardness" is a mode of directionality in which one is oriented toward something, toward objects which are "other" than oneself, "not me", and which allows one to extend the reach of one's corporeality. The idea of orientating around something refers a circling movement, it is like being at the center of one's action, where one not only faces, but is faced by things (Ahmed 2006, 115–116). These two modes of orientation are incorporated in my approach, a corporeal attunement starting from reading memories and then fleshing them out in the acts of making the short film and writing. Throughout this research project, others' memories are taken as an "other" that cannot be possessed or controlled, a position in line with Levinasian ethics, in which the otherness of the other, the appreciation and responsibility for the other, exists (Levinas 1996; 2006).

The way in which I attuned to the research material – written memories of mental hospitals – is informed by the practice of SRT. Long-term engagement, 16 years, with SRT has intensified the vulnerability of my corporeality and allowed memories to haunt me and enabled me to slide into spaces and temporalities in which it is possible to perceive things

3 Five researchers with backgrounds in history and art and in visual, cultural and literary studies, who focus on the bodily, spatial, affective, and multisensory aspects of memories are involved in the project. See Jäntti *et al.* (2020).

that are beyond conventional research methods. In SRT, the notion of letting go, which entails giving up one's habits and conventions, ranging from having tensed muscles to ways of thinking, brings an alertness that leads one not only to question one's actions but also into a darkness where the known I starts to disappear. The process of letting go serves experimentation and discovery, since it encourages us to let "it" move us (Skinner 2005), and instead of perceiving things to become the perception (Skinner et al. 1979), that is, to go beyond the expected and known.

Furthermore, the embedded multi-directionality of the corporeal – in which each direction has equal value, no ups and downs exist – and the spatialities of corporeality, like the valleys formed by the hip or the window-like space in the spine, along with immersing oneself in and becoming the images offered by SRT (Dempster 1996; Skura 1990; Skinner *et al.* 1979) erase the boundaries and contours of corporeality and the surrounding environment. During SRT classes, while lying on the floor and experiencing only imperceptible movements, and immersed in poetic images akin to those in haiku poems, one's corporeal materiality is transformed into, e.g., a shadow, moss or mist. Surrendering to the images offered, their lived experience can be felt as timeless, even if only a few minutes has passed. For example, the image of floating in a crystal clear pool and merging with it so that one's outer edges become the outer edges of the pool (Skinner 2005) creates powerful moments with its own lived temporality that overshadows clock time and in which the known I has momentarily disappeared.

The instant readiness, porousness, and availability of corporeality to live through such images leads to other realities and their temporalities and makes it possible to approach the spatial-temporal dimension of, as in the present instance, memories of mental hospitals. Barbara Bolt states that "theory emerges from a reflexive practice at the same time that practice is informed by theory," (Bolt 2007, 29), and it is from that connectedness, along with SRT and the theory underpinning it, that this research also stems. Practicing SRT has cleared a space for these written memories in my corporeality, and my orientation to memories has emerged slowly during the months, and even years, that I have spent in listening and pausing. Moreover, in this process of exposing oneself to memories and sites, the ruptures, gaps and discontinuities that belong to corporeal sensing have blurred, and hence also the borders between the inner and outer, past and present, and the other and oneself.

INTERVAL: RELEASING INTO TIMELESS DARKNESS

I use the term interval to refer to a state where the spatiality of corporeality has become intertwined with the notion of temporality, and the customary orientation between spaces and tenses is lost. Hovering or meandering in an interval, such as a pause or break in activity or as a space between two things, are gaps that relate my lived experiences with SRT to others' memories of mental hospitals in this artistic research project. In reading memories or fleshing them out in movement, I have slipped into a timeless reality, encountering surroundings that are both human and non-human, and at the same time breathing the realities of others in mental hospitals across different decades. These realities are transparent and layered, yet remain perplexing.

The term interval also refers to corporeality as a passage containing various spatialities through which events and the passage itself have passed. Corporeal immersion in memories has produced a kind of thereness and hereness, a disorientation in which one becomes a stranger to oneself. It has meant meandering in the descending darkness, where the strangeness inherent in corporeality encounters patients' memories of mental hospitals. Thus, instead of producing (non)implicit knowledge by conducting a corporeal experiment, this essay concerns the not-known, allowing thought to emerge in praxis and as praxis (Borgdorff 2012, 173; Mersch 2015, 11). In this process, a slippage into obscure prolonged temporal-spatial moments of (dis)orientation occurs.

Etymologically, the term interval derives from Late Latin, where it refers to the space between palisades or ramparts. It also refers to a temporal or spatial space (Online Etymological Dictionary). Here, the term interval acts as not only as a metaphor but also as a lived notion with which to approach the gap in time and space that hangs in between tenses and spaces inside and outside of the corporeal. The idea of the interval may help the reader to relate to the experience of being momentarily lost; a fall has occurred and being appears as non-being (Heimonen 2020). It also refers to the notion of non-knowledge that emerges in artistic acts outside of words and experienced in the bones. The word interval does not tell us about its duration, about how long each occasion lasted; instead, the depth and the length of the lived gap is unknown. In this artistic research project, it marks an obscure area and time of a lived experience and its significance. When one is lost, momentarily or permanently

(Cf. Blanchot 1995, 64), time as duration disappears: instead, there is only a pause in space with no end in sight.

However, to slip into an interval entails anxiety and darkness and the invasion of corporeality, where the meanings of lived spatiality have faded and time has disappeared, as present, past, future and unknown presents and pasts have fused and melted away. The process of surrendering to written memories through corporeality and the unfolding of the ways in which corporeality aligned with selected memories and sites during the making of the short film form the focus of this essay.

SOMEW(HERE)

The making of the short film *Here, Somehow*, involved writing the script, planning and making several visits at different seasons of the year to the former mental hospital of Lapinlahti⁴ in Helsinki, Finland. These visits created a tension between attraction and abhorrence, something that both appealed and was repellent. However, the sites for each scene were chosen according to the quality and intensity of the memory fragment chosen; something about a memory drew me instantly towards it either inside or outside the mental hospital. This added another layer to the situation, in which my corporeality was attuned both to the inner and outer spatialities and materialities when sensing and perceiving forms, shadows, textures, light and color as well as inhaling the past and the present that is always already absent. Absence in presence is also related to forgetting oneself as the known I and becoming a vehicle, a passage through which something of these patients' lived memories may resonate with the spectator.

What, then, were the haunting fragments of memories that insisted on being heard? Some excerpts on the topic of temporality included in the script and as part of the spoken soundscape of the short film are given below.

My first contact with the mental hospital was very frightening, because back then I guessed I would end up in here for the rest of my life. (SKS 353)

⁴ Lapinlahti is the oldest mental hospital in Finland. It was founded in 1841 and it was used until 2009 for treating psychiatric patients.

The thought of an eternal stay creates a powerful impact on corporeality in the form of dark distress in which no room exists for one's personal matters or thoughts, a feeling which retained its hold throughout the artistic process. The resonance of white walls, gloomy corridors and memories in which temporality is taken as an eternal, frightening condition triggered an expectation of experiencing something untoward. Such lived experiences resemble art as described by Levinas (1989, 131–132.): “It is the very event of obscuring, a descent of the night, an invasion of shadow.” A shadow entered into the spatiality of corporeality, the usual way in which time passes was delayed or paused. Through seemingly endless sensuous moments I fell into a sense of the eternal duration of the interval Levinas describes as “the meanwhile, never finished, still enduring – something inhuman and monstrous” (Levinas 1989, 141).

For the first few evenings a sense of emptiness ate away at me. Here I am. Again. The rooms, corridors, hospital slippers, the locked cupboard, everything seemed to taunt me, “here you are, you’ve failed again”. (SKS 484)



Images 1-2. Raimo Uunila, *Here, Somehow*, short film.

In these fragments, the material objects and historicity embedded in them remind the writer of a previous visit(s) and generate acts, sensations and affects. Materiality is firmly rooted in this writer's corporeality as an agent of control and judgment. And in the interplay between the artist and her materials, the smooth stony stairs, tiny windows, and the corridor weave themselves into instant choreography. The materials have agency that

tacitly and explicitly informs the artistic acts with the artist's sensibility and experiences to such an extent that it is difficult to discern the producer – who or what – of the work (Heimonen & Kuuva 2020; Rouhiainen 2017, 148). In this scene, the materiality of the memory as writing is enhanced through its interplay with the slowly decaying materiality of the site. In attuning to and fleshing out this thought, I was only able to move on a low level.

In line with materiality, by moving around the grounds of the mental hospital, my sensibility was intertwined with the destinies of patients who had dwelt and walked in the same sites, as, sensing the ground – gravity passing through my feet to the ground or the floor – I avoided the possibility of being completely lost while moving. Levinas trusts the sensuousness of corporeality in describing how the standing position is “different from ‘thinking’”, further explaining how “the bit of earth that supports me is not only my object; it supports my experience of objects.” The earth thus formed a groundless ground in which sensibility blossomed “beneath reason” (Levinas 2005a, 138).

I felt like a pineapple preserved in a tin (...) Life in the hospital was mind-numbing, just waiting for mealtimes and lying in bed. A complete waste of time. (SKS 487)



Image 3. Raimo Uunila, *Here, Somehow*, short film.

In the scene, the tiny site invited merely stillness and changes of position. No need to do much here. Routines and the notion of waiting are familiar as they belong to practicing and art making, although the excess of time, with mealtimes as milestones, is overwhelming in the extract.

The notion of waiting as the absence of presence, in which there is both an excess and shortage of time, and where according to Blanchot (1999, 51) there is also an absence of time, allowing one to wait, resonates not only with the above fragment and related movement but also to this research process as a whole. Furthermore, SRT, in which the underlying notion, even in the midst of movement, is ultimately about releasing by allowing oneself to be still, even in darkness, in the ground of not-knowing, continues to influence and challenge me. The different temporalities – memories from different decades, the history of the site and my own layered historical corporeality informed by SRT and other movement techniques – overlap in moments of prolonged, frozen absence-presence. The thickness of these temporalities unfold in the space in and around me, and my sensibility reaches towards the unperceivable. Corporeality becomes paler and more transparent than ever, as the experiencing subject becomes constituted outside of itself.

The excerpt cited above also raises the question of the economy of time in mental hospitals. Another writer remarks on how time passed more slowly the healthier one became (SKS 502). During shooting, as an organizer, I felt pressure to stay on schedule and remain within the film's limited budget. However, immersing myself in each fragment of memory and inhaling the materialities and immaterialities around me, experiencing the feeling of being lost between steps and positions intensified with the overlapping dimensions of time. Moreover, my corporeal knowledge of the time needed for each shot taken from a different angle was precise, even though the movement material was not, since it emerged in and with the ambient conditions of the situation, such as the changing light and sounds. Perhaps my notion of the duration of each scene was oddly known (without knowing) through the sense of time embedded in a trained corporeality.

Below, the first temporal fragment of the research material was reported by a patient who had been in an isolation cell, and the second one concerns medication.

*I was forgotten about, all alone in a timeless space.
Worse still, it felt as though I'd moved into the next life,
this was distressing too because it felt like there
was no end in sight. (SKS 390)*



Image 4. Raimo Uunila, *Here, Somehow*, short film.

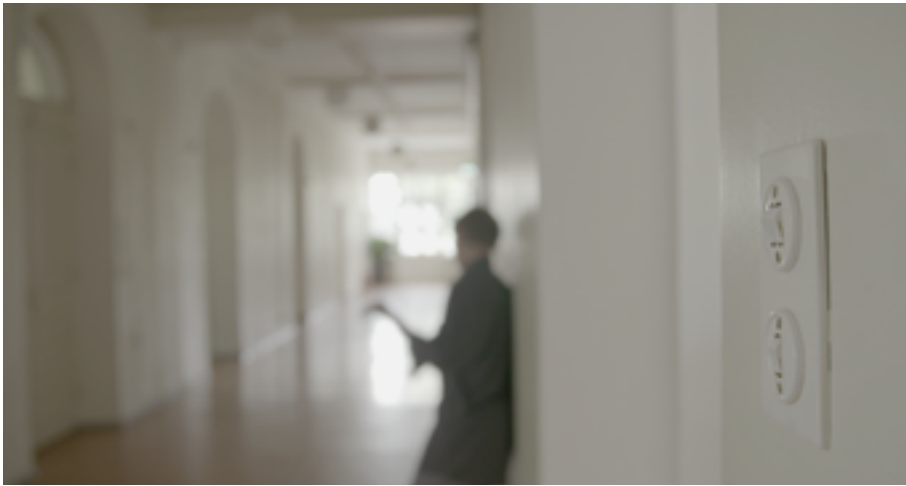
*My heart raced, my mind was filled with comfortless thoughts,
my entire life seemed to be hurtling towards eternal
perdition. Life felt completely pointless. It felt like I'd finally
fallen. (SKS 256)*

The feeling of being lost in a timeless reality resonates with lived experiences, such as during the practice of SRT when a fall into darkness has happened (Heimonen 2020). Although uncertainty about our lived moments connects us, the suffering caused these writers by the feeling of being lost is on another incomparable level. The horror of unending existence imbues the memory fragments cited above; it is almost as if the possibility of dying has been obliterated and replaced by a monstrous otherness. However, these two excerpts can be read as having a connection to death, a situation where the subject no longer has mastery and has ceased to be a subject (Levinas 2005b 70, 76).

The encounter with strangeness was corporeally evoked by reading others' memories and by wandering outdoors in the grounds as well as corridors of Lapinlahti. All these lines of memories, sites and shabby corners invited me



Images 5-6. Raimo Uunila, *Here, Somehow*, short film.



first to pause and to take notice, from which later this movement emerged. Pausing was a necessity. The anthropologist Nadia Seremetakis writes about stillness as “still-acts” in the encounter with the forgotten, buried or discarded, and how historical dust is wiped off in the awakening of the forgotten corporeality that questions the flow of time (Seremetakis 1994, 12, 23-43). Dust shifted when the sedimented layers of memories awoke, resonated in my and the memory writers’ corporeality. The notion of dust is familiar in SRT, since through kinaesthetic cultivation, in which movement is more skeletal than muscular, there seems to be a space between the joints and limbs, and “a suspended relationship to gravity which can be likened to the suspension of a dust particle in a shaft of sunlight” (Skinner *et al.* 1979). In this artistic process, to pause and to be still, even in the midst of movements when encountering the strangeness and unperceivable, enable dust as the forgotten and unknown to linger in one’s corporeality and suspend the temporal flow of movement.

The moments of falling in between intervals, in which the density of the sensible intensifies and the known 'I', now attuned to the situation, movement, and each memory at hand disappears, have been breathed as timeless. One's uniqueness or singularity is formed in listening through corporeality, as being "at the same time outside and inside, to be open from without and from within," as Nancy (2007, 14) describes it. According to Levinas, the singularity of the subject emerges when one is faced by the other and backed up against oneself, although this singularity is far from being identifiable but rather it is about the passivity of the exposure (Lingis 2006, xxxvi-xxxvii). In the making of the short film, I experienced a temporal disorientation, in which the written memories, the reference literature of the history of psychiatric care, and corporeal sensations in the grounds of a former mental hospital were interlaced, entangled, hovering in and around my corporeality. As if time paused, and I was left and trapped in between temporalities; meanwhile, I was lost between here and there. And I was not lost. I was floating in the net of tenses and (non)senses.

Hovering in between intervals, tenses and sites underlined the impossibility of grasping the passing of time in all its intensity. Nancy speaks of a landscape in painting, poetry or on the screen, describing how it opens into the unknown, and how it is "the presentation of a given absence of presence". The land depicted is occupied with opening, since there is no presence, and there is "no access to an 'elsewhere' that is not itself 'here.'" (Nancy 2005, 59). In attuning and moving in the empty rooms, corridors and park of Lapinlahti, I was enveloped by strangeness, in which the materiality of the former mental hospital's main building, the weather conditions, and the surrounding trees momentarily revealed elements of a multi-layered history with its lost presences. It was as if I were on a threshold, somehow somewhere just there, where the spatiality of corporeality met the surrounding sites and realities. The landscape as an opening of space in which absence happens, or the suspension of a passage that happens as a separation, has access to something that remains inaccessible (Nancy 2005, 60-62). Nevertheless, the strangeness prevails as the tension is introduced in the form of an interval (remaining obscure, revealing little).

This whole artistic process is about entering a dark room or a field, bare and vulnerable, where one just acts. Art is understood as an event where one's being darkens, and as a way of bringing things back in their

fundamental strangeness (Bruns 2002, 220). Facing strangeness is at the core of this experimental process, in which SRT insists on one questioning one's habits, thoughts and modes of perception while at the same time intertwined with and embedded in the surrounding materialities and immaterialities.

Lived moments in planning and shooting the short film as well as the time spent reading others' memories can be linked to the tradition in performance projects of the artist's perspective altering time. Since the Happenings in the 1950s, various deployments of altered time have shifted the spectator's experience of temporality to de-naturalize the sense of official, clock time (Goldberg 1988, 128; Heathfield 2000, 107). One example of such a durational work is Annette Arlander's series of twelve one-year projects called *Animal Years*, based on the Chinese calendar. She visited an island once a week for a year and documented it with a video camera, and even revisited one of the series of events, the action of walking on the shore, 14 years later. The videos show the landscape as a process, yet the transformations in time can only be detected by attending to repeated actions of relatively short duration (Arlander 2014; 2018). Her focus was on performing the landscape through cyclical time in the course of different seasons, not on her experience as a performer; my attention is embedded in transpersonal corporeality, through which some dimensions of the spatial temporalities encountering the human and non-human pass, leaving traces to follow – or leading to a gap, an interval.

WRITING: THE IMPOSSIBLE ATTEMPT TO DIVE INTO THE LAYERS OF TEMPORALITY

The impossibility of writing through corporeality in artistic research – and yet still to write – forms one (unresolved) problem, in which naming and un-naming, rewriting and erasure produce on each occasion a certain kind of temporality through which something from the lived, sensuous experiences of moving may continue to resonate, as in this essay. Doubt remains: has this writing been sincere with respect in transposing or inscribing this fleeting phenomenon – can it ever be?

As the singular individual is firmly tied to time and space, the danger exists of abstraction through thoughts. The affective and sensuous states,

the incompleteness, the unsaid and unheard that are valued form an airy spacious support in corporeality, as the research object is not taken into possession. However, the tension in encountering otherness in the written material, the sites with their particular atmospheres in the process of making the short film and writing grows. How do I let the unnamable and vague yet lived resonance with its temporal intensity in corporeality blossom, and much do I argue for and justify something that is grounded in darkness, ruptures and gaps? Time flees, appears, disappears, the effects of its absent presence while writing is felt in the bones.

To circle around the phenomenon, to write with and through it, to repeat, re-enter and retreat, to add and erase, is a way of approaching temporality that avoids determinations yet trusts the layers of movement, space and silence that words carry. Writing acts as a passage to the unknown, and yet demands the writer be attuned and exposed to the rhythm of the writing while not being wholly aware of what the written corporeality writes, forming an exploration with others' memories, and eventually slipping into an interval.

Furthermore, the spiral process in the practice of SRT that has spread into writing does not cohere with this linear way of putting words on a line that would need more space around it or drawings such as those introduced by other choreographers (e.g., Fahlin 2018; Bauer 2018) that invite another temporality in reading, as the eyes follow the curves or empty spaces. However, can something of the nature of temporality be brought to light in this essay despite of the demands imposed by its structure?

Inscribing the processes of reading memories and moving has led to a reality of its own that entails an attunement and waiting for words to arrive that might carry a connection, even if a vague one, between the corporeal experience and the experience of writing. In the act of writing, the resonance of words and movement is crucial, since although moving and writing differ in their realities, something leaches from one to the other (Heimonen 2009, 296). Valuing the immediate sensuous contact of memories and sites before conscious thought is crucial. Thus, the connection between the lived experience and language is important here, since language is not present merely to inform or define a phenomenon but is about meandering, and thus its resonance may offer something beyond individual experience (Pylkkö 1998).

A non-personal intensity in experience, moving and art making is part of this artistic research, since artistic processes have led me into obscure and

contingent realms, where the boundaries of corporeality are constantly shifting and disappearing. These realms entail temporality that is about forgetting, releasing, and entering a reality where clock time is absent, where one falls into the sediment of the lived histories of others and of one's own. Writing may capture movement, yet only by ungrounding the author, choreographer, or dancer, as a self-conscious author, while, similarly, the choreography exceeds the intentions of choreographers, dancers and audiences (Allsop and Lepecki 2008, 7-8).

Writing is about falling as failing to provide answers to the question of temporality in this project, since corporeality produces a multitude of questions with inaccessible answers, and the now is always already gone. However, it is important to approach the inaccessible. In *Body Weather* performance training, Joa Hug has taken the call for articulation and unfinished thinking by Borgdorff (2011, 60) seriously in his artistic research, and has embedded linguistic reflection in a touch-based body practice called the *Manipulations*, in which the practice itself avoids the division between conceptual and non-conceptual language (Hug 2020). Such commitment to movement practices takes time, often decades, and it is only through practice that each technique, with its background thinking and theories, becomes engraved in corporality, while practice needs to be continuous to keep the unfolding, shifting, surprising process alive. Ben Spatz (2015) and Borgdorff (2011, 46) both stress artistic and bodily practices, from which understanding, insights, knowledge, and products emerge, in the artistic process. However, different bodily techniques also have different vocabularies and ways of using language. In SRT, drawing or/and writing are done at the end of each class with the aim of integrating the lived into one's life-world. Thus, moving and writing/drawing are not seen as separate or hierarchical and the uniqueness of each mover's temporal process is valued. Strokes or (in)comprehensible words drawn on paper may open up something of the lived experience, escaping words yet relating to, obscuring, enlarging or questioning the reality one lives.

What about those who wrote their memories of mental hospitals? Did they relive the events they described such that traces or wounds induced by these awoke in them and spread to their writing? Was their writing about a tearing, cutting movement, as Blanchot (1993, 28) proposes, reminding us that etymologically the tool for writing, the stylet, was also a tool for making incisions?

The following fragment shows the weight and the unpredicted power of mental illness on the self and the whole life span.

The life of the lunatic asylum did not really belong to my plans. (...) Insanity cuts off years, studies, fingers, and the spine. (SKS 467)

The damage wrought by the illness pierces and spreads into the writer's past and future, eroding corporeality; the violent cutting and the spatiality of the various scales on which it occurs in this excerpt impact strongly on my corporeality. For some, writing about their memories was too painful, while others appreciated the interest shown in them by the research project, and writing seemed, through the cutting process, to clear an opening for possibilities to deal with past events. For my part, writing with these writers' memory fragments and my immersion in them through corporeality acknowledges the alterity in them and in myself, and leads me to question the ethicality of my (artistic) deeds throughout the research process.

And yet, writing hovers between the saying and the said, notions used by Levinas that belong to answering and taking responsibility for the other and that aim at being sincere to the phenomenon in writing about it. When something is said, something else retreats. There is something radical in the act of saying; it is directed first of all to someone as a corporeal exposure and goes beyond being thematized to reveal something which belongs to the sensible and corporeal before openness and intentionality. In contrast, the said belongs to the domain where everything can be known and determined. However, the saying must be said in order to make it understandable, while at the same time it is betrayed. The act of saying emerges from this constant movement (Levinas 2006, 5-6, 49; 1996, 22-23). The tension between the saying and the said keeps movement and the sediment of the past, present and future alive. And the more incomprehensible the writing, the more loyal it is to sensuous corporeality, although the act of saying challenges the demands of communicability.

As, etymologically, temporal refers to such notions as the earthly, secular, proper time or season and the stretch of time (Online Etymological Dictionary), I attune through the sediment of corporeality to write with and in the earth, in this season, while inviting the events lived in the process of making the short film and innumerable re-readings of the research material to dwell corporeally on one morning in September.

The radiating gloominess of the walls of the mental hospital, echoes of whispers, of touch and of cries along and in the corridors crawl along my skin. They are palpable in the silent grey of the morning that enshrouds this room, my shoulders and my brow. Raindrops sparkle on the window, the bigger ones flow heavily downwards. In a moment their trails have disappeared. The distance from and intimacy with the warm days in August two years ago during shooting coexist without conflict. The firm and gentle touch of memories of snowfall and the light of February intermingle with the ever-shifting raindrops striking the window, becoming transparent and eventually, perhaps, sliding into oblivion. Or perhaps not, since they may continue sparkling intensely, reorganizing memory and forgottenness, the stony steps of the staircase with its shabby corners and metal bars engraved in the flesh on re-entering this room. Can thoughts and artistic deeds related to others' memories be lightened and eased by the wailing autumn wind? Or has my time spent with these memories permanently changed something in my corporeality despite of the evanescent nature of permanence? The dust moving in and around memory and corporeality creates space; it is about to change from lingering into a condition of almost landing on a page or on the earth as a token of its presence. Only almost. Lived temporal intensities keep on stretching until a break, forgottenness, shame, oblivion, sadness, anger, boredom, relief occurs. Do these lines of words tend to pile up and then curve again to prolong (almost) the inevitable farewell in this season of farewells? Sitting at the table and looking at the script written on the wind makes me wonder if I can ever let go of temporality, since the touch of materiality and immateriality in and around, present and past, that of things in my lifeworld and that connected to the project have eroded, engraved, cut, pierced into my corporeality, and their traces will continue awaking and disturbing me by their contingent tempo. And now, as I am tightly wrapped round by the notion of temporality that has rippled through my corporeality demanding even more space in it – am I face-to-face with death, the supreme condition of temporality?

These lines illuminate an experimental way of approaching writing as a method of inquiry, in which attuning to the memories, sites, corners and corridors of a mental hospital through corporeality with its spatialities affects the writing process during particular hours of the day and seasons with their light and shadows. Only in the act of writing, not before it, does

one get to know what one knows. All these factors comprise a layered field of perceptions, sensations, non-hierarchical affects imposed by the duration, closeness, or distance from the event. Writing, engaging with language and words through corporeality and movement seeks to go beyond discursive logic (Gansterer, Cocker & Greil 2017; Hug 2020). And here, writing is excessive, abrupt, as it searches hopelessly for modes of knowing, relating, and aligning with the temporality of memories.

DISAPPEARING PRESENCES

The situation of being lost in an interval is an essential feature of this experimental artistic research project. Pondering temporality engenders loss and solitude in the sense of having to face one's decisions and (artistic) acts, and the inevitable approach of death. Arlander (2014) asks whether attending to cyclical time, with its seasonal changes, instead of linear time strengthens the static notion of time and one's world view. Notions of time affect the way in which one aligns with temporality in each instance. For me, wandering among sites and written memories and awareness of one's investment in the cultivation of corporeality through somatic practices over several decades have all shown how the artistic process unfolds, intersects, transposes, and reveals something while hiding something else. Moving corporeality is a passage through which time passes and which makes time in choreography.

The notion of time has altered one's corporeality rendering it even more obscure and strange, and far from linear. Levinas sees time as "the very relationship of the subject with the Other" (Levinas 2005b, 39) or "infinite time" (Levinas 2005a, 268) both of which resonate with SRT in this artistic process in which the alterity of the other – memories, sites and oneself – that cannot be known, grasped or held onto is emphasized. Temporality creates an other that cannot be possessed without losing its otherness, even if its recognition has needed words, sentences.

Through practice, by being attentive to corporeality and being interwoven with others' memories, the history of a mental hospital and the on-site atmosphere, the layers of temporalities become alive and porous in one's corporeality. At the same time, encountering strangeness in them and in oneself, the singular self has been revealed, its way of being in the world, and how place and time are also singular when they meet each other

and the individual. Furthermore, communication may take place through the short film, if artworks are understood through the flesh, from a singular place that offers the chance of an encounter and shows the significance of experiencing a particular phenomenon (Varto 2012, 153–154).

The loss of something that will never return grew intensively when the shooting of the short film was over. Several months of reading the material, the year needed to finish the script and the shooting left me with a feeling of exhaustion and the void. A temporal passage in and around me had opened and it felt abandoned when the shooting was over. Time spent on the project had altered my corporeality and left a lasting imprint on it. Or perhaps the traces and wounds in my corporeality will fade, erode, and pass away silently or continue making their noise. Perhaps all this can be described as gravity, as the pull of momentousness, risk, solemnity, and urgency.

And yet, do I lean on the past because the present is already absent, while nevertheless carrying the need for endless future productivity at unbearable speed? Or, instead, would doing less open the artist up to the temporal dimension (Kunst 2015, 192)? Is it not so that the intensity and the length of time invested in each project leave something in the corporeal that is hidden, unnamable and obscure? Is this the risk to be taken, or is it enough, when stepping into the darkness, to trust an unknown corporeality, and give it the authority (cf. Bataille 1988, 7) to lead the artistic process? Trusting uncertainty might sound adventurous and bold, yet it entails fear, suffering, suspicion, doubt. The subject needs no gratification; the absence of the ego and the passing of time allow layers of lived and written histories to unfold at a fortuitous pace. My corporeality has been a carrier of memories; they have been given a space to dwell whatever the “end product” turns out to be.

The slow releasing of the intoxication induced by fates, memories and sites, the letting go of exhaustible realities and eternities are to be hoped for. Darkness as non-localizable temporality remains, and is darker than ever. In the midst of a disappearing presence, I align myself with the lines written by Blanchot (1999, 84), which resonate with this state of curving discontinuous pondering:

“They went, motionless, letting presence come. — Which, however, does not come. — Which, however, never already came. — From which, however, comes any future. — In which, however, every present disappears.”

BIBLIOGRAPHY

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Allsop, Rick and Lepecki, Andre. 2008. "Editorial: On Choreography." In *Performance Research* 13:1,1: 1-6. DOI: 10.1080/13528160802465409
- Arlander, Annette. 2018. "The Shore Revisited." *Journal of Embodied Research* 1(1), 4 (30:34). DOI: <http://doi.org/10.16995/jer.8>
- _____. 2014. "Performing Landscape for Years." *Performance Research* 19: 3, 27-31, DOI: 10.1080/13528165.2014.935167
- Bataille, Georges. 1988. *Inner Experience*. Transl. Leslie Anne Boldt. New York: State University of New York Press.
- Bauer, Eleanor. 2019. "Documentation/ Examination." In *Research in/as Motion: A Resource Collection*, edited by Vida L. Midgelow, Jane Bacon, Paula Kramer and Rebecca Hilton. Theatre Academy of the University of Arts Helsinki: Nivel. <https://nivel.teak.fi/adie/documentation-examination/>
- Blanchot, Maurice. 1999/1962. *Awaiting oblivion*. Transl. John Gregg. Lincoln & London: University Nebraska Press.
- _____. 1995/1980. *The Writing of the Disaster*. Transl. Ann Smock. Lincoln & London: University Nebraska Press.
- _____. 1993. *The Infinite Conversation*. Translation and foreword by Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bolt, Barbara. 2007. "The Magic is in Handling." In *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 27-34. London: I.B.Tauris.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- _____. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research." In *The Routledge Companion to Research in the Arts*, edited by Michel Biggs and Henrik Karlsson, 44-63. London & New York: Routledge.
- Bruns, Gerald. L. 2002. "The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings". In *The Cambridge Companion to Levinas*, edited by Simon Critchley and Robert Bernasconi, 206-233. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Dempster, Elisabeth. 1996. "The Releasing Aesthetic. An Interview with Joan Skinner." *Writings on Dance*. 14: 16-26.

- Fahlin, Marie. 2019. "Wridden – wringing, writing and riding." In *Research in/as Motion: A Resource Collection*, edited by Vida L. Midgelow, Jane. Bacon, Paula Kramer & Rebecca Hilton. Theatre Academy of the University of Arts Helsinki: Nivel <https://nivel.teak.fi/adie/wridden-wringing-writing-and-riding/>
- Goldberg, Roselee. 1988. *Performance Art : From Futurism to the Present*. World of Art. London: Thames and Hudson.
- Heathfield, Adrian. 2000. End Time Now. In *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time* Heathfield, edited by Adrian Heathfield, 104–111. London: Black Dog Publishing Limited.
- Heimonen, Kirsi. 2020. "Writing about the ungraspable: silence as the spatiality of corporeality" *Research in Art Education*,1;, 56–73. https://wiki.aalto.fi/download/attachments/168087084/Kirsi_Heimonenpdf?version=1&modificationDate=1585601874596&api=v2
- _____. 2009. "Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä." (Doctoral diss.) Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Heimonen, Kirsi and Kuuva, Sari. 2020. "A corridor that moves: Corporeal encounters with materiality in a mental hospital" In *Material and Immaterial Cultures of Psychiatry*, edited by Monika Ankele & Benoit Majerus. Bielefeld: transcript Verlag. 334–353. Open access.
- Hug, Joa. 2020. "Propositions for Unfinished Thinking: The Research Score as a Medium of Artistic Research." (Doctoral research) Helsinki: Performing Arts Research Centre, The Theatre Academy, Uniarts Helsinki. <https://www.researchcatalogue.net/view/433112/698579/0/0> [accessed 25/09/2020]
- Interval. *Online Etymology Dictionary*. https://www.etymonline.com/word/interval#etymonline_v_9438[accessed 12/08/2020]
- Jäntti, Saara, Heimonen, Kirsi Kuuva, Sari, Maanmieli, Karoliina and Rissanen, Anu. Forthcoming 2020. "Engraved in the body. Ways of reading Finnish people's memories of mental hospitals." In *Qualitative Research Methods in Mental Health: Innovative and Collaborative Approaches*, edited by Maria Borsca and Carla Willing. Cham, Switzerland: Springer.
- Kirkkopelto, Esa. 2015. "Artistic Research and its Institutions." In *Artistic Research: Yearbook 2015*, edited by Thorbjörn Lind, 49–53. Stockholm: Swedish Research Council.

- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester & Washington: zero books.
- Levinas, Emmanuel. 2005a/1961. *Totality and Infinity : An Essay on Exteriority*. Transl. Alphonso Lingis. Duquesne Studies; Martinus Nijhoff Philosophy Texts. Pittsburgh (Pa.): Duquesne University Press.
- _____. 2005b/1947. *Time and the Other*. Transl. Richard A. Cohen. Pittsburg, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- _____. 2006/1974. *Otherwise than Being, or, Beyond Essence*. Transl. Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press.
- _____. 1989/1948. "Reality and Its Shadow." Transl. Alphonso Lingis. In *The Levinas Reader*, edited by Seán Hand, 129–143. Oxford: Blackwell.
- Levinas, Emmanuel, Antti Pönni, and Outi Pasanen. 1996. *Etiikka ja äärettömyys : keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lingis, Alphonso. 2006/1974. "Translator's Introduction." In *Otherwise than Being or Beyond Essence* by Emmanuel Levinas, xvii–xlv. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Mersch, Dieter. 2015. *Epistemologies of Aesthetics*. Think Art of the Institute for Critical Theory Series. Zurich: Diaphanes.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. Transl. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.
- _____. 2005. *The Ground of the Image*. Transl. Jeff Fort. New York: Fordham University Press.
- Pylkkö, Pauli. 1998. "Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme." *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1: 44–49.
- Rouhiainen, Leena. 2017. "On the singular and knowledge in artistic research." In *Futures of Artistic Research : At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, edited by Jan Kaila, Anita Seppä and Henk Slager, 143–153. Helsinki: The Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki.
- Seremetakis, Nadia. C. 1994. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Skinner, Joan. 2005. *Introductory Pedagogy*. Unpublished. Seattle: Skinner Releasing Institute.
- Skinner, Joan, Davis, Bridget, Davidson, Robert., Wheeler, Kris and Metcalf, Sally. 1979. "Skinner Releasing Technique: Imagery and its Application to Movement Training." *Contact Quarterly* 5(3): 11–18.

Skura, Stephanie. 1990. "Releasing dance. Interview with Joan Skinner." *Contact Quarterly* 15(3): 11-18.

Temporal. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/temporal> [accessed 16/08/2020]

Varto, Juha. 2012. *A Dance with the World : Towards an Ontology of Singularity*. Helsinki: Aalto University.

Experiments in Motion – An Entanglement of Dancing Hips and Domesticity



Images 1-2. *Toaster Salsa* (New Zealand, May 2020, still image, recorded by Natalie Schiller)

Oh, you know I'm on tonight, my hips don't lie
And I am starting to feel it's right
The attraction, the tension
Baby, like this is perfection!

(*Hips Don't Lie* by popular musician Shakira, 2006)

INTRODUCTION: *HIP-NOTISED*

I am standing in a circle with a few other women in a spacious room, we watch our belly dance teacher the very first time moving her hips. We are captivated as her hips seem to be individuals of their own: circling and 'eighting' – naturally and fluidly.

This narrative above is a reflection on my first community belly dance class in the year 2000. The dancer's fluid hips mesmerised me and my fascination for hips began. The spellbinding effect of belly dance hips led me on a journey of immersing myself in hip-dance for over two decades. I trained as a belly dancer, Latin American show dancer, and a Zumba instructor. Later, I offered

community dance classes and performed at birthday parties, weddings, and shows. Now, 20 years later, I am still enchanted by hips and I am curious to investigate and articulate hips in detail via artistic research. During the beginning of my PhD research, I discovered Melissa Blanco Borelli's study that elaborated on mulata (Cuban mixed-raced woman) hips. Like me, Borelli also encounters the entrancing capacity of hips by noting that, "[mulata] hips are bewitching, ...those hips move with agility, grace, and precision..., if you stare at them too long, you get hip-notized."¹

The journey of this chapter is as follows: I share my fascination and the possible *hip-notising* effect of hips. I start by introducing research by other *hip-scholars*, that portray hips in a dualistic manner. I specify how the polarised presentation of hip movements and its application to culture and identity has created an uncertainty about approaching my research. Next, I indicate how insights by other artistic researchers have supported the development of my works. Now, my investigation of hips, through artistic research, have brought me to experiment with notions of hips in the domestic field. In my artistic research, I created two performances, *Toaster Salsa* and *Pancake Conversations*, which I refer here to as *experiments in motion in my kitchen*. I created *experiments in motion in my kitchen* to align with one of the suggested book topics – experimentation – which I elaborate at length in this chapter. I present my performances by inviting the reader to participate. I cover the aspect of experimentation through the lens of experimental dance connecting with Nietzsche's philosophy on life as experiment and Avital Ronell's book *The Test Drive*. I highlight if the experimentation of two different performance modes might have informed my research. Further, I bring moments of my *experiments in motion in my kitchen* in relation to posthuman thinking, aligned with Rosi Braidotti's posthuman neo material theory. Finally, I briefly touch on the topics of timeless, timely, and temporalisation linked to my work, in the spirit of the edition of this year's book.

1 Melissa Blanco Borelli, *She is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body* (New York: Oxford University Press, 2016), 5.

EXPERIMENTS IN MOTION

As indicated in the opening of this chapter, my research has been sparked by my passion for hips. On further examination, I discover other “hip scholar[s]”², who elaborate on their experiences and meanings of hips in a diverse context. With their research, these scholars investigate notions of culture, identity, sexuality, and gender. For example, dance academic Sarah Holmes identifies that Pilates exercises, with the focus on the pelvis, manifest racist inclinations due to its origin and favouritism of a static, precise, and controlled white Europeanist aesthetics. Dance scholar Melissa Blanco Borelli highlights hypnotising hips of the dancing mulata (mixed-race woman) in the socio-historical setting of Cuba to reflect on identity. Dance ethnographer Anu Laukkanen becomes aware of her hips while belly dancing and discovers some clarity, when a “female gaze call[s] upon my bodily and sexual orientation in a way that d[oes] not feel restrictive.”³ The three mentioned investigations above portray hips as either dumb rigid “white hips”⁴ or mesmerising fluid sensual hips, which polarises the representation of hips. This polarisation has been confirmed through my dance training, where specific hip movements not only belong to a specific dance style but also to a certain culture, such as accentuated hips to belly dance and the Middle East, or Latin hips to Cuba, and static hips to ballet and Europe.

The dualistic presentation of hips led me to uncertainty. I felt trapped in binaries and the presentation of dualistic politics of hips. I ruminated how to approach my research without favouring one over the other, questioning: How could I develop a practice that does not focus on one specific dance style and representation of hips? How could I be critical of existing associations and presumptions about hips and at the same time

2 Melissa Blanco Borelli, *She is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body* (New York: Oxford University Press, 2016), 189.

3 Anu Laukkanen, “Hips Don’t Lie? Affective and Kinaesthetic Dance Ethnography.” In *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, edited by Marianne Liljeström & Susanna Paasonen, 126-139 (New York: Routledge, 2010), 134.

4 Sarah Holmes, “The Pilates Pelvis: Racial Implications of the Immobile Hips” *Dance Research Journal* 46, no. 2 (2014): 57-72, 58.

contribute creative meaningful alternatives to existing appearances of hips? An unclarity and confusion hovered over me about *what* and *how* to focus on. How could I do my practice and how can I do my researching, knowing, sensing, and listening in this context? I was concerned that investigating only one dance style or one way of moving hips might restrict and limit my research capacities and outcomes. While embracing ‘my stuckness’, dance researcher Vida Midgelow offered some guidance. Midgelow states that,

dance making is a field no longer defined in a disciplinary fashion by style or genre,...but by an approach in which the choreographic reaches out from its associations with dance as a set of language possibilities and production protocols becoming instead a research practice that finds many modes of articulation in the world.⁵

Due to my enquiry being conducted in the environment of dance studies and performance art, my methodology strongly gravitated to a practice-based mode. I prioritised approaches typical to dance, incorporating strategies relating to dynamics of choreography and performance, such as thinking through movement and body. However, for the purpose of this chapter, it only seems sensible to classify my work under the hypernym of ‘artistic research’. Here, artistic research “can be understood as consisting of a diversity of more narrowly focused and defined methodological approaches.”⁶ The joy of resorting to the blanket term of artistic research allows to highlight the richness of artistic research in this book.

I see that now it is essential to return to Midgelow’s quote, where she elaborates on moving away from specialised areas of movement techniques to a more open and varied mode of expressing research and inquiry. Here, experimentation comes into play, which, in this context, I favour to call, *experiments in motion in my kitchen*. My *experiments in motion* have

5 Vida Midgelow, “Practice-as-Research.” In *The Bloomsbury Companion to Dance Studies* edited by Sherril Dodds, 111-144, (London: Bloomsbury Academic, 2019), 113.

6 Bruce Barton, “Wherefore PAR? Discussions on “a Line of Flight.”” In *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact* edited by Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude & Ben Spatz, 1-19 (New York: Routledge, 2018), 4.

progressed over time, as I have attempted to develop a practice of compassion, empathy, and curiosity. This current juncture has sought to connect a few of my identity traits, namely my hip dancing persona and being a housewife and mother. Therefore, I have chosen my practice to take place in my kitchen. Part of my experimentation was the development and implementation of two performances – *Toaster Salsa* and *Pancake Conversations* – in the year 2020. These two performances aimed to visualise and analyse the entanglement of hip movements and domesticity.

My two performances were responses to my readings, work-shops, physical training, reflections, experiences, circumstances, memories, environment, past, very past, provocations, values, and beliefs. The performances were outcomes of my evolving practice. My performances served as a mode of reflection, an examinable product, and a complex symptom of relations, where “performance begins to have its effect long before the encounter with it”⁷. My performances served as experiments – “performance experiments”⁸ – where the performances were not only outcomes of my practice, but also represented one aspect of addressing a particular inquiry. The performances in my research context were “less about experimentation geared toward a production and more about experimentation aimed at systematically investigating and articulating understandings about a specific question.”⁹

My performances were *experiments in motion in my kitchen*, where the experimentation lies within subverting mainstream thoughts and forms of representing hips, including notions of aesthetics. My two performances are the main tools to explore one of the book’s topic, namely experimentation. The next section introduces my work *Toaster Salsa*.

7 Theron Schmidt, “How we talk about the work is the work: Performing critical writing.” *Performance research* 23, no 2 (2018): 37-43, 37.

8 Natalia Esling, “What Happens when...?” A Meditation on Experimentation and Communication in Practices of Artistic Research” *Canadian Theatre Review* 172 (2017): 3, 10.

9 *Ibid.*, 10.

TOASTER SALSA – PERFORMANCE EXPERIMENT IN THE KITCHEN

Now, I invite you, the reader, to be in your kitchen (notionally or actually); connect with your surroundings in your kitchen: the fridge, a pile of dishes, the toaster close by, and an extension lead; envision the smell of toast, dishwasher liquid, and rubber gloves. Turn on Shakira's song, *Hips don't lie*, as we did in May 2020 during my zoom live performance of the *Toaster Salsa*. Be part of the performance of the past, relive the performance with me as I do, as if we would be there together, again and for the first time, connected and apart:

'we turn our videos off and listen to Shakira's famous song 'Hips don't lie' to warm up, physically and mentally, to finish of what we have to finish off, so we can breathe into this moment of a live zoom performance and to allow us to be in the present as much as possible in this current situation. With another click we bring ourselves back into visibility, although we are in different places, I feel the proximity of the audience – you – being much closer than in a "traditional" theatre setting. I can feel you; I can connect with you, I can literally SEE you, in your homes, more precisely in your kitchens. You are not hidden in the darkness and anonymity of a classical theatre seating. I kneel in front of you, a light green towel is wrapped around my hair, a bench with a toaster, a wooden spoon, a painting mask, a lipstick, and a blue soft toy elephant are next to me, in the background you can see part of the fridge, the kitchen sink, the dishwasher, and a window. I look straight into the camera and put red lipstick on my lips, beforehand I wipe my lips with the back of my left hand, to make sure no residue (spit or what have you) is stuck on my lips. I apply some red lipstick carefully, first on my top lip, next on my bottom lip, very precisely as I would be guided by my reflection in a mirror. Next, I paint outside my shaped lips, carefully and attentively, until I have a line starting from each corner of my mouth out onto my cheeks (almost reminding of the famous acting figure The Joker from the movie Batman). Confidently and proudly, I announce: 'I'm a feminist! I'm a woman!' I continue by putting on a face mask, that covers my mouth, nose, chin, and cheeks. It is a mask I used as protection from paint fumes when renovating. However, due to the worldwide current Covid-19 pandemic a face mask more so reminds of a protection device from a virus than a DIY equipment. Then, I walk over to the toaster, awaiting me on the bench. I strap the toaster around my hips with an extension lead, groaning with efforts.



Images 3-4. *Toaster Salsa* (New Zealand, May 2020, still image, recorded by Natalie Schiller)

Finally, fully dressed, with the toaster on my buttocks, I wriggle my hips, executing moves out of my Latin dance and belly dance vocabulary and do the dishes. You mainly see the back of my body. In the end, I take off my yellow plastic gloves, walk to the freezer to grab some toast, which I put into the now dismantled toaster, which is sitting on the bench again, and I wait until it pops, so I can butter and jam the toast. I remove my mask and take a pleasurable bite of my delicious toast.'

EXPERIMENTAL DANCE AND BEYOND

My work can be classified as experimental dance, where I am “feeding, freeing, and educating your [/my] imagination.”¹⁰ The mentioned imagination refers to you, as the audience, and me, as the artist. Experimental dance stimulates the engagement with de-familiarisation processes and reflects on generalised perspectives in our society. In relation to my work, the engagement with a toaster on my hips and wiggling my hips expanded my being, where I could become the past (a hip-accentuated dancer) and the present (a housewife). My *experiments in motion in my kitchen* subvert norms and I gave myself “permission to be ugly, permission to not know, permission to be wrong.”¹¹ Though, here the questions arouse, what is ugly? Who decides what ugly is? When are we wrong?

It was the first time for me to create dance outside a studio and although I worked experimentally before, having a toaster around my buttocks was a rather awkward feeling. At the beginning of the performance, I trembled and throughout the performance I felt like a fool due to the unusualness of the process and experimentation. A similar experience has been reported by choreographer Amy Chavasse’s students, where Chavasse asked her students to create a dance with a vacuum cleaner in an experimental dance setting.¹² After my performance, one audience member provided a similar feedback, they commented, “the moment when you put the toaster on you, your back, this was really wei[rd], ahem,...different.” This observation highlights the moment of de-familiarisation of standards, again, where a series of unusual behaviours question norms, such as: How to dance? What is dance? How to use a toaster in a kitchen?

Another audience member remarked, “It looked like you just came out of the shower to get ready for your day and do your chores.” And yes, when else would I have time as a full-time mother to do at least both, my chores and dancing? I found out the only way to do housework and dancing is to combine my past and my present. In the past, I danced in the evenings and at nights

10 Lisa Sagolla, “Dance/Movement: Experimental Dance: Where’s the Point?” *Back Stage East* 47, no 30 (2006): 21, 21.

11 *Ibid.*, 21 (Sagolla referencing Netta Yerushalmy).

12 Jen Peters, “Your guide to dancing experimental work for the first time.” *Dance Magazine* (2019).

(even throughout the night), perused a paid job to pay the bills during the day and week, and I had the weekends to recover. This lifestyle is not possible in my current situation, as in my current present I am a full-time carer, maintaining a family, a house, a household, and sometimes even myself. At some stage, I tried to incorporate evening dance classes as part of my practice but could not sustain those due to the current structure of my life. I don't have the time to 'recover'. The spirit of combining art and chores reminds of Merle Laderman Ukele's manifesto, where she states, "my working will be the work."¹³ Where she combines her work as an artist and as a housewife/mother. Ukele's *Maintenance Art Performances* (1973 – 1974) took place in the Wadsworth Atheneum Museum of Art in Connecticut. Ukele's work sparked interesting discussions around the event when the private moves out into the public environment.

The subject of feminist art in relation to domesticity and motherhood is not new and more influential artists contributed to this discussion, such as Judy Chicago – *The dinner party* (1974-1979), Mary Kelly – *Post Partum Document* (1973), and Martha Rosler – *Semiotics of the kitchen* (1975) and *Domination and the everyday* (1978). These works critiqued splitting and validating the private and public sphere in discriminatory and unequal manners, where women would experience injustice and exclusion.¹⁴ Where my work seems to still operate in the private, but was made accessible through the public, here an invited and chosen audience. Artist Bobby Baker also developed a playful recorded performance in her kitchen, subverting daily live activities, called *Kitchen Show* (1991).

Although my work might appear as a critique of the public value of the domestic space, like Ukele's work, the realm of the domestic sphere is also an affirmative one for me. I creatively celebrated and combined notions of my everyday life in my work. Sarah Ahmed's views encouraged my processes of affirmation in relation to my work, as Ahmed states that,

13 Merle Laderman Ukeles, "Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "Care." *Journal of Contemporary Painting* 4, no 2 (2018): 233+.

14 Helen Molesworth, "House Work and Art Work." *October* 92 (2000): 71-97.

We do housework.... Feminist housework does not simply clean and maintain a house. Feminist housework aims to transform the house, to rebuild the master's residence.... I want to suggest that feminist theory is something we do at home.¹⁵

I not only maintain the house I live in and I fulfil chores, but I also celebrate wonderful times with my family, and sometimes challenging ones, and I peruse my career as an academic mainly *at* and *from* home. So, *experiments in motion* at home can support feminist work and theories in practice. The quality of *being* a feminist artist is an individual process, continually changing, evolving, transforming. Life experiences, attitudes, situations, circumstances, environment, and capacity have influenced my work as a feminist artist as visualised in my experiments in motion in my kitchen. The next section discusses the notions of experiments in more detail.

EXPERIMENTS WITH LIFE

The experimentation with dance norms and feminism leads the discussion to a more general and philosophical discourse on experimentation, its possible meaning and definition, its possibilities and limitations. Andrew Pickering recognises that experiments have at least two connotations, where in science the experiment highlights the notion of testing to gain quantitative data and in the world of art experiments mainly serve to “finding out” something in the mode of open-ended explanatory experiments.¹⁶ Friedrich Nietzsche highlights the notion of finding something out in his seminal and personal work *The gay science – Die fröhliche Wissenschaft*. Nietzsche states, that “[a] thinker sees his own actions as experiments and questions – as attempts to find something out.”¹⁷ Nietzsche interprets life as an experiment, where life is about experimenting with life.¹⁸ The idea of experimenting with life fits my work of entangling my

15 Sara Ahmed. *Living a Feminist Life* (Durham: Duke University Press, 2017), 7.

16 Andrew Pickering, “Art, Science and Experiment” *MaHKUscip* 1, no 1 (2016): 2.

17 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs* (New York: Random House, 1887, translated by Walter Kaufmann, 1974), 108.

18 Michael Ure, *Nietzsche's The Gay Science: An Introduction* (Cambridge: Cambridge

dancing and maintenance persona. Here, my work literally occurs where and how I live. Life is an experiment, where I experiment with everyday life maintenance activities in my presented work (cleaning and cooking). I maybe need to rephrase my identity trades to a dancer and a human being; not only housewives and mothers need to do their dishes or prepare food. I see that the artistic researcher can be linked to Nietzsche's "thinker", who explores the world through *doing* – "experiments and questions."

Avital Ronell elaborates on her understandings of experimentation with notions of testing, trial runs, the test drive, and on passing the test. Ronell alerts that tests can bear restricting elements, where "'Try me!' however soon reverts to a faux experimental generosity. For while it gives the green light to go ahead and probe limits, it switches on the glare of a red light as well, protecting a designated turf."¹⁹

My work begs for genuine experiments, where I give myself permission to explore and 'do', to discover more and more questions. *Experiments in motion in my kitchen* are actions of *doing* research and not *trying* research. *Experiments in motion in my kitchen* are processes to find something out which always will be insightful, as something will emerge and something will be discovered.

The complex processes of *experiments in motion* in my kitchen can be described as "interactive process[es] of *doing-reflecting-reading-articulating-doing*."²⁰ This simplified description of processes within artistic research highlights multiple layers of my work, where each described aspect entails an assembly of components and each part intertwines with the others. For example, the 'doing' in my current work revolves around daily life maintenance activities in a household, such as cooking and cleaning. Further, my practice incorporates daily physical training. where my living room becomes my dance studio. The task of reading cannot be isolated as such either. When I read, I take notes, add thoughts in my journal and reflection section, I stand up to walk around to *digest* and connect the read material to

University Press, 2019).

19 Avital Ronell, *The Test Drive* (Urbana: University of Illinois, 2005), 160.

20 Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 32.

my current research. One way to visualise the interactive processes of my artistic research of *cleaning-dancing-reflecting-cooking-dancing-reading-journalling-articulating-washing-dancing* could be through my two mentioned performances.

Before I introduce my second performance, *Pancake Conversations*, I highlight how artistic research can ask: “What did the studio process reveal that could not have been revealed by any other mode of enquiry?”²¹ Translated to my study I would ask: What did the kitchen process reveal that could not have been revealed by any other mode of enquiry? Now, I am asking you, as the reader, what happens for you in a kitchen? What conversations do you have in the kitchen? Who is in your kitchen? How does your kitchen relate to your identity? What dishes do you cook there? Let’s possibly find out some answers to these questions, after we have revisited my second performance, titled, *Pancake Conversations*.

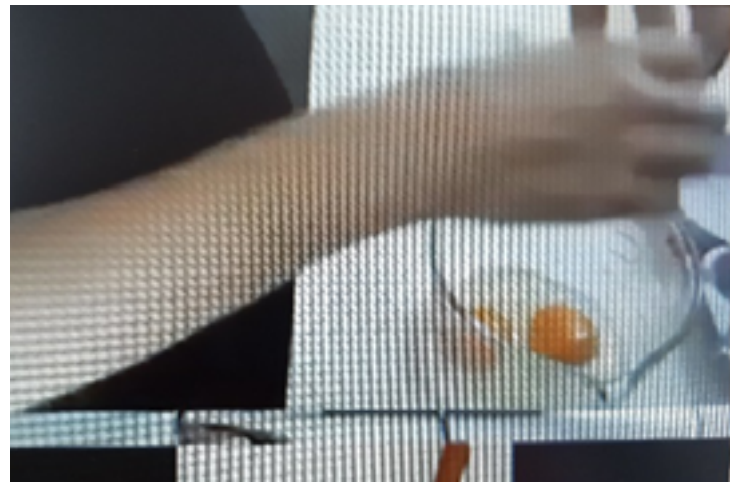
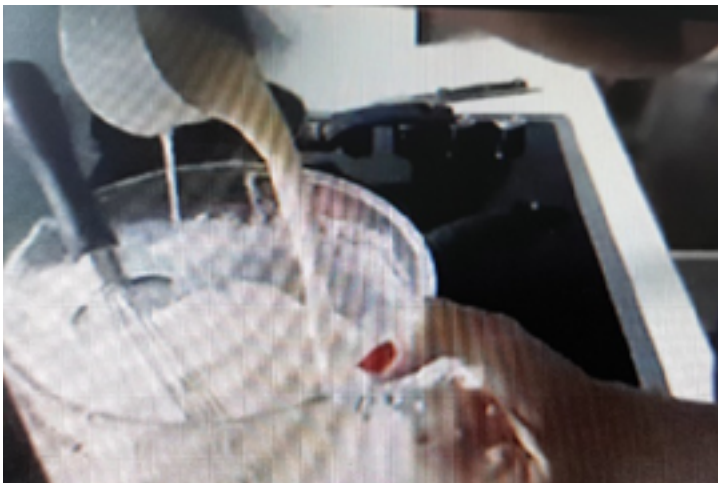
PANCAKE CONVERSATIONS

– A PARTICIPATORY PERFORMANCE

I invite you, as the reader, again, to somatically engage in this participatory performance experiment. Please wear clothes that are related to any dance event you watched, attended, or performed at. Please meet in your kitchen again, if you are not already, or still, there. Please prepare the following: 2 eggs, 2/4 cup of flour, 1 to 2 cups milk, butter, spachelor, spatula, stick mixer, 1-2 frying pans, measuring cups or a standard coffee cup. Now,

‘can you find a place, where it is best to place your computer? We will make a double patch of the pancake dough. – I can’t use my kitchen as my flatmates need it too. – I can’t use our kitchen either as my dad has an important conference call in the room next to it, so it would be too loud. – We need two eggs! – Two eggs, is that right? – Two eggs, two eggs, one, two. Mix them. Next we would need the flour, 2/4 of a cup. Mix it again. – Just checking again, eggs

21 Estelle Barrett, “Developing and Writing Creative Arts Practice Research: A Guide”. In *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry* edited by Estelle Barrett & Barbara Bolt, 185-205 (London: I.B. Tauris, 2010), 186.



Images 5-6. *Pancake Conversations*
(New Zealand, May 2020, still image, recorded
by Natalie Schiller)

and flour? – What was that again? – What flour do you use? – Then we need the milk. One cup of milk. – That is the last bottle of milk! – The mixture is really runny! I have a few, ahem ahem, lumps, I don't like that, I need to mix mine again! – You can either use one frying pan or two, I use two because then I am faster. Turn your element on the oven on. Are we all doing good? We use some butter. – Do you like to use lots of butter – YES! – You all use the same brand of butter! – How is yours? Can you see mine? – Yeah, looking good! – Don't burn it? – Did you have pancakes growing up? – Can you flick pancakes? – Very interesting what your body gets used to and how we condition our body. – While we do this could we also go around in a circle and share hip movements, nothing big, something from your practice or your experiences with dance. Maybe we can also talk a bit what hips are, what they mean to you, where they are? Would that be okay for you or is that all too much now?

How can the kitchen setting and preparing pancakes 'together' set the mood to talk about hips? Can this de-familiarised way of dance allow new knowledge and insight arise? Can these two performance modes explore new ways of thinking and moving?

EXPERIMENTS WITH PERFORMANCE MODES

I developed performances where I was curious to explore how different performance modes might inform my research. So, I am asking, what did the

different performance modes of situating performance reveal that could not have been revealed by any other mode of enquiry? What did I learn from the different modes? How did they inform my research? What else could be discovered?

For the *Toaster Salsa*, the performance mode aimed to be a ‘traditional’ Western performer-spectator setting. However, due to the unexpected pandemic the population was asked to stay at home to avoid further infections and for their protection. In this respect, my ‘traditional’ Western performance became a live zoom performance, which in fact has nothing to do with a conventional performance environment at all anymore. My live solo performance morphed into a *life zoom performance* – a new unpredicted performance mode. We (performer and audience) were pretending though that the accessibility of art via zoom was the most normal in the world, making the most of our current life situations. I consciously change the word **live** to **life** to represent the nature of my performance (experimenting with daily life events) and where zoom (or any other technological avenue) became our main source to communicate with each other.

I consider the second performance, *Pancake Conversations*, to be a participatory dialogical performance, as the performance invited the audience to create (cook) together – participatory – and to share thoughts and movements – dialogical. However, “[t]his expanded field of post-studio art practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice.”²² Tom Finkelpearl prefers the term *social cooperation* for his work, as he argues that the word *cooperation* best describes a balanced authorship of artworks.²³ Other artist researchers, such as Sierra Rooney, tend to favour the term public art to spark a dialogue in the

22 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012), 1.

23 Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation* (Durham: Duke University Press, 2013).

community.²⁴ The category of a performance seems to highlight different significant aspects. However, performer's and spectator's understanding of performances will shape how they experience a performance, regardless of their type.

I like the idea to classify *Pancake Conversations* as a public art — not where the private will be shared in a public space, as discussed earlier by some artists in the 70's (see page 8), or where the dialogue of public art occurs in the public, such a museum, but where the private-the home-my & your kitchen becomes a public space.

The Neo-Domesticity Performance Art Festival in the year 2017 at the so called Glasshouse (USA) featured 100 hours of durational works in relation to domesticity. Lital Dotan and Eyal Perry, curated this festival and offered their home — Glasshouse — which they call “art-life-lab.”²⁵ Dotan states in her neo-domesticity manifesto, that “cleaning the house is an artistic practice.”²⁶ This ethos (where everyday chores become your artistic practice, your focus point to reflect on your artistic work, and sharing your thought processes in performances in a domestic setting) is a powerful tool to relax the audience and to reflect on topics in a more neutral way, such as accented hips in dance. The politics of, for example, gender and culture, in relation to mesmerising hips, may transform into a more neutral space to explore and discuss.

I experienced the *Toaster Salsa* as an isolated mode to reflect on my inquiry, although “solo acts produce choruses of witnesses.”²⁷ (Schneider, 2006, p. 42). The participatory and dialogical mode of the *Pancake Conversations* highlighted a connectedness and community, where “we-are-in-this-together-but-we-are-not-one-and-the-same.”²⁸ As a team,

24 Sierra Rooney, “Vita Brevis: A Public Art Initiative at Boston’ Institute of Contemporary Art.” In *Artists Reclaim the Commons: New Works-New Territories-New Publics* edited by Glenn Harper & Twylene Moyer. (Hamilton, NJ: ISC Press, 2013).

25 Jillian Steinhauer, “100 Hours of NeO-Domesticity Performance Art at Glasshouse” *Hyperallergic*, 2017.

26 Lital Dotan (2013), “The Neo Domesticity Manifesto”. Retrieved 2020 from <https://glasshouseproject.org/agenda>

27 Rebecca Schneider, “Judith Butler in my hands” In *Bodily Citations. Religion and Judith Butler* edited by Ellen Armour & Susan St. Ville, 225-251 (New York: Columbia University Press, 2006), 42.

28 Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge* (Cambridge: Polity Press, 2019), 157.

we navigated, mixed, waited, found ingredients, tuned into each other, formed a communal pace, and created a rhythm in a space of connectedness and physical separateness.

Although the performance modes are significant for an inquiry and can expose diverse outcomes in artistic research, these only form one part of the bigger picture. The performance modes give references to an embeddedness and relationality to the embodied. The performance modes are only one part of an experimentation. In retrospect, it was not so much about the performance modes I experimented with. It was more about the assembles and entanglements that were created and relations and connections that were made – my connection with the toaster – the posthuman subject ‘we’ became (body, toaster, kitchen/pancakes, laptop, performers). My performances were an “[e]xperimenting with what we are capable of becoming, in material and differentiated locations...experimentation is also a formula of acting, a praxis to lead the new subjects that we are capable of becoming.”²⁹

Artistic research and posthumanism in the vein of Braidotti’s work complement each other, as both are processes and tools of critical and creative thinking to produce complex, peculiar, and compassionate alternatives to the already existing ways of knowledge, being, and becoming. Both have in common an ongoing process of ceasing and becoming, which I would like to name a nomadic quality of artistic research. Rosi Braidotti’s ideas of *nomadic* encompasses qualities of embodied, embedded, relational, and affirmative in her neo-material theory of posthumanism, see her recent book *Posthuman Knowledge*, published in 2019. Both artistic research and Braidotti’s posthumanism can be seen to allow each artistic researcher to explore and define their own concept of artistic research and posthumanism. In the next section, I entangle aspects of my performance, *Toaster Salsa*, with posthuman thinking.

29 Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge* (Cambridge: Polity Press, 2019), 63.

EXPERIMENTS IN MOTION AND POSTHUMAN MOMENTS

Rosi Braidotti expresses that her posthuman concept entails an experimenting with new ways of thinking. She adds that the human is a zoe/geo/techno-mediated being, who is in relation and collaboration with humans/non-humans, the environment, and the technology. In more detail, I was one with my hips, the toaster, the extension lead, and the zoom audience in my kitchen. A *life zoom performance* became affirmative, the contextual situation of a pandemic was swiftly integrated and normalised. The old subject had to cease and the new one had a chance to emerge simultaneously.

Before I decided to wrap a toaster around my hips, I found my old belly dance hip scarf. It was worn and fell apart. When I inspected my dear old scarf, full of memories, I told myself that I had to mend it, as it was part of my life. But it was part of my *old* life, that I would need to fix it, as it would represent a form of my identity. Can identity be restored? The belly dance identity was part of my past, I have changed, a lot has happened, so I rejected the idea of reusing my scarf and to create something new, but still in relation to the motion of wrapping something around my hips. I chose the toaster. Why exactly I decided to choose a toaster is a bit unclear. It could be as generally, I did not grow up with a toaster, it is not part of my family culture nor the society I grew up in. In the country, where I live now, a toaster is considered a standard and essential piece of equipment in every household. Another reason or special connection to this toaster in particular is, that it was a gift. How could the interaction with an atypical cultural tool, with personal attachment, influence my performance and movements, in particular when this person who offered the present had passed away?

I was inspired to use a toaster for performances before, originally, I had envisioned to make a handbag out of a toaster. But on that day in May, my environment was the kitchen, there was the toaster, and I aimed to strap that toaster around my hips. Its lead was too short for my waist, so I hunted for an extension lead in our household. Then, an intra-active assemblage was created between a toaster, an extension lead, a performer, and the environment of the kitchen. The assemblage connected and entangled, then disconnected and untangled.

Annette Arlander describes very interestingly and possibly similar processes of intra-active entanglements in her artistic practice of performing

landscape, specifically in her work *Year of the Snake – In the Swing*, in the year 2014. Here, Arlander elaborates on Karen Barad's agential theory of materials (on the basis of Barad's book *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 2007) and brings a swing, a tree, a body, a video camera, a tripod, and nature into intra-acting assembles. Arlander explains that, "[i]n the image the swing and the tree form an environment around the human figure, whereas the swing moving on its own becomes a body in its own right, surrounded by an environment."³⁰ (p.29) So, my hip-toaster-extension lead-kitchen grouping was unique and ephemeral, from one moment to the other, ceasing and becoming new assembles. Here, the extension lead rubbed into my skin around my hips and I felt the tension of it on my body long after I took the extension lead off.

In the following sections of this chapter, I briefly elaborate how my artistic work relates to time, as a suggested topic of this year's edition of the book.

TIMELESS – TIMELY – MIDDLING

Due to practical reasons, I considered working in the domestic field, more so exploring hip movements, my hip-passion, and hip-socialisation in the domestic field. I needed to be more *efficient* with my time, to *save* time so I can do MORE in my life, to *maximise* my time. I considered myself not to be in the position to commute for two hours (one hour each way) to university, as I would need these two hours at home: to research and simultaneously run a household, be a mother, and to have some quality time with my family (and we are still not talking about me-time). However, bringing my work into the wider discourse, my work can be considered timeless and timely.

Firstly, timeless because a few feminist artists created some seminal artistic work in relation to the domestic field in the 70's (see page 8) and several artists still do. Contemporary artist, for example, are Ene-Liis Semper, who literally licks a white-tiled room in her work, *Licked room*, in the year 2000, which intrigues as subversive approach to cleaning and highlights

30 Annette Arlander, "From Interaction to Intra-Action in Performing Landscape." *Artnodes* 14 (2014): 26-34, 29.

an obsession for hygiene and cleanliness.³¹ Maja Bajevic – *Women at work* (1999 – 2001), presents domestic activities executed by women in public to highlight distinctive concepts of domesticity and notions of absences.³²

Secondly, due to the Covid-19 pandemic, where life shifted to the domestic sphere, my work might appear as timely. Erica Charalambous (2020) responded to the situation of being restricted to one's home by creating *Domestic Dances #1: Cooking in Lockdown with Monsieur Doumani*.

The weaving of my research from hips to domesticity, from the past to the present, and vice versa, brings me back to an aspect of artistic research and the experimentation with the unexpected, where time becomes illusive and a middling emerges. “It is form that middling that immediation does its work, recognising that everything has effects: each occasion of experience leaves traces that affect how experience comes into itself in a time always unfolding.”³³

Although my experiments in motion have already long passed, I am still in the middle of them, still experiencing them, in new intra-active assemblages, in this moment right now, with the imaginary possible emerging reader, my fingertips swooshing over the keyboard, on the computer screen black letters appear and disappear, and my memories, still and always in the middle of my performances – reciting, re-reciting.

Professor Alecia Youngblood Jackson adds with her concept of “thinking without method” to the vein of thought of middle. Jackson elaborates that “the starting place for thinking without method is always in the middle of the unexpected, in the violence of an encounter that cannot be predicted.”³⁴ Jackson does not visualise the middle as a spatial point in her statement and Manning also emphasises on experiences that affect our becoming and negates spatial time.

31 Brigitte Huck, “Ene-Liis Semper.” *Artforum International* 43, no 1 (2004): 281-282.

32 Bojana Pejic, “Maja Bajevic: The Matrix of Memory.” *The Journal of Cloth and Culture* 5, no 1 (2007): 66-87.

33 Erin Manning, “Towards a Politics of Immediation.” *Frontiers in Sociology* 3 (2019).

34 Alecia Youngblood Jackson, “Thinking Without Method.” *Qualitative Inquiry* 23, no 9 (2017): 666-674, 671.

During this process of middling, I discovered that hips and domesticity have some similarities, as both seem to have the tendency to be invisible in our day to day life. Hips and domesticity have a very personal touch, being very private, intimate and possibly intimidating, all at the same time. The next and final segment of this chapter reflects on temporalisation within my performances.

TEMPORALISATION AND EXPERIMENTS IN MOTION

The previous section mainly considered linear aspects of time, a temporality of time, where a chronology of time is paramount. This temporality was highlighted by topics of time efficiency, saving time, and being most productive with the time given. I connected topics of my work to ideas of being timeless and timely. Then I highlighted a way out of the linearity of time by the aspect of middling. This discussion provided insight to the complexity and paradoxes of the concepts of time. Many philosophers have attempted to provide insights into the ambiguity of time, such as Aristotle (1984), Husserl (1991), Heidegger (1962), Deleuze (1988), Agamben (2005), and Badiou (2003). Artists have also implemented the complex topic of time by developing a range of artistic practices, durational works, and visualising qualities of time in performances, like its ineffability of presence, its passing, and its paradox.³⁵

Consequently, “[p]erformance finds itself in a messy terrain of multiple clashes between various temporal orders.”³⁶ My two performances, *Toaster Salsa* and *Pancake Conversations*, had a clear starting and endpoint and were aligned with the notion of ephemerality and presence. My performances obeyed a limited temporal framework through a set performance time and appeared and disappeared in the same moment,³⁷ where time transformed performances into a point of time.

35 Stuart Grant, Jodie McNeilly, and Maeva Veerapen. *Performance and Temporalisation: Time Happens* (London: Palgrave Macmillan Limited, 2015).

36 Branislav Jakovljević, “Now Then – Performance and Temporality: Not once, not twice...” *Performance Research* 19, no 3 (2014): 1-8, 6.

37 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

Although performances can be transient, a “performance is always in time, unfolding from one moment to the next,”³⁸ where staged performances continue to have affect in our day to day performances. For example, one spectator of the *Toaster Salsa* mentioned that they would never see their toaster in the kitchen as a simple toaster again, and that they would always be reminded of my performance seeing their toaster.

As an artistic researcher, I am **of** time, rather than in time. I move with time, the length of a song, a movement, a performance, or an essay: fast, slow, long, short, repeating. I am in tune with time, manipulating time, on my own and with the audience, I internalise time through imitation and repetition. I become time, where “[t]ime is the product of processes of temporalisation. Time temporalises, is temporalised...time is not given, but is the result of certain processes: of perception, measure, experience and worlding.”³⁹ Temporalisation in my performances provided structure. Temporalisation could be considered (like hips and domesticity) as personal, intimate, intimidating, private, and public, with the ability to disturb and transform habits. Temporalisation emphasises the qualities of processes. For now, ideas of temporalisation might be related to experiments in motion in my kitchen: uncontrollable, unpredictable, constantly in the moment and on the move.

CONCLUSION – LET’S EAT

In this chapter I introduced my artistic research in relation to the book’s main topics of experiments and briefly touched on the subject of time in relation to my artworks. My work experimented with my concepts, my memories, my socialisation, and my associations of hip movements in dance and domesticity. Two performances emerged from my entanglement with the topic, namely *Toaster Salsa* and *Pancake Conversations*. Both performances took place in my kitchen and were presented via Zoom to an invited audience. In harmony with the topic of experimentation in artistic

38 James Andrew Wilson, “When is a Performance?: Temporality in the Social Turn.” *Performance Research* 17, no 5 (2012): 110-118, 110.

39 Stuart Grant, Jodie McNeilly, and Maeva Veerapen. *Performance and Temporalisation: Time Happens* (London: Palgrave Macmillan Limited, 2015), 3.

research, I referred to my performances as *experiments in motions in my kitchen*. The performances tested two different modes, a traditional Western performance-spectator setting (although via Zoom, which made the conventional aspect of performance almost redundant) and a participatory dialogical performance. Based on these two performances, I discussed notions of experimentation in relation to experimental dance, Nietzsche's philosophy on life as experiments, and Avital Ronell's contribution in her book *The Test Drive*. This chapter also highlighted the posthuman and new materialist aspects of experimentation in relation to my performances, mainly through Rosi Braidotti's views.

The topic of experimentation and time in relation to artistic research is manifold, therefore my contribution could only attempt to share a tiny fraction of how artistic research can be connected to experimentation and time. I would have liked to share more thoughts around durational performances; however, this would have exceeded the capacities of the chapter guidelines. Nevertheless, I am optimistic that there will be another opportunity to investigate that topic of 'durational'. In this respect, the *show must go on* and the topic of continuance in time has already been tapped into, despite of the end of this chapter.

Now, I wonder if we all got hungry or ready to get up and move? Maybe a bit of both? I suggest that it is time for us, you and I, the reader and writer, to wiggle our hips, while we prepare a nice snack to contemplate this text. Another possibility would be to find an extension lead and decrumb your toaster to assemble it on your hips. Let's see what you will find out and have fun!

BIBLIOGRAPHY

- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Arlander, Annette. "From Interaction to Intra-Action in Performing Landscape." *Artnodes* 14 (2014): 26-34.
- Barrett, Estelle. "Developing and Writing Creative Arts Practice Research: A Guide". In *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry* edited by Estelle Barrett & Barbara Bolt, 185 – 205. London: I.B. Tauris, 2010.
- Barton, Bruce. "Wherefore PAR? Discussions on "a Line of Flight."" In *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact* edited by Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude & Ben Spatz, 1-19. New York: Routledge, 2018.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books, 2012.
- Borelli, Melissa Blanco. *She is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 2019.
- Dotan, Lital (2013). "The Neo Domesticity Manifesto". Retrieved 2020 from <https://glasshouseproject.org/agenda>
- Esling, Natalia. "'What Happens when...?'" A Meditation on Experimentation and Communication in Practices of Artistic Research." *Canadian Theatre Review* 172 (2017): 3.
- Finkelpearl, Tom. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Grant, Stuart, Jodie McNeilly, and Maeva Veerapen. *Performance and Temporalisation: Time Happens*. London: Palgrave Macmillan Limited, 2015.
- Holmes, Sarah. "The Pilates Pelvis: Racial Implications of the Immobile Hips." *Dance Research Journal* 46, no. 2 (2014): 57-72.
- Huck, Brigitte. "Ene-Liis Semper." *Artforum International* 43, no 1 (2004): 281-282.
- Jackson, Alecia Youngblood. "Thinking Without Method." *Qualitative Inquiry* 23, no 9 (2017): 666-674.
- Jakovljević, Branislav. "Now Then – Performance and Temporality: Not once, not twice..." *Performance Research* 19, no 3 (2014): 1-8.
- Laukkanen, Anu. "Hips Don't Lie? Affective and Kinaesthetic Dance Ethnography." In *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, edited by Marianne Liljeström & Susanna Paasonen, 126-139. New York: Routledge, 2010.

- Manning, Erin. "Towards a Politics of Immediation." *Frontiers in Sociology* 3 (2019).
- Midgelow, Vida. "Practice-as-Research." In *the Bloomsbury Companion to Dance Studies* edited by Sherril Dodds, 111-144. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Molesworth, Helen. "House Work and Art Work." *October* 92 (2000): 71-97
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*. New York: Random House, 1887 (translated by Walter Kaufmann, 1974).
- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Pickering, Andrew. "Art, Science and Experiment." *MaHKUscip* 1, no 1 (2016): 2.
- Pejic, Bojana. "Maja Bajevic: The Matrix of Memory." *The Journal of Cloth and Culture* 5, no 1 (2007): 66-87.
- Peters, Jen. "Your guide to dancing experimental work for the first time." *Dance Magazine* (2019).
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Ronell, Avita. *The Test Drive*. Urbana: University of Illinois, 2005.
- Rooney, Sierra. "Vita Brevis: A Public Art Initiative at Boston's Institute of Contemporary Art." In *Artists Reclaim the Commons: New Works-New Territories-New Publics* edited by Glenn Harper & Twylene Moyer. Hamilton, NJ: ISC Press, 2013.
- Sagolla, Lisa. "Dance/Movement: Experimental Dance: Where's the Point?" *Back Stage East* 47, no 30 (2006): 21.
- Schmidt, Theron. "How we talk about the work is the work: Performing critical writing." *Performance research* 23, no 2 (2018): 37-43.
- Schneider, Rebecca. "Judith Butler in my hands" In *Bodily Citations. Religion and Judith Butler* edited by Ellen Armour & Susan St. Ville, 225-251. New York: Columbia University Press, 2006.
- Steinhauer, Jillian. "100 Hours of NeO-Domesticity Performance Art at Glasshouse" *Hyperallergic*, 2017.
- Ukeles, Mierle Laderman. "Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "Care."" *Journal of Contemporary Painting* 4, no 2 (2018): 233+.
- Ure, Michael. *Nietzsche's The Gay Science: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Wilson, James Andrew. "When is a Performance?: Temporality in the Social Turn." *Performance Research* 17, no 5 (2012): 110-118.

Ksiezy Mlyn
– a performance
of meetings – artistic
experimental research
on the perspective
of Time

Ksiezy Mlyn – a performance of meetings was artistic experimental research. I conducted it between 2010-2018 at Księży Młyn [Clergy Mill] in Łódź (Poland) – a unique enclave, a city in the city, a post-industrial estate which has not been renovated for years and is extremely dilapidated.

This project was a horizontal study of a space in disintegration, a place in between, straddling a very concrete past (the largest textile factory in Europe in the 19th century) and an uncertain but predictable future (gentrification, lofts and shopping centers built in abandoned factories). This research did not have a precise and previously constructed scenario which was just tested in the space – it was based on improvisation and experiment. The intellectual framework of the activities was Cooperation, Dialogue and Openness to the Other. At the same time, the researcher became the subject of research, open to interaction, experiment and change. The research itself consisted of projects systematically developed in Time.

It was carried out on several intertwining levels and Time plans. On one hand, every single action of the project was an artistically independent being, on the other hand, naturally correlated with the actions that preceded it. Every project had a specific rhythm. The study was based on an animation movie, a series of urban activities, meetings and a video performance in an abandoned factory. Each of these activities took place in a different Time-Space, referring to traces, historical and contemporary stories, places and found objects that no longer exist:

1. The animated movie was based on the memories of contemporary inhabitants of Ksiezy Młyn. It was overlapped with various



Image 1. Ksiezy Mlyn in Łódź, Poland

Time plans: youth, maturity and often the lonely autumn of my interlocutors' lives.

2. The series of urban activities was a contemporary attempt to revive an idyllic past, to sew together broken social ties and build relationships between the new (artists in studios granted by the city) and old inhabitants. The dynamics of two time plans (past and present) were very visible. The gap between them was filled by the relations which were being formed Here and Now through these ephemeral actions.
3. The video performance *Migration* focused on the exploration of a decaying factory, the traces of machines that no longer exist and the emotions of workers working there. It embodied echoes of the voices of the past.
4. The soundwalks reached back to the history of the nineteenth century. They were based on archives, they stitched together yesterday, the day before yesterday and today.

Each of the artistic activities focussed on different traces of the past, creating and leaving new traces in the present. The actions built up over time, intertwined with each other, creating a new mythology of the place.

The material of my actions were human and non-human objects within one space – which was a relational laboratory. The strategies I used were partially borrowed from the social participation activities. However, their purpose was completely different. These activities were not intended to activate the inhabitants politically, to influence the revitalization decisions made by local authorities, to be continued by the community itself, or to acquire new social competences. They were supposed to create a performance of meetings at every possible level. Create horizontal relations, change the layout inside "a closed aquarium", balance on the edge of the comfort zone of people, touch traces, build new configurations based on forgotten choreographies. *Księży Młyn* was my sculptural matter, the meeting– an artistic gesture, Time – a key trigger and an element that

allowed to deepen relationships and expand the research itself.

To quote Amelia Jones *Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History*:

It makes sense, I think, to return to this thickness of the body, as articulated through durationality and phenomenological notions of embodiment, in order to understand how things from the past, available through traces in the past, come to mean. Not only insofar as they can then be formatted into a slot in the next global marketplace of ideas, but so they can continue to provoke, over time, through bodily engagement ... pricking, probing, twitching our optic and haptic nerves where they count. (...) it's such encounters that are themselves activating and political. (...) they might incite us to see, move, and feel in response; to let the mind be affected.¹

Therefore, this comprehensive study of Księży Młyn was conducted in various media for almost a decade. The crucial aspect of the research was the Time and its peculiarities: various time plans overlapping (during audio walks you could hear stories of the inhabitants of Księży Młyn from the 1960s and 1970s but often referring also to the beginning of the 20th century), superimposed on the crumbling space of the factory in the 21st century. The second vital characteristic was its openness to the form of experimental action, without limiting its participants to any conclusion(s) assumed in advance.

This experiment was based on the assumptions of the Arts-Based Research Practice and PaR (Performance as Research). The presentation of research results is also based on these methods.

Thus, the following text is not a typical form of an analytical-critical look at a given project and embedding it in a theoretical framework. Of course, the concept of Time is one of the starting points of the text, but the point of arrival is not to lock it into existing theories and refer

¹ A. Jones, *Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History* [in:] *Performing Archives / Archives of Performance*, ed. G. Borggreen, R. Gade (University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013), 70.

to it, critically or not, but it is an invitation to a creative meeting. The text itself is a kind of adventure, discovering various aspects of the project over time, and a certain form of participation in it. Erick Kandel in his text *The age of inside: The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present* states that art “activates many different, sometimes conflicting emotional signals in the brain, which in turn contribute to the formation of deep memories.”² In Natalie Phillips’ project examining the influence of reading on the brain, it turned out that: “readers analyzing the novel, physically placed themselves in it”³, jumped into the time and space of the book’s narrative, empathised with the emotions felt by the characters.

The following text is the platform of passage – a gate in Time and space. It is not only a kind of intellectual reflection, a story about research that has already been completed, but in a sense, it is its continuation. I would like to invite you to actively participate in this meeting at various time levels. The text, read here and now, is a kind of a black hole, a vortex in space, surrounded by an event horizon that marks the space of no return. By immersing yourself in it, you become part of the performance of meetings, a place that combines analysis with direct experience.

KSIĘŻY MŁYN [CLERGY MILL]

[Now or 2014] The first thing you notice is the cobblestoned street under your feet. They call it here “cat heads”. A stone next to a stone, tightly fitting together, a thin layer of soil between them, some moss, some grass. Each stone is of a different colour. You could watch them for hours. A bit of gray, a bit of brick red, a bit of faded blue. Your shoes slide on the cobblestones. It’s easier to step on the grass alongside. A lane of poplars frames the scene. You put on colourful headphones. In the sack you pulled them from, there were black, blue, green and white ones... You drew out pink. MP3 player in your

2 E. Kandel, *The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind and brain, from Vienna 1900 to the present* (New York: Random House, 2012).

3 H. Thompson, S. Vedantam, *A lively mind: Your brain on Jane Austen*, NPR Health Blog 2012, www.npr.org/blogs/health/2012/10/09/162401053/a-lively-mind-your-brain-on-jane-austen.html [accessed: 18 July 2017]

hand, you press the “start” button and listen to the story (“I was born on Szlezing” 2014):

[1960] 1. 63/66 Przędzalniana Street, Łódź

Oh, there you are. Great! This little pixie is yours? Okay, okay, no offense. Time to go or I'll get into trouble with my foreman if I don't come back to work on time. Do you have a map, do you know how to press these buttons? Let's go then! Aha, I'm Stefan, Stefek, a weaver. I'll show you around workers' houses, and the neighbourhood. No spoofing, nothing but the truth. Because I'm no pencil pusher, I'm in an honest trade. I was born on Szlezing. I was three when my parents moved to workers' houses. I know every corner here. With boys I ran around here. I nicked an iron stove lid from my mother, a piece of iron rod and drove it around. I tied wooden ice skates with shoelaces and off skating on the pond! I went to work in [19]21. My father was an oiler, they knew him. I wasn't of age, but my father talked to the manager and he took me in. Of course, not as a weaver right away. I helped everywhere, observed, and for help and education my father even gave a few roubles or some vodka to the weaver I was learning from. I worked until noon, in the afternoon I went to school, I finished six classes altogether. But I didn't want to study, I wanted to work, I liked the weaving mill. I had 8 roubles a week, I gave everything to my father, because there were eight of us at home, in one room. The other one was taken by tenants. Scheibler himself said to my father: Don't send your children anywhere but to me. I lived here, my parents lived here, where was I supposed to go? But no more chattering, pull up your pants and let's go! To smell the bricks, feel them, sniff them, to hang around. Because you are here to smell the real life after all. To have a good look. To listen carefully. To breathe up. When I stop talking, listen to the world around. Breathe in deeply, down to your belly. Such real breathing, that means life, I'll show you – and such from various years. And all kinds of stories, each closed in a brick. Come on!

To tell you the truth, it's not gonna be only my story. I don't want to go crazy, but every brick here is soaked with the breaths of those workers who lived here. Because we are Scheibleroks. Scheibler's kids. No hosebags lived here. Decent people: foremen and most-needed workers. There was a mill settlement here, a causeway on the dike. And now elegant family houses. The ground is a bit wet, it's good there are no cellars, or the room would surely get damp, mold would

get in and diseases would spread. But the houses are built on stones and fine. Everyone wants to live here. Nice, big corridors. But only Scheibleroks can, no one else. Because these are workers' houses. Touch these walls, they are solid, made of brick. Scheibler built them for his workers and only for them. A closed area, I mean, like a part of the factory. Through the gate, you can take a shortcut to work. And the watchman knows us all by name. Because there are three watchmen. But wait, Jozek lives right behind the corner on the second floor. Joooozeeeeek! Get down here!

[Now or in 2014] You look around. You are holding a map with marked stations in your hands. You stare at the window of the house where Stefan lived. It is a low brick house with green frames. There are 18 of them in total, all two-storey, each with 4 single-room and 4 double-room apartments. Outside, wooden sheds and toilets, a dovecote, an iron pump, a wide avenue with poplars. Beside it, a large iron gate. A few meters behind it, a textile factory, once the largest in Europe. An antique clock above the entrance. Workers who came to Łódź from all over Poland and beyond lived and worked here. Łódź was called the city of four cultures because Jews, Germans, Poles and Russians lived here. In the 16th century, there was a forest and a clergy mill here. In the 19th century, the former mill settlement was turned into a complex consisting of a factory, a palace and a housing area, founded by Karol Scheibler, a German entrepreneur. He built flats for workers, a hospital, a school, a shop (only for workers, where you could buy stuff on tick) and the factory itself. Next to it there was a pond and a park and the manufacturer's palace.

Today the factory is in ruin. It's falling apart. Small birch trees grow in broken windows. The complex was bought by an Australian company Opal, which turned part of the factory into loft apartments, and then went bankrupt.

Older people are sitting on benches around, among the buildings someone is beating a rug on a hanger. Only a stump was left of the pump. Some of the alleys are dug up, the city has started to renovate. People wearing colored headphones are walking among the buildings. They stop for a while, sometimes talk to the residents. One of them begins to play hopscotch, the other takes a stick to draw a pigeon in the sand. Are you looking my way?

THE BEGINNING (2005)

I first appeared at Księży Młyn in 2005. I was born in Łódź, but Księży Młyn was never of any interest to me. Only when I went to Belgium to study and started bringing friends from abroad with me to show them the city, did I discover this place. Right next to it, there's a film academy, so it's a common view to see a student walking among family houses with a photo or video camera. Old houses and a factory falling apart are very photogenic. I started with collecting still images. I walked along alleys of historic poplars and took pictures. Suddenly, an elderly man in a wheelchair stopped me, he was clearly bored.

Księży Młyn is still home to people who worked in the factory and their ancestors. It used to be a very familial place. There were competitions for the most beautiful garden, nobody locked the door. The situation changed after the war, when the factory was taken over by the communist state. Some of the apartments were changed into first communal flats. At a fast pace this familial, safe district changed into a place full of pathology and evening brawl. The neighborhood trust created through years was brutally destroyed. Due to neglect and lack of funds, the houses and the factory were decaying for years.

The elderly gentleman told me all this and then said that I should definitely visit his friend who knows everything about Księży Młyn. And this way I got to Mrs. Krysia, she handed me over to Jurek, and later to Wiesiek and the oldest inhabitant of the area, Mrs. Marysia. After a few days, I found myself in possession of recordings of Clergy-Mill stories with which I did not know what to do.

But let's go back to Stefek and Józek. You are standing between a residential building and a fenced garden with late autumn roses. Next to it, an old, rusty, yellow Trabant has grown into the lawn. Adjust your headphones and press start.

JÓZEF AND WALERIA

[1960] 63 Przędzalniana Street, Józef (Trabant and flower bed)

Howdy. I am Józef, apartment 63. I have been living here at Księży Młyn for over fifty years. I was born in 1905. My father was a weaver at Scheibler's, and with time he became a foreman. It was a foreman house, people had more money, children didn't have to work from a young age. When I was older, I had to chop wood, bring coal. My mother died when I was 4. If I didn't do something, it got a beating and I had to do it anyway. My father was very strict. My stepmother made sure I was clean, not hungry. I went to the Scheibler school. I didn't want to study, maybe it was too good at home. In 1925, I went to work. My father saw that I was up to no good, so he took me to learn to be a foreman. My duties included putting on the warp and gradual repair of the looms as much as I could, and if I couldn't, the foreman showed me. The foreman was a snitch. When anything happened, he immediately went to the attendant, and then punished the offender. Everyone was afraid of him. Fear and hunger haunted people. A worker had no rights, just the right to work well. I had colleagues at work, we came back together, we helped each other. We usually went on foot, the tram cost PLN 0.25, and it was 5 bread rolls. I found my wife quickly, I liked her, she was pretty and hardworking. I wanted my wife to be a doll, so that I wouldn't be ashamed of her. And so it was. I rented an elegant carriage for our wedding, I wanted to show off. Now I'm like this Trabant in the yard, old and ugly. I used to be a dandy and all the girls checked me out. Wiera, for example. Visit her with flowers, she will be happy. They are scattered around here, look for them. And then stick them in the ground in front of 57, she'll know it's from me.

[Now] Do you see flowers around? If not, draw one on the side of the page – a rose, a poppy, a tulip or a plain one, no name, with a small yellow center and a few petals around it, a stem and leaves. Or put its petals between the pages, let this story infuse the fragrance.

57 Przędzalniana Street, Waleria

Oh flowers! I like to look at them, because my legs are not the same anymore and I can't walk too much. I was born in 1902 in apartment 57. My name is Waleria. My father was a carpenter for Scheibler, my mother worked in a weaving mill. My parents worked 12 hours a day. At night my mother did laundry. To work she took



Image 2. Children – Księży Młyn
fot. Anita Andrzejczyk

a can of soup, a piece of bread. My sister was 8 and already went to work. I went to school at Księży Młyn, I finished 3 classes. We learned Russian and German at school. The teachers were all Polish. Whoever could afford it, they sent kids to school and they became next teachers. My father liked to drink, but we wore decent shoes. My father earned extra money to have bread in winter, he made coffins in winter. Kids were growing up on their own, dirty, snotty, a kid brought up a kid. It was a sad childhood. We were five kids at home. I was 9 and already working, pressing laundry. Later, I worked in the factory, in the spinning mill. Everyone clung to work with their hands and feet. I can be called a Scheibler's great-granddaughter. At the foreman's beck and call, at a glance, I knew what he wanted. I had seven kids, only two are alive. Back then, there were six weeks of maternity leave in the factory. When the child died, I had to take a curtain from the window or a sheet to bury the corpse. There was no money for clothes. One of the children fell ill with meningitis, there was nothing to sell, I sold my wedding ring. I didn't love my husband, I loathed him. When he kissed my hand on the wedding day, I washed my hand for two days. I spent my life with him, I had children, now I would kick him out, I wouldn't stay with him.

I bought a used ring for the wedding, my husband borrowed his. I borrowed the veil and my husband a suit. At 12 at night the neighbor came to get the suit back and embarrassed us. Guests went to church on foot, because we couldn't afford a carriage. With the first glass of vodka they sang: cheers boys, long live the pawnshop / old pants to the pawnshop for vodka / oh how smoothly he drank, didn't gag / sure it's friendship, no one forced him / take mister your turn and careful with the glass / let's drink to his health 'cause mister is worth it.

Summer holidays were taken together. Sometimes half of the yard started a holiday in one factory. They made lamps in the yard, like on a picnic, put out tables, bought vodka, played the accordion or harmonica, had fun until morning.

On my name day, my old friends from work come with flowers. If no one came, I think I would die the next day. On the name day, one person enters, the other leaves. The name day is three days long. If I can't afford it, I'll borrow. I am happy when others are happy.

PARTICIPANT-ARTIST-PERFORMER-RESEARCHER

[Now or 2014] Take a deep breath. Sit on one of the shabby green benches. You're in no rush. You can safely press pause and enjoy the warm air and the sun on your face. Or maybe you will listen to Waleria's monologue again? Will you sit with her for a while and hold her hand?

I didn't meet Waleria in person. In the twenty-first century, she was already dead. Her history was recorded in the in-depth anthropological interviews conducted by researchers from the Institute of Cultural Anthropology at the University of Łódź in the 1960s and 1970s and was buried in the archives for years. I also kept the stories of Krysia, Jurek, Wieśka and Marysia deep in a drawer for years, not knowing what to do with them. In 2010, I met a graphic designer Justyna Apolinarzak, who worked on animation, and together we created an animated documentary "Księży Młyn". From a listener, I turned into a creative transmitter of the Clergy-Mill stories.

I did not plan to continue my activities at Księży Młyn. There was no coherent project with clear assumptions and expected results. Each of the activities that I carried out over the next few years resulted from a coincidence and an immediate need of the residents, or mine. In this process, I was a participant, an artist and a researcher at the same time. Individual

activities grew on top of each other, like the rings of a tree, year after year. Different time plans were overlapping. The place itself was saturated with memory, like a kind of an archive. In addition, there were new projects appearing, adding a new story to the place.

THE PLACE AND MEMORY

According to the hermeneutic tradition, a place is inevitably connected with memory. It is space that develops in time and temporality is one of its immanent functions. Mike Pearson and Michael Shanks, founders of theater archeology (*Theater archeology*), created the category of time-space based on Foucault's assumptions and his time-accumulation heterotopy "according to which in a given space many elements from different periods in the past coexist."⁴ Time and space is a system full of tension, where each change affects its other elements. When the human element is incorporated into this system, memory automatically appears. Often with the help of an artifact that triggers memories. This artifact can be an old shoe, a crumbling suitcase, an old boulder, or a shell. Elements of the landscape, architecture or private space evoke memories that are associated with emotions, especially if they are related to a formative or ground-breaking experience. One of the spaces that creates a system based on temporality and memory is post-industrial ruins. It's a kind of collective memory figure. "Ruins are allegories of memory"⁵ and their individual exploration inspires, prompts to create subjective, sometimes subversive versions of the past.

THE CITY AS AN ARCHIVE

One of the largest centers of human memory and presence is the city. The relationship between the city and cultural research is strongly reflected in the texts of Georg Simmel, Walter Benjamin and Siegfried Kracauer, German sociologists and philosophers of culture. They outline the concept of

4 M. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific [(Syn)aesthetic experience. Performative aspects of site-specific performances]* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015), 125.

5 T. Edensor, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality* (Berg 2005), 18.

modernity and modernism.⁶ However, the closest to my research perspective is Michel de Certeau, who “contrasted a conceptual place, a product of urban theories and rationalist functionalism, with a city experienced in the practice of everyday life, from the point of view of passersby. The city-concept as a theoretical construct is subordinated to the idea of a map. A stroll in the city, on the other hand, is a practice that questions its conceptualism.

To emphasize the difference between them, De Certeau used a significant metaphor – he compared the conceptual city to the language system, and city practices to individual speech acts with their own strolling rhetoric.

“⁷ De Certeau shifted the focus from theory to practice, from planning to experiencing space. He saturated the city with the memory of many steps and daily practices.

An overlapping network of experiences is coded in the urban fabric. According to Inga B. Kuźma, the city is subject to the work of memory⁸, it is a kind of a living archive. It is not a repository of objects and history, it evokes vivid emotions. “Archival materials are a record of experiencing the world by people living in earlier times (...) and allow the modern user to feel this past experience.”⁹ claims Waldemar Chorażyczewski in his *Notes on the subject and problems of anthropologized archival studies*. Immersing yourself in the city and city stories allows you to feel similar emotions in various time plans.

Drawing on and immersing yourself in an archive is in itself a performance. A thing, an archival object or a memory is not a neutral document. According to Robin Bernstein, an archival object generates a performance that is research, while an archive is not a space for thinking about the past, in opposition to performance, it is an element of this

6 E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych [Geopoetics (about the city, space and place in contemporary theories and cultural practices)] [in:] Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy [Cultural theory of literature. Main concepts and problems]*, ed. M. P. Markowski, R. Nycz, (Kraków: Universitas, 2012), 471.

7 *Ibidem*, 474.

8 IB Kuźma, *Archiwum jako teren działalności społeczno-badawczej [Archive as an area of social and research activity]*, [in:] “Toruńskie konfrontacje archiwalne [Toruń archival confrontations]”, vol. IV, ed. W. Chorażyczewski, W. Piasek, A. Rosa (Torun: Wydawnictwo UMK, 2014), 89.

9 W. Chorażyczewski, *Uwagi o przedmiocie i problematyce zantropologizowanej archiwistyki [Notes on the subject and problems of anthropologized archival studies]*, [in:] “Toruń Confrontations... *op.cit.*”, 34.

activity.¹⁰ Each act of taking an archival item in your hand is a performance. The idea of performing flows from a body into an object and back again, from an object to a body. That is why archival materials have such a strong performative power. Like the places themselves, they are closely related to the body's memory.¹¹

Streets that change names, demolished synagogues, burned down factories, city legends, and overheard stories spill under the skin of contemporary metropolises. It is enough to lightly wipe off the epidermis, and authentic emotions and moving stories emerge from cracks in abandoned, shabby tenement houses. "Postmodern historiography shifts the emphasis" to the margins " , to what is" beyond the brackets "(...). The place of meta-narrative is replaced by micronarrations (...). Memory is considered the key – it gives liberation to groups that have been deprived of their voice by history – and it is a tool for analyzing otherness. (...)



Image 3. "Gas lanterns and carp in breadcrumbs"
fot. Anita Andrzejczak

10 R. Bernstein, *Dance with Things. Material Culture and the Performance of Race*, [in:] "Social Text" 27 (4), 67-94.

11 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów [In defence of things. The archaeology and ontology of objects]*, transl. Bożena Shallcross (Instytut Badań Literackich PAN, 2013).

Accounts of witnesses to history (...) are often records of individual, sometimes even intimate experiences of a specific person. (...) Archival materials convey to the archivist certain emotions that are preserved in them.”¹² Drawing on the history of oral, social archives allows you to better understand the place itself, see how it appears, not only in here and now, but also yesterday and tomorrow. Found objects, micro-narratives saturate places with emotion, “they are a gate to the past, a time machine”¹³. Things, objects are movable elements, connectors in time and space. They are accompanied by fingerprints of memories, biographies and autobiographies. These are the props with which the city performs. The stories themselves are also among them.

THE GATE AND PIGEONS

[Now or 2014]

Now close your eyes for a moment. Bring back the earliest smell you remember: boiling soup squeezing into the nooks and crannies of the kitchen, grandma’s apron and hands, wet dog hair? Remember what your father’s jacket smelled like, your first car, your grandfather’s cologne? Now open your eyes and slowly press the handle.

57 Przędzalniana Street (the gate)

Go inside, up the stairs. Feel the steps creak under your feet. Look at their structure, cracks under the paint. Stop for a moment on the step, put your hand against the wall, close your eyes and notice the smell which permeates the walls. Don’t be shy, no one will see you. And even if someone does? Otherwise you will not feel the voices of Scheibleroks trembling under your fingers, frozen in those bricks, under the paint. Jump over the rest of the steps. On the left, find a name on the plate and keep it in your head. Repeat it quietly. From now on, until the end of this walk, that’s your name, so try not to forget it. [Mieczysław

12 M. Wiśniewska, *Archiwum społeczne – archiwum emocji* [Social Archives – Archive of Emotions], [w:] „Toruńskie konfrontacje... op.cit.”, 80-84.

13 *Ibidem*, 84.

Klimecki, Marian Kowalski, Helena Grzywacz, Feliks Bąbel, Pelagia Sawicka, Urszula Grochowska – underline yours]

53 Przędzalniana Street (pigeons)

Go through the gate, look out onto the street, then dive into the backyard again. Green, shabby pump next to the pigeon loft, can you see it? It no longer works 'cause they twisted it with a wire, bastards, so that kids can't play with it and make noise. Look around carefully. Take a look at the cells. There used to be toilets and garbage cans here. Here, the wedding guests shouted and rumbled, dragging a polonaise across the yard. Girls had to jump over garbage cans.

Sit down on a bench or on the rug beater, cobblestones will do too, if not wet. Look carefully at the pigeons. One has a green eye and the other is blue. His name is Białas. Grandpa bought it for me. If you can't see it, it's probably hiding, because it's a bit shy. Come closer, coo. Throw some grain. You don't have any? At least take a stick and draw a pigeon on the ground. There will be one more for the collection. Don't be a prick, don't look around at others, run for a stick!

ACTIVITIES AT KSIĘŻY MŁYN (2010-2018)

In 2013, the animated film *Księży Młyn* was made, based on the materials I collected in 2010. On the day of the film's premiere, neither Jurek nor Mirek were alive. Marysia died a month later. A year earlier, in an old weaving mill in Księży Młyn, a group performance *Stop-motion* (2012) was created, to which I invited artists from Łódź. We performed in an abandoned factory using objects found in it. There were dancers, painters and musicians among us.

In 2014, the project *WyPEŁNIAnie* [FULLfilling] was realized at Księży Młyn. When telling about the history of their neighbourhood, the inhabitants often referred to its familial character. The stories showed a longing for the past, for dancing parties, welcoming seasons together, nice gardens, a sense of security and conversation. They emphasized many times neighbors' estrangement, their own isolation and fear. These conversations gave rise to the idea for the project *WyPEŁNIAnie* [FULLfilling]. Its aim was to awaken the old spirit of Księży Młyn, establish relations both with the space (going out into the yard or alley) and with the inhabitants themselves, referring to the familial character of Księży Młyn, its history.

As part of the project, a series of artistic, participatory activities was



Image 4. "Let's charm the last day of summer"
fot. Anita Andrzejczak

created. There was a picnic in the Źródlińska Park, to commemorate old games (*Peek-a-boo around the corner*), a dance party on cobblestones (*Let's charm the last day of summer*), home cooking together and sharing a story (*Food for a story*), performances at the Artistic Book Museum (*Stop-Motion 2.1.*).

In 2014, I made a series of audio tours around *Księży Młyn Hard Shoulder – stories underfoot*. The soundwalks were based on archival materials collected at the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Łódź. Extensive interviews concerned the history and biographies of families, customs, forms of spending free time, celebrating holidays, work, food, and beliefs. Most of the conversations showed the specific language and vocabulary characteristic of Łódź workers. On the basis of these stories, 4 soundwalks were created: *I was born on Szlezing, Kwela Park, pipe and carousel, Gas lanterns and carp in breadcrumbs, Poke, Slice, End of a Hassle!*

Each walk was based on authentic stories of the inhabitants, took place at a different time of the year and took a different route. The stations assigned to the story were located in places where the protagonists of the story lived.

Participants received a map, an MP3 player and found the way on their own. Each walk took about an hour. Apart from stories, the walks contained elements of game, interaction with space. Participants had to complete small tasks: draw a pigeon on the ground, play hopscotch, launch a kite or

a paper boat in a bucket of water. Some of the activities concerned private spaces of residents: attics, staircases. This often led to interaction between participants of the walks and the contemporary inhabitants of the area. Until the meeting.

All walks were connected by the narrator: Stefek-the weaver, half fictional, half real character. His biography was woven from biographies of workers from Księży Młyn. He was the one to show listeners around and his comments sewed the individual stations together.

At the turn of 2015 and 2016, the video performance *Migration* was created at Księży Młyn. It touched upon the following issues: the relationship between body and a place, the issues of uprooting, the body / place as an archive, movement, displacement, decay. Inspired by the history and the contemporary situation of Scheibler's decaying, closed factory, it was part of the site-specific artistic activities at Księży Młyn. It was a story about the place itself and the voices of the past resounding in it.

In 2016, the project *Bubble gum* was created. As part of it, a series of ephemeral city actions filled with fun and backyard rebellion took place. The project consisted of the following events: *BOMBA – making plant bombs and creating partisan flower beds in the vicinity of Księży Młyn*, a picnic of Łódź stories *Factory*, festival of backyard games *Baba Jaga is watching!* and group performance in an abandoned apartment *Stop motion 3.1*.

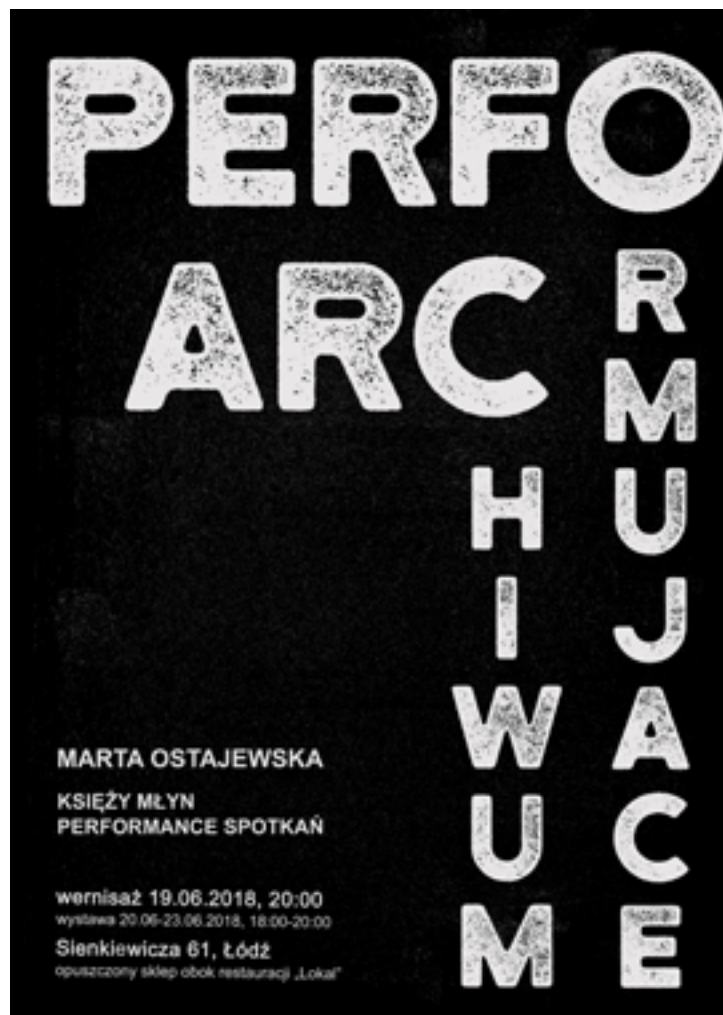
In 2018, the exhibition *A Performing Archive* was opened, presenting all the activities I carried out at Księży Młyn.

A PERFORMING ARCHIVE

I could cite several academic definitions of performance art here, but the truth is that every active performer has his/her own definition. And that's what I'm going to use here. For me, performance is primarily an activity on the edge of my own comfort zone, crossing boundaries (not necessarily the skin, these boundaries may be internal, emotional, cultural) in which the performer and other participants are involved. It is a provocative action that evokes reactions, a kind of dialogue based on contradictory theses. The performance can be an action in real space, but also an action mediated by video (video performance) or plain text.

An archive, photos, video recording (documentation) are remnants of the action. When we pick them up, they perform, and we, the researchers,

Image 5. Poster of the exhibition “A Performing Archive”, made by Justyna Apolinarzak



become the detectives of the past. You cannot relive memories, but you can try to read them from the dried up tracks. The more perfect the technology, the closer we come to the illusion that we can step into the middle of the past, and the closer we come to the awareness that this line cannot be crossed. An archive, documentation is a remnant, not a repetition of an action. The exhibition, in which the main actor is the documentation of the performance, is often a weak echo of the action itself, a historical transformation and a catalogue of remnants.

PERFORMANCE-ARCHIVE-PERFORMING ARCHIVE

One of the solutions to this impasse is the meeting of performance and archive. Creating an artistic act from the presentation of documents, independent of memories and remnants of past actions. An attempt to bring us closer to the experience of the meeting itself, with the place, archive, remnants of activities. The interaction and realization of the performing

archive, documentation that requires viewers to act, participate in order to reveal remnants and generate bonds. It is a kind of game, stalking in space which turns into interaction and competition boards.

Referring to the *Introduction: The Archive in Performance Studies* published in *Performing Archives / Archives of Performance* written by Gunhild Borggreen and Rune Gade: „Reality (...) seems to become a medium in itself, thus blurring the boundary between medium and message, form and content, insisting that the two are intimately connected. Presentations of (...) own practices in the cross-over space between performance and archive, explicitly demonstrating the transformative powers of artistic practices that merge research, archive building, and experimentation. Literally performing the archive (...) attests not only to a will to push the boundaries, but to a more fundamental understanding of the archive as a medium and an organism rather than a stable repository.”

The presentation of the project *Księży Młyn – performance of meetings* (2018) in an abandoned factory in Łódź is not an act of pure documentation, it is a kind of interaction, a meeting with the place and objects, both human and non-human. This is an alternative map following traces, full of shortcuts, puzzles, and traps that reflect the difficulties in getting to know and discovering the remnants of a place. It is not a transfer and an attempt to read past experiences, but creating new encounters based on those that have already taken place, generating a new story. In addition to documentation (photos, films, soundwalks maps, audio tracks and post-industrial objects), a map with tasks appeared in the exhibition space. By following it, you learned about individual documents, but you also had to complete the task included in the description of the task (talk to a stranger, write a poem, find a bottle of moonshine hidden in the room etc.).

This text is a similar participating performance. By marking your “factory” name on it, drawing flowers, adding a fragment of your story, you interact with me, respond to my invitation to participate, leave a trace for the next reader who will try to decipher your notes, and then leave their own trace in the text. „The point here is to allow ourselves to be moved and, if ever so slightly, changed by the work we „relationally” engage. The point is to activate and become activated by the traces of past performative works, all

the while retaining an awareness of how these processes of activation are occurring.”¹⁴

PERFORMANCE AS RESEARCH

Artistic research is not research created in sterile conditions. And certainly research based on performance, experiment, clash and testing the limits of one’s own cognition isn’t one. For several decades, art has begun to saturate scientific research, and intensive cooperation between sciences and humanities began. Cognitivists and programmers work together to create artificial intelligence, artists, together with doctors and programmers, explore the boundaries of the body and new media (Stelarc). Subversive, artistic practices that undermine existing rights and ways of using space, building relationships, and ties have an impact on the actual use of urban public spaces. Artists penetrate the world of science. Without copying existing scientific methodologies, but rather creating their own artistic methodologies, testing hypotheses in their artistic practice, they find solutions to problems thanks to unconventional methods.

Artistic research is not neutral, objective, and devoid of elements of emotional involvement. On the contrary, it is assumed to be subjective and individual, just like any encounter and relationship building. The artist – performer – researcher – author of this text is establishing relations with the place and human and non-human objects and with You – the reader. My artistic activities and research, like this text, are not focused on a clearly planned effect, but on a process in Time. The effects and results appear, although they are not always exemplary. They are often marked by a lack of something. However, this lack is part of the process. Thanks to it, a transformation, change and further build-up of experiences takes place over Time.

¹⁴ A. Jones. *op.cit.*, 68.

THE WIFE AND PRIEST

[Now or in 2014]

I know, you are tired already. You would love to have a cup of tea or this moonshine that Scheibleroks enjoy during the backyard parties. You feel a lack in you. Maybe because there are rustling pages under your fingers, instead of damp autumn leaves? Go to the park, relax, take a deep breath. But before you do that, write down how you met the love of your life and what happened to him/her. Share your story with me:

[1960] Bolesław, 9 Księży Młyn Street (The wife and priest)

I met my wife in the park. There were three of us boys and three of them girls. She started teasing me, so did I. We dated for 9 months, I wanted to become independent, I got married. First I talked to my current wife, then I went with my parents to her parents. My wife introduced me, I kissed her mother's and father's hands and said I intend to marry their daughter. Her parents agreed, we drank half a liter together. When we got married, all we had was that my wife and I worked. The priest charged a large sum for a wedding. I said that I won't give him that much. The priest answered: if you can't pay, you can't get married. So I said to the priest: if you don't give me a wedding, I will shack up and I will tell everyone you want so much money. Then the priest agreed to a lower fee. After the wedding, we stayed with my in-laws. A room and a kitchen, seven people. We slept in the kitchen. We've been married for 36 years, but there hasn't been a single day for us to get angry. We live in peace, despite the fact that my wife is sick, had two heart attacks, and now has diabetes. I've been living as a bachelor for 10 years, but I don't go to others. I go to the store, I bring her flowers. So many years she was good to me, for better and for worse, that now she must be good for me too.

THE COMMUNITY

My project at Księży Młyn built up over time. The place itself is a certain space in between. The name comes from the mill that stood on the Jasień River in this place over 400 years ago and survived only in historical archives. In its place, a huge textile factory grew and then also went down in history. Only ruins of the factory and memories of its workers remain. Loft apartments



Image 6. "Let's charm the last day of summer", fot. Anita Andrzejczak

are built on the site of the factory are built lofts. There are also plans to build a commercial and cultural complex here.

In the housing area of Księży Młyn, nothing has changed over the years. The revitalization began only in 2013. The City Hall renovated the apartments in Przedzalniana Street and allocated studios for artists there. In 2014 the overhaul of the estate started and it continues till today. In 2015 Ksiezy Mlyn was declared a historical site. Further renovation of the buildings is planned for 2021. The old school attended by the workers' children was taken over and renovated by the Academy of Fine Arts in Łódź. In a few years it will be swarming with students.

I first appeared in this space fifteen years ago. Ten years ago, I collected my first materials. The first performance in the abandoned factory took place in 2012.

Each new action grew out of the previous one. The animated documentary *Księży Młyn* was made thanks to the meetings with inhabitants, their stories and the meeting of the person responsible for animation. After the screening, I was contacted by researchers from the University of Łódź. They informed me about extended interviews with residents of Księży

Młyn which had not been digitized so far, but were in the archives. Written on a typewriter, on poor quality paper, they faded slowly. I photocopied them by hand and then sewed them together with the space, building the soundwalks. Simultaneously, there were activities in the alleys, cooking together, sharing a story for food, dancing on cobblestones, picnics, and plant bombs. With each action, I got to know the inhabitants and the place itself better and better. Mrs. Jadzia invited me for tea and lent me electricity for the dance party, the residents helped unload the car and set up chairs and tables. From the old, historical stories about the familial, open, friendly place, a new reality slowly emerged, which more and more resembled the times that had passed.

A community was formed. It didn't consist of the inhabitants only, but also of the participants of the project, who often came from across the city to participate in a soundwalk or a dance. If someone showed up at one event, they usually came back again. Also, people who work with me grew into Księży Młyn. Suavas Lewy composed music each time (for films, video performances, soundwalks), Konrad Borusiewicz was the soundwalks reader (2014-2017), Adam Musiałowicz made video documentation, Justyna Apolinarzak created posters, graphics and animations.

You have also become part of this community today.

[Now or in 2014 or in 1969] Backyard stop

Look around. Can you see the bench, curb, step? Sit on it. Take a deep breath and close your eyes. See how the courtyards shimmer, the kids run barefoot on cobblestones. Zenek plays the accordion, neighbours sit on benches and chat. The bottle on the table and checkers under the nearest poplar. Before work, after work, because the factory never sleeps and always rumbles next door. The looms are spinning, workers are moving around the mill. Such a hustle and bustle, backyard noise, on Saturday in June 1969. Feel how the factory Scheibleroks are spinning and know that from now on you are one of them.

METHOD MEETS ART

In the twenty-first century, sciences have reached a stage in which they don't create a system but a cloud. "You can imagine it in a purely physical way, as a simple analogy, but you can also try to express it in terms of the communication theory, and then the cloud is something very specific, known

to us from communication practices. A little earlier, Paul Feyerabend's concept of organizing sciences and its summary appear: "Science is a collage, not a system."¹⁵ Ewa Rewers writes in the introduction to the Polish edition of Patricia Leavy's book *Method meets art*. She also deals with the issue of shifting research from the center to the periphery: "epistemology has changed its centric character and has become an epistemology of borderlands, an epistemology of communication, an epistemology placing the main emphasis on the relations between research practices and the nodes of these relations."¹⁶

What is more, "parts of performance studies known as PaR (Performance as Research) use creative practice as a methodological approach in its own right, and thus emphasizes a mutual response between doing and knowing in the scholarly process. The issue of knowledge production through practice should also influence the outcome of research processes. Dwight Conquergood, for example, criticizes the hegemony of the academic text as the conventional outcome of performance research, and calls for the acknowledgement of performance as a form of scholarly representation that can bring the performance paradigm much further by thinking of performance "as a complement, alternative, supplement, and critique of inscribed texts."¹⁷

Arts-based research practice involves sharing knowledge with the widest possible audience. Similarly, the project *Księży Młyn – a performance of meetings*. Originally, I was primarily interested in the abandoned factory and its facilities – records of the history of this place. It turned out, however, that it is impossible to ignore the nearby people, "vessels" full of stories, emotions, open to dialogue. These intersection meetings generated various experimental artistic forms which are a form of research on space developing over Time. A documentary animation, soundwalks, video performances, group

15 E. Rewers, *Sztuka podstawą nowej kultury naukowej. Wstęp do wydania polskiego* [Art as the basis of a new scientific culture. Introduction to the Polish edition [in:] Patricia Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte o sztukę* [Method meets art. Research practices based on art] (NCN: Warszawa, 2018), 13.

16 E. Rewers, *op.cit.*, 13.

17 G. Borggreen, R. Gade, *Introduction: The Archive in Performance Studies* [in:] *Performing Archives / Archives of Performance...*, *op.cit.*, 12.

performances in abandoned spaces, dances, plant bombs, picnics bringing back old games and plays were created. All these forms were hybrid and were the result of holistic work with space. The presentation of the research was also transmedial in nature, the exhibition was a kind of interactive game. Each of these forms required time, spending several minutes, sometimes several hours with the place or stories, and interaction. During each action, there was also *A Book of Wishes and Complaints*, in which you could share your emotions and thoughts after the action.

Referring to the assumptions of PaR and ABR, I wanted to create a research space that was as open as possible, rejecting the division between science and art, blurring the boundaries between art and the humanities, assuming taking risks and a possible failure. The final result of each project was unknown until the very end, both *FULLfilling* and *Bubble Gum* or the video performance *Migration* were built on the basis of cooperation, meeting, dialogue, exchange and improvisation.

“ABR practices are a set of methodological tools used by scientists, representatives of various disciplines, in all phases of research (...) during data generation, analysis, interpretation and representation. These new tools adopt the assumptions of artistic creativity to solve problems (...) in a(n...) engaged manner, one in which theory is intertwined with practice.”¹⁸ Similarly to *A/r/tography*, which is a hybrid, practice-based form of methodology. And which can be described by “methodological concepts of adherence, living exploration, openings, metaphor / metonymies, resonance and excess that are recreated and presented or played when the condition of relational aesthetic inquiry appears as the embodiment of mutual understanding and exchange between art and text and between broadly understood identities of artist / researcher / teacher.”¹⁹

The activities at Księży Młyn were filled with the commitment of both the artists working there and the inhabitants themselves. Both me and them wanted to revive the depopulating, once full of life, space. But how

18 Patricia Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte o sztukę* (Warszawa: NCN, 2018, 30.

19 A. Sinner, C. Leggo, R. Irwin, P. Gouzouasis, K. Grauer, *Arts-based educational research dissertations: Reviewing the practices of new scholars*, „Canadian Journal of Education” 2006, nr 29 (4), 124.

to present, describe, share the results of these activities? In this short text I decided to follow Ronald J. Palias, who claims that texts based on art constitute “a methodological call, writing that creates a different space. They accumulate in themselves: pain, fist, soup.”²⁰

“Narration is not just a research method, it is an integral part of life.”²¹ Like life, however, each narrative has its end. And so ended my activities at Księży Młyn when the last Scheiblerok, who shared his story with me, past away.

THE END (OF THE TIME)?

[1960] 63/66 Przędzalniana Street

And here I died. I, Stefan, as a dead man, lay in this room. The room was darkened, decorated in black, angels with candles, flowers. The coffin with my body on a platform. Women gathered and sang. The dead man wasn't left alone overnight. On the third day, they took the coffin with my body to the cemetery. A horse hearse, 2, 4 or 6 horses. In my case, two, but I felt as if there were 6. Gentlemen walked by the hearse or it was carried by professional bearers. It depends on the class and fee. Horses were obligatorily black with black plumes. Kids had small, white hearses. A woman had a brown coffin and a man a black one. So mine was long, straight, no frills, and black. They followed the coffin on foot to the cemetery. There the priest sang his prayers, a short speech and they put the coffin in the grave. Everyone threw a lump of soil, a bunch of flowers on the coffin. And that's the end of the next Scheiblerok. But now art rules here. Studios appear and I'm glad that these walls are alive again. Such a lovely lady resides here and sometimes I sit under the stove and stare like a ram, as she paints with her brush. Maybe it is good that new, post factory Scheibleroks are coming.

20 R. Palias, *A Methodology of the Heart: Evoking Academic and Daily Life* (Walnut Creek: AltaMira Press, 2004) 11.

21 A. P. Bochner, N. Riggs, *Practicing narrative inquiry* [in:] *The Oxford handbook of qualitative research*, ed. P. Leavy (New York: Oxford University Press, 2014).

Temporalidade, noções de palimpsesto e a força da tatilidade presentes na criação artística

INTRODUÇÃO

A temporalidade, os princípios de palimpsesto e a ação háptica estão presentes na criação artística enquanto concepção, processo e fatura da obra de arte. A temporalidade como recurso consciente que nos permite permear os tempos decorridos, os tempos ainda decorrendo e os tempos em futuras perspectivas, é aqui observada como condição unicamente humana. Essa reflexão nos chega por Merleau-Ponty quanto ao que é visível e o que é vidente, tomando-se a observação feita com relação ao nosso corpo: “meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente submete esse corpo visível e todos os visíveis com ele¹”. A presença do invisível é constante em uma obra de arte como produto humano, procedendo como um meio de compreensão dessas influências. Não só o da temporalidade mas da ação háptica que é própria do corpo movente, como também das ações sobrepostas visíveis ou encobertas remetendo às noções de palimpsesto. O invisível, então, contracena com o visível, se fazendo presente através do que está à baila na obra, porém fazendo parte do que não se vê. Então, para considerar o conceito, para considerar o fazer artístico e para considerar a resolução da obra, é preciso ter claro que a temporalidade é a modalidade do tempo que nos oferece a possibilidade de vida consciente em um presente que permite enlaçar-se ao passado e ao futuro e, nesses encontros, está posto o interesse pelo invisível, o sentido do quiasma².

A reflexão sobre essa propriedade benfazeja do tempo, que é a temporalidade, é constante no ofício artístico e povoa de probabilidades o período da criação que tem com a memória uma parceria inegável. Nesse fluxo, ficam admitidas ações através de “mecanismos motores”, mas também ficam admitidas as “lembranças independentes”³.

“Com isso, a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo

1 Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. (São Paulo: Perspectiva, 1964), 137.

2 *Ibid.*, 129.

3 Bergson, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (São Paulo: Martins Fontes, 1990), 59.

funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual”⁴.

A temporalidade, dada a sua abrangência, franquia espaço para uma discussão sobre as noções de palimpsesto, deixando a aceitação dessas noções compreendidas como pertinentes, uma vez que o ambiente desse discurso é propício para ações práticas e também para as considerações ateadas ao processo ativo exercido continuamente pela memória. A temporalidade, enfim, seria esse contínuo do tempo. Duchamp, para o assunto aqui tratado, foi responsável por uma grande contribuição na pesquisa das artes visuais e seus estados: “ele parecia imaginar a obra de arte como envolvida em uma espécie de reação em cadeia até que fosse, de algum modo, capturada ou parada, fixada pelo ‘veredicto final’ da posteridade⁵” Essa afirmação de Johns (2009) representa para o nosso pensar a noção apropriada para o que entendemos como temporalidade. Dentro desse espaço aberto receptivo para agregar e descartar, admite uma deixa para a criatividade artística a liberdade de admitir um gesto e em seguida negá-lo, como um jogo de vale-tudo. É nessa liberdade de acolher oposições, sobreposições, subtrações e encobrimentos, permitidos pela temporalidade, que se sustenta a presença do princípio do palimpsesto no processo artístico. Tratar, portanto, de temporalidade e palimpsesto de maneira simultânea é uma particularidade permitida pela analogia enxergada na natureza da arte como uma propriedade do tempo vivida por essa natureza de forma inteiramente assumida pelo seu propósito.

O período entre a concepção da ideia da obra e o tempo da sua maturidade, por sua vez, tem um sentido mediador entre ela e o artista. Trata-se, portanto, de um tempo de liberdade e experimentação que almeja, como produto dessa vivência, o conhecimento: é onde tudo é possível,

4 *Ibid.*, 59.

5 Johns, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: Ferreira, Glória. Contrim, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009), 208.

seja como contar com a visibilidade ou admitir o invisível. Dessa forma, absolutamente tudo é possível. Esse tempo mediador que está contido entre o conceito e a maioria da obra, que a literatura artística intitula como “processo”, será tratado aqui como *tempo do meio*. onde tudo é possível e ao mesmo tempo em que tudo se expõe como questionável e aceita a instabilidade da nossa atuação. O artista e pensador Johns (2009), pesquisador da obra da atuação eficaz de Marcel Duchamp no pensar arte, afirma que “trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp⁶”. Acolhemos esse pensamento como sendo o que mais descreve o nosso entendimento sobre a experiência e, portanto, a valorização da pesquisa. Acreditamos que essa expressão que usamos é mais do que o significado de uma só palavra: ela delimita o período que dota a vivência compartilhada entre artista e obra de uma condição específica, com cumplicidade entre as partes. Artista e obra estão, assim, irmanados durante o *tempo do meio* como numa mesma placenta.

No que se refere à ação tátil, ela está para a obra de arte como a ação do olhar, embora tenha uma especificidade que, quando vivida, possui duas vertentes. Há o que se constata como ação háptica em aspecto subjetivo que se põe ativa no âmbito do conhecer, que se esgueira sinuosa na fragrância da ideia e que é soberanamente ativa quando martela na cabeça do artista – lugar condenado definitivamente como sendo a *oficina*. Esse aspecto da tatilidade é o prenúncio do processo instalado para viver a experiência da criação. Nessa primeira vertente, então, na *oficina* enquanto lugar incorpóreo, inicia-se o ofício da arte em sua totalidade em termos de força e em termos de tempo. Assim, ao sabor da relação artista versus obra, os dados efetivos começam a ter lugar e, aí, se denuncia a segunda vertente do sistema háptico, que se instala em um movimento físico, ou não, caso queira permanecer no âmbito conceitual. O movimento, nesse estágio, está destinado a explicitar o marco do ofício artístico e, com isso, a seguir até o término do intento concebido de forma prática ou de forma ideal estando considerados, ambos os aspectos, como contexto da ação tátil.

6 Johns, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: Ferreira, Glória. Contrim, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009), 209;

TEMPORALIDADE E NOÇÕES DE PALIMPSESTO

A temporalidade e os princípios do palimpsesto têm uma afinidade especial. Por esse motivo, tratamos as duas questões em conjunto por serem elas interdependentes quando se trata dessa propriedade do tempo em que é permitido o trânsito de elementos explícita e implicitamente, causando uma presença formatada e aparente, ou uma presença apenas sentida dos elementos de maneira não aparente, no contexto da obra.

Aparentes ou não, os dados que compõem o que se busca como obra possuem a faceta de estar ao alcance do que se vê ou do que está na sua natureza mas não se deixa mostrar. Uma das reflexões de Merleau-Ponty (1964) define que: “o visível a nossa volta parece repousar em si mesmo”⁷. Esse filósofo trata, assim, o visível como ensimesmado, contribuindo para que encontremos o seu contraponto, o invisível, no âmbito subjetivo. Já quanto ao que não se vê porém está implícito, se constata, nesse estado de invisibilidade, a sua faculdade em submeter o que está posto como definido à indefinição, revisitando e restaurando a ideia, levando em conta o que ainda não está completamente sem recursos e acatando o que é instável como uma propriedade em si mesmo: esse movimento é um valor presente no exercício da criação artística.

No tocante ao visível, para Merleau-Ponty (1964), não há um vidente que esteja totalmente despojado, totalmente vago de sugestões do olhar e não há um visível que se ponha completamente desnudo, uma vez que “o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne”. Percebemos, aí, que há uma situação de interdependência com o olhar, pois, segundo o próprio teórico, “esta virtude singular do visível que faz com que mantido no término do olhar ele seja, todavia, muito mais do que correlato de minha visão”⁸.

Isso aponta que o tempo do exercício da criação artística é aqui tratado como uma experiência, a partir de uma vivência específica e contínua, e também é tido como um período que se faz necessário para contemplar o conceito instalado no ofício da criação de qualquer obra de arte até a sua resolução. E quando dizemos “experiência”, queremos nos referir a um tempo

⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. (São Paulo: Perspectiva, 1964), 130

⁸ *Ibid.*, 130.

para ser vivido integralmente devotado ao existir de tudo o que acontece entre a ideia enquanto conceito e a obra enquanto ação madura.

Essa discussão anterior leva em conta o reencontro de forças no contínuo do tempo, idas e vindas, possibilidades e descartes, mas que tem a interinidade assumida como um dado inegociável em que tudo se admite como provisório. A partir disso, é oportuno, então, colocar o que discute Merleau-Ponty sobre o “sentido de quiasma” com o intuito de poder olhar para o que existe nessas navegações, nesses movimentos que estão presentes na criação artística com uma configuração própria de impermanência e ao mesmo tempo de pertencimento ao caráter do pensar e do fazer que abrigam a ondeante modalidade da arte enquanto se ocupa do *tempo do meio*, que é um tempo de fazer, autônomo desde a ideia oficiada no pensamento do artista até a exaustão dessa ideia transformada em obra.

A contínua referência feita ao tempo do exercício artístico, ao rico período vivido com a consciência de um presente que permite entrelaçar-se com o passado e com o futuro, firma um acordo com a expressão *tempo do meio*. Essa é a fórmula que comporta o vasto sentido de temporalidade como necessária mediação para o acontecer da obra de arte. É um tempo sem urgência, sem limites ou normas, que se inicia imediatamente ao ponto de largada da ideia e não tem baliza para a linha de chegada, apenas, confortavelmente, vive o contínuo no tempo.

O tipo de questionamento e constatação que queremos fazer a partir disso tem sua preocupação no avançar dos movimentos e na falta de cerimônia em retornar e logo prosseguir com esses gestos comprometidos apenas com a liberdade dessa dança de direções, autônomas para a vivência em questão. Merleau-Ponty (1964) considera importante discutir a sutil definição do ponto onde entrecruzamentos de estruturas acontecem e permitem uma figura de vetores que se deixam ser o espaço onde funcionam dois comandos em sentido inverso. Esse transpasse, essa linha frustra (ou ponto), contida na autonomia de tais direções, pode ser chamada de quiasma. Ela é imperceptível para definições, mas é onde transita o cruzamento, ou seja, é onde transita a justaposição das funções de tocar e de ser tangível, de olhar e de ser olhado.

Isso nos remete à ideia de que o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo visto que, para Merleau-Ponty, uma vez que se vê “é preciso (como também indica o duplo sentido da palavra) que a visão seja redobrada por

uma visão complementar ou por outra visão; eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar”⁹. Constatamos, portanto, nas propriedades do pertencimento do ver e do ser visto, que a preocupação do pensador passa pela mira do cruzamento no ato de ver — é a isso que aqui nos referimos, pois “basta-nos apenas constatar que quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído”¹⁰. Percebemos, então, que o transpasse contrário de vetores não considera esse tratamento como uma oposição, mas sim como uma sintonia. A relação ambígua entre as questões e contra questões que são próprias da temporalidade artística, portanto, dispõe desse espaço como se fosse um sítio composto por ondulações sincronizadas, a gosto do quiasma, conceito de Merleau-Ponty, em que os movimentos se reposicionam e se incorporam simultaneamente no ambiente da busca.

Assim, a figura desenhada pelo encontro de posições e oposições povoam o pensamento na medida em que consideram a impermanência de gestos ao longo da apreensão do movimento em si mesmo. Temos o significado de figuras como uma instrumentalização para o pensamento e esses instrumentos, que são capazes de conter a coisa a ser dita, estão habilitados a sinalizar sobre o que é apreendido e dissertar, de forma própria, o que se propõe a ser falado. Portanto, a figura atesta o corpo com suas capacidades, limites e maneiras de dizer a coisa em questão.

Os conceitos de visível e invisível impõem, necessariamente, questionamentos da ordem de: *O que é?* ou *O que sei?*, e ainda *O que percebo?*. Não há interesse no agenciamento para estas respostas, mas convoca-se a experiência e a intuição para palmilhar as situações de ver ou de intuir. Desse modo, o mesmo acervo de princípios que contribui para compor a ideia de palimpsesto concorre para ter a intuição presente no que deve ser visto. É pertinente, então, considerar as noções e princípios do palimpsesto como propriedades da temporalidade quando se considera o sentido de liberdade para retomar e refazer o que estaria avaliado como definido.

O palimpsesto, que na antiguidade emprestou seus serviços

9 Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. (São Paulo: Perspectiva, 1964), 132.

10 *Ibid.*, 133.

para alargar a possibilidade do controle dos ativos de direitos, dos ativos de leis e de patrimônios, têm, neste artigo, seu movimento de inscrições feitas e removidas para dar lugar a novos inscritos e não valorizar apenas a inscrição feita, mas também para a possibilidade de apagá-la e incorporá-la ao restante do que já foi removido. Os resíduos aí contidos dão lugar a uma nova ordem e se depositam sob os registros novos deixando-se estar de forma latente. Percebemos que o tempo da primeira inscrição dá lugar a uma nova temporada com novos ativos, mas conserva o tônus e as tensões dos primeiros escritos.

Por essa perspectiva, vemos que novos registros de tempo sobrepondo-se aos resíduos já em desgraça, já fora de vigência, são um prenúncio do devir. A formatação da essência da obra dá-se mediante à acomodação das camadas de nuances percebidas, intuídas e sentidas no correr do processo. A experiência, esse influxo que fomenta a ebulição das composições artísticas, dedilha o nascimento da obra de arte e permanece ativa, sem pressa de desarmar sua atuação. O intuir, então, está contido no ato de ver como um vetor e aquilo que é está contido como um vetor contrário, está considerado como a necessidade de aprofundar o caráter dessa noção de palimpsesto que se faz presente no desempenho da criação. Isso pode ser exemplificado quando se usa o artifício de lançar mão do uso da palavra ou, mais especificamente, com o uso da poesia para clarear, ou quando nada, para se irmanar na dificuldade de explicação dos cruzamentos, das sobreposições que povoam a temporalidade do processo artístico.

Vemos que a dança dos vetores estabelecida na temporalidade, na pujança do tempo do meio, favorece a criatividade e valoriza a experiência a partir do que Jean-Luc Nancy diz quando afirma que “A poesia não coincide consigo mesma: [e que] talvez seja essa não coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia”¹¹, uma vez que “o poema é a coisa feita do próprio fazer”¹². Sendo assim, o sentir aguça a percepção que, desse modo, age na apreensão do espírito e está

11 Jean-Luc Nancy (1996:11) *apud* Gusmão, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. (Lisboa: Assírio e Alvim, 2010), 136.

12 Jean-Luc Nancy (1996:19) *apud* Gusmão, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. (Lisboa: Assírio e Alvim, 2010), 136.

relacionada com a sensação impressa nesse espírito e participa dessa produção. Não por acaso, mas a propósito, trazemos um afrouxamento do rigor dos autores severamente ligados à pesquisa em arte propriamente dita para deixarmos entrever, pelo prisma da palavra, especificamente da poesia, o socorro de que se vale este assunto para sua melhor compreensão.

Ainda sobre a temática da poesia, mas passando, agora, para o rigor da teoria artística, vemos que Heidegger (2014) vem afirmar que “A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é apoetada. Enquanto deixar-se-acontecer da chegada da verdade do ente, *toda arte é, enquanto tal, na sua essência, poesia*¹³”. O acontecimento da verdade da obra se dá, portanto, no *estar-em-obra* dessa verdade. Fizemos, com isso, uma analogia entre a ciência que lida com a palavra na poesia e a ciência que disserta sobre a arte, apropriando-nos das situações permitidas para os vínculos investigativos que acontecem através da “relação com outras ciências, por articulação, hibridez ou analogia”¹⁴ para enriquecer o nosso propósito no proveito de entendimento sobre o assunto que aqui nos propomos a discutir.

Sendo assim, a cada passo que damos em direção à compreensão do tempo da criação artística, encontramos movimentos evolutivos, desde a concepção da ideia na cabeça do artista, o que pensamos que seja a *oficina* propriamente dita, até o movimento compreendendo o gesto do fazer e a possibilidade do devir sempre aberta. Tal ideia corrobora com o que Fernando Rosa Dias (2015) afirma quando diz que uma contiguidade produtiva da percepção é inerente a qualquer obra de arte, uma vez que esta função considera que, na obra de arte, “cada percepção decide e produz uma interpretação do próprio receptor, tornando-o activo no significado presente da obra e actuante numa ambiguidade sígnica de produção de sentido”¹⁵.

13 Heidegger, Martin. *Caminhos de Floresta*. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), 76.

14 Rosa Dias, Fernando. Poiesis e Logos: estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte. In: *Investigação em arte e design: fendas no método da criação*. (Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011), 98.

15 Dias, Fernando. *A investigação em arte: entre a aura e a poiesis da obra*. In: *Investigações em artes: a oscilação dos métodos*. (Lisboa: FCT, 2015), 36.

Nos seus nascedouros, artista e obra são parceiros e vivem a experiência em igual intensidade se considerarmos as observações de Heidegger (2014) quando o mesmo se posiciona sustentando essa parceria nos tempos existenciais de um e de outro: “a obra é aquilo que possibilita, no seu estar-a-ser, os que criam”¹⁶. O olhar sobre essas questões, desde a origem da obra à sua completude e à eterna falta presente na sua completude, permite-nos considerar o princípio do palimpsesto na medida em que vislumbramos algo que está na obra e, embora não se veja, sabe-se da sua presença incontestável.

O manejo de mensagens concebidas, de imagens formuladas, impressas e, muitas vezes, deitadas para fora da área do acervo que se escolheu conservar, deixando aí apenas o seu resíduo latente, é o que denominamos de uso e reuso. A propósito do contínuo, constantemente presente no processo de toda criação pode-se, apropriadamente, chamar de temporalidade. Henri Bergson (1990) suscita um pensamento interativo do tempo e assim incrementa o ofício artístico em sua gestão criativa. Para ele, “quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e quando o pensamos como existindo, ele já passou”. Bergson, dessa forma, nos brinda com uma compreensão da efemeridade desses estágios com os quais repartimos e rotulamos o tempo em tempos, passado-presente-futuro. A sua reflexão nos possibilita ter um alcance maior no sentido de temporalidade de maneira cômoda, dentro da compreensão da vivência produtora de conhecimento enquanto experiência artística.

Dessa maneira, compreendemos que, mesmo que acionemos a consciência em toda sua atividade concreta quanto ao que temos como vivência do presente, a ação presente no processo não será senão, em sua maioria, um passado recente. Permitimo-nos, portanto, sinalizar ao tomo do começo de todo pensamento para aquele acervo que está em constante ebulição na mente do artista, lugar que anteriormente já denominamos de *oficina*. Onde estiver presente o momento pensante, aí, então, se encontra o campo da concepção em estado efervescente sempre.

16 Heidegger, Martin. *Caminhos de Floresta*. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), 74.

A ATUAÇÃO DA FUNÇÃO TÁTIL

A atuação da tatilidade na leitura da obra de arte e nos estágios da sua resolução, tempo que está contido entre a concepção da ideia ou conceito e o assentamento das etapas de construção da obra, o *tempo do meio*, expressão já explicada anteriormente, tem a experiência a funcionar como um artefato a fim de avistar o conhecimento procurado. Para configurar um meio específico de considerar a missão da experiência no tempo do fazer artístico, há que “pôr-se primeiro de acordo sobre o conhecer, considerando-o como instrumento pelo qual se se apodera do absoluto, ou como meio, através do qual se o avista”¹⁷. A ferramenta que possui o pensamento para discernir os saberes põe-se em prática vislumbrando o conceito da obra em seu nascer e aproxima o conhecimento de tal estado, entrevendo, aí, uma infinidade de possibilidades: em memórias, em gestos presentes e em devires admitidos como manipuladores no pensar.

A tatilidade, portanto, não se limita apenas à atuação física do sistema háptico, mas abrange, também, a atuação compreendida nas inúmeras sensações sobrevindas de experiências que povoam o conceito e são sentidas durante o *tempo do meio* entre esse conceito e os devires que apontam para o resultado final da obra. Deleuze afirma que “o conceito, creio eu, comporta duas outras dimensões, as do percepto e do afecto. É isso que me interessa e não as imagens”¹⁸. Tal pensamento aposta, portanto, em um material que é tragado pela sensação e encontra justificativa na potência das sensações durante o processo e na incumbência de devires. Ainda seguindo com a perspectiva deleuziana, vemos que “O artista cria blocos de afectos e de perceptos, mas a única lei da criação é que o composto tem de se sustentar inteiramente por si”¹⁹, ou seja, “a sensação não se realiza no material sem que o material passe para dentro da sensação, para dentro do percepto ou do afecto”²⁰. Sendo assim, a tatilidade a que nos referimos permite as compreensões e a apreensão das sensações, bem como as experimentações físicas.

17 Hegel *apud* Heidegger, Martin. Caminhos de Floresta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

18 Gilles Deleuze *apud* José Miranda Justo. Introdução. In: Deleuze, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. (Lisboa: Orfeu Negro, 2011), 15.

19 *Ibid.*, 15.

20 *Ibid.*, 15.

A ação artística é de grande valia para a aquisição do conhecimento e da compreensão da arte. É durante esse período, que é um lugar-movimento, em que os registros das circulações vivenciais, das inscrições, dos apontamentos e impressões dessas ações sofrem um enlevo e pairam entre o prazer e a dor. Esse acervo de posicionamentos, tanto na ideia como na prática, colabora com o que se estabelece como conhecimento e esse conhecimento é alimentado pela ação tátil, da forma como nós a descrevemos, sempre geminada: pensamento e efetivação desse pensamento. Assim, estão compreendidos alguns dados acerca da “*prática como conhecimento*” e do “*lugar do conhecimento como prática*”²¹, o que Fernando Rosa Dias considera como “ponto de partida essencial para a concepção de qualquer investigação em arte”²².

No processo criativo conta-se com a ação háptica rigorosamente incluída em seus aspectos objetivo e subjetivo, agindo no âmbito do conhecimento e da apropriação do fazer e do pensar arte. Essa ponderação aponta a atuação da sensação tátil como uma opção para corroborar e contribuir com a apreensão do fazer artístico. Obra e artista seguramente acatam, em seus processos, a contribuição do sistema háptico. Não entramos, com isso, na contenda formal entre escolas ou classificações acadêmicas, mas sim na qualificação das sensações conforme observamos nas preocupações de Deleuze comentadas anteriormente.

Para tanto, vejamos as imagens a seguir, nas quais podemos observar a função háptica em ação através da tatilidade:

21 Timothy Emlyn Jones *apud* Rosa Dias, Fernando. Poiesis e Logos: estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte. In: *Investigação em arte e design: fendas no método da criação*. (Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011), 89.

22 Rosa Dias, Fernando. Poiesis e Logos: estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte. In: *Investigação em arte e design: fendas no método da criação*. (Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011), 89.



Imagem 1. Suzana Azevedo,
Entre Espaços nº 1 (díptico),
gravura, 2020

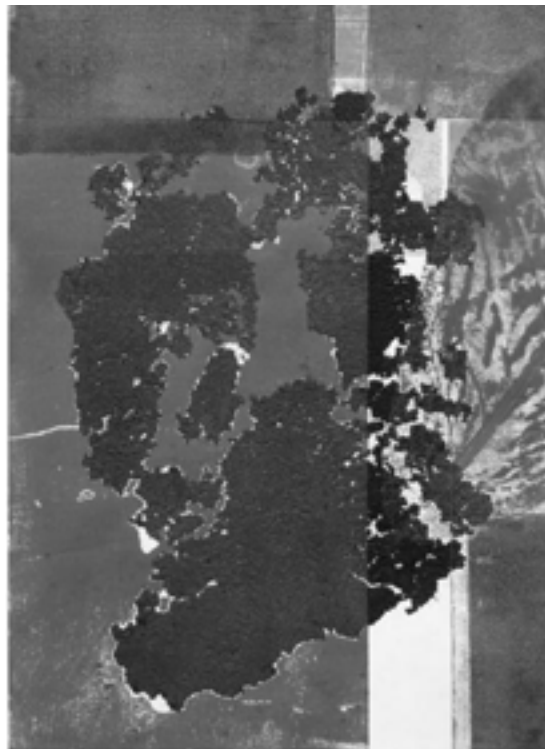


Imagem 2. Suzana Azevedo,
Entre Espaços nº 2 (díptico),
gravura, 2020

As imagens aqui apresentadas são para ilustrar a ação da tatilidade aparente e também a não aparente, porém presente, na obra resolvida. Tratam-se de um díptico feito com a técnica da calcogravura em *ensemble*, contando com o LMais²³, um papel produzido com descarte de papelões que cumpriam, em suas vidas passadas, outras funções que não a da arte. A inclusão dessas imagens, neste artigo, tem a intenção de mostrar como a função háptica está presente no fluxo dessa obra. A memória manipuladora nos remete à natureza através da imagem de uma folha impressa que deixou aí suas marcas e sinais e o que estava em descarte mas agora se faz presente nesse compósito que chamamos LMais, que retorna ao fluxo vital em outra função que não a sua de origem, compondo o caráter da arte na experiência de gestar o conhecer.

Assim, o complexo mundo das relações que se desenvolvem entre o artista e a obra aproxima o todo do que é o artista e o todo do que é a obra. Bergson (1990) sugere uma situação em que podemos nos colocar em presença de imagens e estabelecer uma relação de percepções e de carismas dessas imagens com o nosso corpo. Ele afirma que as imagens são “percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho”²⁴. O corpo está, então, dotado pelo sistema háptico com uma capacidade modificadora e em situação de ser um começo peculiar no sentir e no ver o mundo. Para esse teórico, no universo, a que chama de conjunto de imagens, nada se pode “produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo”²⁵.

Essas considerações de universo estão relacionadas ao movimento do corpo e à propriedade que tem o ser vivo de mover-se. Em relação ao corpo movente, o mesmo, ao se mover, realiza a imagem apreendendo-a ou distanciando-se dela e descartando-a. Sendo assim, vemos que tudo é imagem e tudo é modificado segundo o nosso corpo; e o aparato háptico,

23 Papel egresso do descarte cuja natureza e processo artístico estão discutidos na dissertação de mestrado da autora deste artigo. (Mello, Suzana Maranhão de Azevedo. *Almanaque LMais: tempo-comum*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013).

24 Bergson, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (São Paulo: Martins Fontes, 1990), 9.

25 *Ibid.*, 9.

contido nesse corpo movente, propicia transformações como uma perda de consciência ao tornar as sensações sucessivas e automáticas, assim como nos sugere Bergson (1990). Segundo ele, o nosso corpo é uma imagem que se sobressai sobre as demais porque não a conhecemos apenas por fora, mas, dentre todas as imagens, conhecemos o nosso corpo sob condições mais amplas: “No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é o meu corpo”²⁶.

A visão, por outro lado, não faz parte do sistema háptico, mas sim do sistema icônico, conseguindo apenas apreender o ambiente e não podendo modificá-lo. No entanto, não seria cabível descartar a importância desse sistema icônico do exercício artístico nas artes visuais, uma vez que tal sistema atua de forma importante na criação artística em todas as suas estaturas. Intensificamos aqui, porém, a discussão sobre o importante desempenho da ttilidade, da ideia de palimpsesto e da temporalidade, salvaguardando para a relação obra e artista o direito de exercer, durante o *tempo do meio*, a criação aberta à pluralidade das muitas possibilidades de compreensão e função pertinentes a esse ritmo.

Quanto à ação humana, acolhemos a concepção de Leroi-Gourhan que valida uma parte dela como instintiva, mas com a possibilidade para que tal ação se depare com situações que permitem constantes modificações, estabelecendo-se como singular do ponto de vista da vivência humana, uma vez que o ser humano possui esse privilégio diante dos animais. Tal pensamento nos aponta um caráter único da espécie humana, além idiossincrático em cada indivíduo.

“Com efeito, sendo o homem um ser em que a visão e a audição são dominantes, os seus actos são geneticamente diferentes dos de um animal que tivesse o olfato e o tacto como referências fundamentais; se o instinto existe de facto na execução de atos em relação aos quais os instrumentos se encontram geneticamente condicionados, então uma parte importante da atividade humana é instintiva”²⁷.

26 *Ibid.*, 9.

27 Leroi-Gourhan, André. *O gesto e a palavra*. (Lisboa: Edições 70, 1965), 18.

Esse caráter único que o homem individualmente possui, afirma Leroi-Gourhan, vem da sua aparelhagem cerebral. As amarrações genéticas e socio-étnicas, submetidas às condições pensantes do homem por causa da condição do seu cérebro, o emancipa dessas amarrações. Para o antropólogo, o poder de criar situações intuitivas como hospitaleiras da espiritualidade se configura como uma condição humana.

“É baseado nesta emancipação que se fundamentam as duas situações complementares entre as quais se situa a realidade humana viva: aquela em que a confrontação das cadeias operatórias conduz ao domínio material sobre o mundo orgânico e aquela outra em que a emancipação relativamente ao mundo orgânico se faz através da criação de situações intuitivas, nas quais reside a espiritualidade”²⁸.

Assim sendo, André Leroi-Gourhan fala do condicionamento genético e também do condicionamento nascido com a experiência de cada ser humano devido à sua aprendizagem vida afora, coisa que distingue o desempenho da sociedade humana das outras sociedades. Compreendemos, pelo que expõe o antropólogo, que não está computada na aprendizagem do homem apenas a ação da educação formal, mas também o “comportamento operatório” de cada indivíduo. O avançar do que temos por progresso tem sua chave em um apelo paradoxal entre a “confrontação e libertação” do indivíduo, que se baseiam numa pertença da sociedade através de uma memória virtual. As outras sociedades animais, que não a humana, não ultrapassam a memória conferida ao seu grupo. Para Leroi-Gourhan, somente o homem pode romper o elo entre a espécie e a memória. Essa ruptura, então, se apresenta como uma solução de exclusividade humana, que dispõe de condições para impulsionar uma contínua e pronta evolução no âmbito social. Isso significa que “o homem é livre de criar ele próprio as suas próprias situações, mesmo as meramente simbólicas”²⁹.

Nessas observações relacionadas com a estrutura humana, o que queremos enfatizar é o peso da experiência como conhecimento e a possibilidade de fomento que tem a mente do ser humano quando da sua

28 André. *O gesto e a palavra*. (Lisboa: Edições 70, 1965), 21.

29 *Ibid.*, 22.

atuação no aspecto evolutivo na criação na área da arte. Percebemos, assim, que não é possível apreciar a estrutura da criação artística sem compreender os meandros da estrutura humana no seu aspecto empreendedor. Sendo assim, as considerações que fizemos anteriormente contemplam a necessidade dessa compreensão.

Vemos que a estrutura criativa do homem, portanto, está ligada à sua independência e liberdade, características unicamente encontradas em sua espécie, sendo a criatividade artística, que é o interesse deste artigo, um atributo apenas da espécie humana. Já dissemos que o ato da criação artística é seduzido pela influência da memória como ponte que interliga tempos e faculta a temporalidade, mas agora reforçamos a propriedade da memória individual, essa competência absolutamente humana, que precisa ser percebida, segundo André Leroi-Gourhan, de forma particular para cada indivíduo: “A memória de construção individual, assim como a inscrição dos programas de comportamento pessoal, são totalmente canalizados pelos conhecimentos”³⁰.

Desse modo, percebemos que o homem detém a primazia sobre os animais pela sua configuração cerebral e é privilegiado em possuir o poder de adquirir conhecimento através da experiência e, ainda, desenvolver essa faculdade criativa que o distingue dos demais animais.

CONCLUSÃO

As considerações feitas neste artigo estão trabalhadas sob o prisma de uma apreciação do ato da criação artística. Procuramos dar lugar aos questionamentos que prolongam a discussão sobre os assuntos contidos neste idiossincrático fazer humano, que é ocupar-se com a arte. O que é arte? Para que ela serve? O nosso interesse está no que diz respeito ao engenho empreendido para propiciar a existência da arte, ou seja, esse procedimento que se propõe a justificar o poder criativo do ser humano. Sua serventia é ampla: quanto mais o homem se apropria do seu livre pensar, mais se torna propenso às contendas e regozijos implícitos na criação artística. A apropriação do tempo pelo homem nos faculta um olhar interativo

30 *Ibid.*, 22.

sobre o andamento da ação vivencial que chamamos *temporalidade*. Esse contínuo do viver em todos os seus matizes abriga habilidades humanas, incluindo o fazer arte.

O jogo do fazer artístico é trazido para o que fica aparente aos cuidados do ver, mas também para tudo o que é trazido do lugar onde está contida a apreensão do que compõe a função do sentir, do que está na ordem do implícito. Nessa abrangência que alcança o que não está explícito, contamos com o conteúdo existente que se faz presente mesmo sem ser visto. As noções de palimpsesto entram nas nossas considerações como uma contribuição em estado cumulativo e entram também na possibilidade de subtrair-se do visível, deixando-se ficar de forma abstrata apenas no intuir, fazendo-se presente sem ser visto. Esse vaivém dos elementos fica na obra em registros aparentes e em registros no campo imaterial, na memória. Nesse estado de memória, eles podem ser usados como influenciadores ou também podemos chamá-los de manipuladores do pensar. Eles ainda podem ser deixados de lado do que não foi considerado como interessante para ser registrado no momento em que foram feitas as escolhas através dos mecanismos de uso e reuso e da manipulação feita sob os aspectos direto e também indireto.

O nosso corpo movente detém os dois aspectos dessa manipulação: o que se ocupa com a ação da mão como agente do ato de manipular e o que se ocupa com a ação do cérebro, que detém a intenção ideal do ato de contagiar posturas e conceitos. Ambos os aspectos estão incluídos no significado que atribuímos ao que aqui se entende por manipulação. A tatilidade precisa de destaque pelo uso do aparato háptico com a ação do corpo movente nas questões práticas, mas incluímos, também, o olhar que, de maneira virtual, atua em um posto de contato que é inteiramente próprio à sua competência mas inteiramente à parte da função óptica. Ainda incluímos, aqui, o ocupar-se do cérebro em manobra feita pela influência da memória como manipuladora do pensamento quando deixa entrar o acervo nela contido para influenciar na concepção do conceito da obra de arte.

Temos, como conclusão desta pesquisa investigativa, uma leitura dos meandros da criação de obras de arte, como a força da temporalidade, a mediação dos atributos inerentes às questões próprias dos princípios de palimpsesto e a intervenção direta da tatilidade atuando concomitantemente na criação artística. Dispomos, então, de elementos

para avançar no entendimento desse mister, considerando-se a nossa atitude diante do que nos é adequado, isto é, diante do homem em seu tempo, diante da sua habilitação para dedicar-se à investigação dos actos artísticos, das suas propriedades e dos seus atributos simbólicos.

Temos, com tudo isso, a força da temporalidade, a mediação dos atributos inerentes às questões próprias dos princípios de palimpsesto e a intervenção direta da tutilidade atuando concomitantemente na criação artística. Essa criação artística é um atributo exclusivo do ser humano, que arrebatada a nossa atenção promovendo um fascínio peculiar a quem se propõe a estudá-la, sendo ela, a criação artística, o passaporte para a passagem do homem do seu estado animal e do seu estado de criatura à categoria de criador. Dispomos, então, de elementos para avançar no entendimento desse mister, considerando-se a nossa atitude diante do que nos é adequado, isto é, diante do homem em seu tempo, diante da sua habilitação para dedicar-se à criação artística e da propriedade dos seus atributos.

BIBLIOGRAFIA

Bergson, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

Johns, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: Ferreira, Glória. Contrim, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Gusmão, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

Heidegger, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Leroi-Gourhan, André. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70, 1965.

Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

Quaresma, José. Rosa Dias, Fernando. *Investigação em artes: a oscilação dos métodos*. Lisboa: FCT, 2015.

Quaresma, José. Rosa Dias, Fernando. Guadix, Juan Carlos Ramos. *Investigação em arte e design: fendas no método da criação*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2011.

A pintura e a temporalidade do processo de auto-captação e autorrepresentação: Investigação artística, imagens, matérias e memórias

A investigação da noção de autorrepresentação tem como objectivo pensar a identidade pessoal através da pintura e da temporalidade dos seus processos de realização, em abordagens mais ou menos controláveis, que facultam acontecimentos, acidentes, improvisações, rupturas e fragmentações (nascidas do diálogo entre a memória, as materialidades e o corpo). Assim se constroem identidades móveis, plasticamente identificadas com as circunstâncias de instabilidade que as engendraram, enquanto representação e expressão do *eu* como *dever* do *si mesmo*, como alteridades provocadas ou simplesmente encontradas no fluxo temporal.

Tais procedimentos favorecem a emergência do acaso e predisõem por um lado às reflexões, aos conflitos, às fragmentações, inerentes à criação artística, e por outro, equivalentes aos processos pessoais e interpessoais de descentramento, fragmentação e multiplicação que caracterizam a identidade pessoal na pós-modernidade.

É em torno deste possível nexos entre uma abordagem subjetiva e hermenêutica das “realizações da pintura” – examinadas a partir do exercício prático-reflexivo da autorrepresentação proposta como objeto de estudo – e uma abordagem da nossa condição pós-moderna, que constitui esta proposta de investigação artística.

Em tal contexto, no qual a investigação artística se entrelaça com o processo criativo, José Quaresma afirma que:

O discurso produzido pelo artista/ investigador que para fins de investigação faz uso de sua experiência de processos artísticos, para a partir dos mesmos, de maneira analógica, extrair uma metodologia para a investigação a que se propõe, também deriva (...) deste “combate” no qual dois “combatentes” se envolvem com um sentimento de pertença alargada à dimensão triádica do “combate”, a saber: é-se simultaneamente um, o outro, e a lógica interna do conflito que ambos estabelecem: ‘Eu sou, e há em mim e para mim, este conflito mútuo e esse uníssono. Sou o combate. Não sou um dos combatentes; sou, antes, os dois combatentes e o próprio combate.’ (Quaresma 2011, 312).

Neste trabalho respeitante ao contexto académico que procura a relação entre o campo teórico e a prática artística, é necessário afirmar que a “primeira opção” como artista visual não é a elaboração de textos, mas sim a indagação de um espaço de entrelaçamento entre a componente

prática e a componente teórica. À luz desta constatação, tem-se consciência de que as ocorrências e instabilidades do fazer artístico (permeado de ambivalências) contaminam a dimensão metodológica imposta à construção do texto acadêmico.

Isto ocorre, porque um dos impasses vividos na construção desta proposta de investigação artística se situa na condução do seu vetor teórico, desenvolvido em conformidade com os acontecimentos vividos na prática artística, estabelecendo-se um plano de trocas recíprocas e sucessivas.

Portanto, para orientar os embates — artísticos e pessoais — verificados e “harmonizar” os conflitos nesta dialética entre o fazer artístico e a produção de um texto acadêmico, encontramos na proposta de Jean Lancri (que aborda a pesquisa em arte no contexto acadêmico) e na Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, metodologias vinculadas à noção de *poiética*, (do grego *poiein* — fazer), que valorizam, no processo de criação-reflexão, os conflitos e descontinuidades inerentes ao fazer, ao refletir, concernentes aos projetos de investigação em arte.

A partir de metodologias que privilegiam as vivências pessoais intensas, “empreendidas nos campos da produção, invenção, descoberta [...]” (Lancri 2002, 33), que exigem uma imersão processual profunda, a partir de uma estrutura baseada na dinâmica do construir, desconstruir, construir novamente, constituiu-se um ambiente de circularidade experimental na qual se sobrepõem arcos temporais distintos, mas submetidos continuamente a um arco temporal que os congregue num determinando momento em novas configurações plásticas e picturais.

Este ensaio orienta-se, assim, pela “abordagem qualitativa” enquanto perspectiva metodológica de base. Privilegia, através da análise reflexiva, a compreensão da pesquisa como um processo em transformação. Tem nos acidentes, impasses e acasos, aliados necessários para redimensionar e reelaborar as ações e percepções e viabilizar o meu processo criativo-reflexivo num contexto de intensa experimentação com os processos de autocaptação. Assim, na trajetória desta investigação, muitos aspectos foram rejeitados, redimensionados, reapropriados, pois é o próprio fazer artístico que determina o percurso de um artista-investigador.

É importante, desde já, ressaltar que este tipo de pesquisa mantém relações com outros campos de investigação e com a obra de outros artistas. Deste modo, o acesso ao objeto de estudo determina-se, também,

no desvio pelo “outro de si” e com a obra de artistas que estão em correlação com o campo de investigação aberto.

Deste modo, opera-se um trânsito constante entre a dimensão do *si mesmo* e os *outros*, em processos de reciprocidade paralelos àqueles que regulam as relações da prática com a teoria. Tal dinamismo, segundo Jean Lancri (2002, 21), introduz, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduz, pelo viés da comparação, um afastamento, um distanciamento, dentro do possível, de si mesmo consigo mesmo:

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si, na intimidade solitária de seu monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de desafiar, de desdenhar um segredo e tratar “a si mesmo como um outro” (para retomar aqui o título de um livro de Paul Ricoeur), tudo, bem entendido, sem se deixar enganar pelo processo. (Lancri 2002, 21),

Sem esquecer o que nos propõem as Ciências Humanas e, em particular, a Psicanálise, o “Outro”¹ (aqui entendido como os outros) é sempre o que falta, é sempre uma espécie de lugar, um local estranho onde o sujeito vai buscar algo para alimentar o seu desejo.

Por meio destas reflexões, reexaminamos os procedimentos que viabilizam a minha produção artística, procurando dar organicidade e coerência teórica ao texto, sem descuidar aquilo que de contraditório e acidental constitui o meu percurso enquanto produção plástica e reflexão teórica. A este propósito, e sobre a pesquisa em artes plásticas, Lancri comenta:

1 Em Lacan, o outro é apresentado através do Estádio do espelho. Ele diz que o eu e o outro se confundem, que não há sujeito sem outro. Diz também que a instância do eu é fundamentalmente paranóica, pois está sempre acompanhada do outro, seu ideal. O olhar em cena no Estádio do espelho é o olhar daquele que vem a ocupar o lugar do Outro, que é ao mesmo tempo o espelho no qual a criança se vê e se admira, e lugar do Ideal do eu. “O Outro, também escrito A, é uma heteronomia radical, que se presentifica nas formações do inconsciente. Isso, porém, não desresponsabiliza o sujeito, pois se é nesse retorno do recalçado onde ele apreende essa alteridade, é, ao mesmo tempo, nele que se apossa dos seus desejos mais escondidos”. (Quinet 2018, 27).

A pesquisa se desdobra através do campo da construção, da invenção da descoberta [...] mas também pega à tiracolo o campo da criação. Com uma certa audácia ela mira o campo da criação e é essa mira que tenciona e “intencionaliza” cada um dos outros campos que a atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também da Estética, da História da arte, da antropologia, da psicanálise e a lista não está completa). É o que faz sua dificuldade e sua nobreza simultaneamente, sua ambição e sua simplicidade, sua força e sua fraqueza, em uma palavra, sua claudicação – mas eu já disse que esta constitui sua virtude. O cerne da questão da pesquisa universitária em artes é, portanto, em última análise, a questão da arte. (Lancri 2002, 21),

Como complemento às proposições de Lancri, quanto à natureza metodológica da investigação em arte, me pareceu oportuno invocar o pensamento de Luigi Pareyson (1993), que defende o facto de que é mais produtivo, para operar os discursos sobre investigação em arte, quando o artista é também o investigador, que este se debruce sobre a sua própria produção e prefira deter-se não exatamente na estética da forma, mas na estética da produção e da formatividade. Logo, colocar a ênfase mais *no fazer* do que *no contemplar*, porque o termo ‘forma’, segundo o autor, pelos seus inúmeros significados, acaba por se tornar ambíguo e corre o risco de passar pelo simples oposição da ‘matéria’ e do ‘conteúdo’, evocando assim a polémica do formalismo e do conteudismo.

Aqui se compreende a forma como organismo vivo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: “totalidade irrepitível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo” (Pareyson 1993, 10)

Como vemos, o conceito central da teoria de Pareyson é o de formatividade entendido como a união inseparável entre produção e invenção. Segundo o autor, “formar” significa “fazer”, inventando ao mesmo tempo “o modo de fazer”; ou seja, “realizar” só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo, deste modo, obras que são “formas” (Pareyson 1993, 60).

Nesses termos, para o autor, formar significa, antes de mais, fazer – *poiein* (em grego). É verdadeiramente um “formar” quando não se limita apenas a executar um projeto preestabelecido, aplicar uma técnica já predisposta ou submeter-se a regras já fixadas; mas inventar, no próprio curso da ação, o *modus operandi*, é definir a regra da obra enquanto a concebemos e a realizamos. O formar é, então, essencialmente um tentar. “Abrange todos os campos da operosidade humana, o que confirma que o seu âmbito coincide com o da formatividade, pois toda a vida espiritual é formativa” (Pareyson 1993, 61).

Fernando Rosa Dias (2011), ao discutir estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte, afirma que o mais importante, num processo investigativo, é encontrar o discurso (*logos*) certo, ou seja, aquele que se aproxima, segundo sua visão, da existência física da obra e da produção (*poiesis*). Segundo as suas palavras: “para aí encontrar um campo de interrogações e reflexões próprias a explorar.” (Dias 2011, 101). Diz ainda que:

Importa para isso, [...] desenvolver esse vinco em que o discurso se desdobra da existência material arrastando o seus problemas para os dispor num campo de argumentação e discussão, para aí encontrar essa investigação numa tensão em que o conceito desafia a obra e a obra desafia o conceito, um vinco (charneira) em que se articula o plano de *tekné-poiesis* com o do *logos* – um vinco que é simultaneamente ligação e separação entre *poiesis* e *logos*, onde a abstracção conceptual ao avançar para proposições argumentativas, transporta consigo uma densa cauda que a compromete: as inquietações da *poiesis*. Se lhe chamamos vinco é para estarmos perto da noção *deleuziana* de prega (*pli*), enquanto “leitura intensiva que liberta ‘cumplicidades’ entre dois espaços que permanecem divergentes e singulares, ou ‘implicações’ comuns entre duas coisas que permanecem ‘pregueadas’ ou constituídas de modos diferentes” – no nosso caso dois *media*: obra plástica e discurso (*Ibidem*).

CABEÇAS: AUTÓPSIA DE UM PROCESSO PICTÓRICO

Verifiquemos agora aspectos concretos da prática artística relacionados com a simbolização da identidade pessoal e o processo pictórico.

Para a tradição, o retrato pictórico buscava a semelhança física com seu referente voltando a sua atenção para o rosto do modelo. Assim, durante

séculos, o retrato pictórico funcionou como um dispositivo para afirmar e fixar a identidade. No século XIX, a fotografia com seu “imediatismo” e precisão veio libertar o pintor das tarefas de representar e de registrar aspetos e acontecimentos da vida natural, da vida social e familiar. Assim, novos confrontos impõem-se às formas idealizadas da tradição e uma *nova visualidade* desestabiliza as convenções, abrindo a expressão artística a outros modos de abordagem da realidade, onde a precariedade, a imperfeição, o acidente e a improvisação assumem o discurso da singularidade e do enfrentamento do mundo e de si como transitoriedade.

Enquanto a modernidade é ainda dominada pela ideia de uma história do pensamento como fundação, a contemporaneidade nega ou dissolve as estruturas estáveis do ser, substituindo-as pela noção de acontecimento, enquanto manifestação do ser no devir, emergência accidental do ser-no-mundo. Pensadores como Nietzsche e Heidegger, lançaram as bases da constituição de uma imagem existencial de não historicidade ou de pós historicidade. [...] Neste contexto, a ideia de história enquanto processo unitário de significação existencial dissolve-se, para dar lugar à emergências de uma multiplicidade de histórias (narrativas), que são outros tantos modos possíveis de interpretar o presente, reconstruir o passado e perspectivar a ação futura. (Faia 2005, 23)

É num contexto de grandes mudanças, portanto, que a arte vem subverter a tradicional noção lógica que faz coincidir identidade e espelho. Pois a identidade, conforme este entendimento, não é um *a priori*, algo que está previamente definido, mas um processo em construção que perpassa toda a existência do indivíduo. Sobre tal condição de transitoriedade, Gergen comenta que a aceleração do ritmo da mudança cultural reivindica um enfoque renovado do “eu”, que exclui o objetivo tradicional da própria “estabilidade” substituindo o “eu” como objeto pelo “eu” como processo, aberto às mais diversas experiências.

Por conseguinte, o autorretrato torna-se um dos modos de redimensionar os sentimentos de instabilidade, de mudança e de transformação que são percebidos em diferentes níveis. Através da arte podemos engendrar, teatralizar e reconfigurar os processos de investigação sobre as nossas representações identitárias, tomando-as como *outros de si*.

De modo diferente das abordagens tradicionais, o artista contemporâneo, não tem intenção, ao fazer seus autorretratos, de se comprometer excessivamente com a semelhança física, mas fazer questionamentos sobre a própria identidade, sobre a sua condição existencial, trazendo para a auto-captação plástica as manchas e os indícios dessa identidade em estado metamórfico..

Assim, colocando-me à margem de uma parte significativa dos autorretratos do passado e até de certas linhas de representação contemporâneas, meus autorretratos abordam o rosto como origem e suporte de incontáveis questionamentos a respeito de si, da própria identidade – que constitui o *locus* irreduzível à própria discernibilidade do eu. Deste modo, durante todo o tempo inerente ao processo de realização dos autorretratos, tanto a pintura, como a memória, e ainda outros aspectos psíquicos e sensíveis interligam-se para construir uma dialética do visível e das sensações, de um fazer que faz *confluir o sentir e o pensar*. Questões como a representação, a expressão, a identidade, a narrativa e a memória, ocupam os meus interesses exacerbando um processo intenso de transformações e de embates perante a emergência das percepções de si e do mundo.

De facto, o meu trabalho apresenta-se tanto como um lugar de auto-reconhecimento, (retrato de si) quanto uma obra de alteridade (retrato de um outro ou de outros de si). É, precisamente, por esse duplo aspeto que o processo me interessa: por um lado, como uma construção permanente da própria identidade: uma obra especular (embora construída sem o suporte imediato do espelho), mas construída na especularidade genérica das experiências vividas; por outro lado, como uma interrogação dos limites do eu.

O Autorretrato realiza, por conseguinte, através da representação-expressão, a materialização de um sistema de ideias acerca de si. Assim, a autorrepresentação, o autoconhecimento e o auto-reconhecimento ampliam e disseminam experiências de contradições e de ambiguidades segundo as quais as certezas (mais ou menos precárias) que tenho sobre mim, agregam outros saberes e outras feições que tendem a ser surpreendentes. É, portanto, através da ação que o pintor faz surgir, na superfície da tela (por meio de linhas, manchas, sinais, traços e cores), um acúmulo de experiências, ao imprimir suas marcas nas matérias, que surgem sempre como novas descobertas, que continuamente se acrescentam como circunstâncias

desse fazer e desse refazer-se em imagens.

Nesses embates autoexpressivos, que caracterizam o processo pictórico entrelaçado com o campo aberto da investigação, algo se instala em mim como temporalidade de expectativa, ao procurar desvendar imagens concernentes às visões e às percepções pregnantes e impregnadas de diversas vagas temporais do eu. Portanto, pintar torna-se um modo intrínseco de me viabilizar, de me auto-reconhecer como artista e como indivíduo a partir das descobertas efectuadas sobre a minha identidade múltipla, algumas delas engendradas pelo tempo do processo criativo, apesar das discrepâncias que o caracterizam, pois este é permeado de múltiplas incertezas e contradições.

Assim, as pinturas dissimulam em infindáveis imagens de si, as representações instáveis de um *suposto eu* que luta ao querer se impor como autossuficiente. Entretanto, tal sentimento se desfaz ao refazerem-se as figuras, em experimentações sucessivas, enquanto imagens que se sobrepõem umas às outras no processo pictórico. Ou seja, sempre haverá uma dimensão inalcançável e inatingível de um eu que se insinua como desejo e se dissipa enquanto imagem representada de uma “verdadeira” face de si, que jamais será absoluta, porém ficionalizável.

Em tais enfrentamentos, o processo pictórico “escava”, por assim dizer, na memória, e enxerta nas matérias as reminiscências que apenas repercutem como imagens episódicas, desse eu instável e fluido, configuradas como acontecimento pictórico. Nesse sentido, pode-se pensar que de algum modo, fazer autorretratos, evidencia um desejo mais ou menos consciente de pretender tocar algum tipo de essência (esse persistente desejo de certeza sobre a veracidade de um si estável, que no entanto, se esgueira nos interstícios de uma razão que se pretende autossuficiente). Uma herança moderna e mesmo romântica que pressupõe uma interioridade profunda ou uma consciência autónoma, uma promessa que viria proporcionar alguma estabilidade que fosse capaz de equilibrar o que há de indiscernível sobre as *percepções de si*.

Diante de tantas perplexidades a noção de identidade que os autorretratos fazem aflorar, vem permeada de instabilidade, portanto, constituída de um modo fragmentário, pois é criativamente materializada na relação entre a memória e a ação pictórica. Assim, tal aliança, constitui uma interface entre o sentimento do eu como interioridade (através da memória)

e as sensações corporais; entre o sensível e as minhas representações rememoradas e imaginadas que ao fundirem-se tornam-se através da pintura imagens fragmentárias de si.

Entretanto, ao fazer os retratos, não intenciono inventar outras identidades, ou criar personagens, mas viabilizar os meios para que as pinturas mesmas, em seu processo, revelem, apesar do seu caráter instável (ou estritamente devido a este) a condição intermediária entre a realidade e a ficção, *ao imprimir as descontinuidades das percepções de si na plasticidade das figurações*. Por conseguinte, os autorretratos podem ser pensados como “acidentes” ou “acontecimentos” estéticos e pictóricos, ou mesmo como experiência especulativa criativa através dos processos artísticos.

Nos meus retratos pictóricos há uma procura constante, um esforço de reavaliação e uma tentativa de atualização permanentes das *percepções do eu* através de imagens que se sucedem no acto pictural. Em seu conjunto, a série de pinturas das quais dou sinais concretos nesta investigação artística revela as muitas possibilidades de configuração de si. Nas minhas pinturas as diferentes percepções figuradas como autorretratos remetem para a instabilidade, para a fluidez de um eu multifacetado, mas que não interpreta nenhum personagem. Constrói e reconstrói as imagens através da convergência de sentidos e de percepções autorreferenciais que *pelo viés da memória* materializam-se como autoimagens atualizadoras de si. As imagens são, portanto, consequências das circunstâncias plástico-formais “autenticadas” pela indicialidade do fazer, pela ação pictórica, o que confere singularidade a cada uma das versões das imagens apresentadas como autorrepresentação. O corpo e a ação corporal intensa corroboram tal sentimento de pertença, mas também de dissolução, desviando do caminho o sentido de encenação de si como personagem, nesse caso, o outro de si é o si mesmo, que se dilacera em muitos outros, mas não interpreta outros personagens. Seguem alguns exemplos de autorretratos nas Figuras seguintes.

Nas pinturas, a valorização da materialidade, do gesto e da expressividade, são os meios e os modos mais eficientes, para mim, enquanto sujeito e “objeto” (da representação), para viabilizar as figurações, pois estas nascem de uma ação enfática ao buscar nas matérias as possibilidades de autodesvelamento e de reapropriação de si por meio de



Imagem 1. Orlando Farya:
Cabeças; tinta acrílica s/tela,
1.60m x 1.30m cada pintura
(2016)

marcas, de linhas, de cores, de manchas, ou seja, através dos traços indiciais que a pintura instaura.

No entanto, em algumas pinturas, as materialidades são escassas e líquidas e o gesto é mais incisivo e presente. A pintura enquanto registro de um conjunto de ações, se sustenta nessa gestualidade que busca na superfície – simultaneamente psíquica e material – as circunstâncias técnicas, conceituais e estéticas para se fazer a figuração; para construir imagens “refletidas” de si; de um eu fluido e vacilante, às vezes, mais afirmativo, outras vezes não. Há, entretanto, nesse cruzamento de percepções uma relação entre o mais íntimo e a superficialidade, que demarca as incongruências e as contradições experimentadas nesse processo, pois em cada circunstância, em cada momento da experiência pessoal, caminhos diversos se apresentam e se redefinem permanentemente, para além das convicções e das experiências vividas. Ou seja, nada se repete como tática ou fórmula pré-concebida. As descobertas se sucedem e se confirmam como contradição, equivoco, ambiguidade, reconhecimento, estranhamento, enfim por uma infinidade de percepções. Segue como exemplo a figura seguinte.

Imagem 2. Orlando Farya:
Cabeças. tinta acrílica s/tela;
1.60m x 1.30 m (2012)



IMAGEM ESPECULAR *VERSUS* IMAGEM INCONSCIENTE DO CORPO

É oportuno fazer aqui algumas considerações sobre a importância da imagem especular na formação da identidade pessoal a partir da teoria psicanalítica.

O psicanalista J. D. Nasio, ao comentar a experiência da criança diante do espelho, diz que esta vive um verdadeiro trauma, uma espécie de desencantamento ao perceber que o que ela pensava ser ela não passa, na verdade, de uma aparência de si. Em reação a esse desencantamento a criança esquece as imagens inconscientes do corpo² para deleitar-se

2 A imagem inconsciente do corpo é o conjunto das primeiras impressões gravadas no psiquismo infantil e pelas sensações corporais que um bebê, até mesmo um feto, sente ao contato de sua mãe, ao contato carnal, afetivo e simbólico com sua mãe. Sensações que foram sentidas pela criança antes do domínio completo da palavra e antes da descoberta de sua imagem no espelho, isto é, antes dos três →

com as imagens lisonjeadoras do parecer. Com isso ela privilegia as aparências e negligência suas sensações internas. Doravante, segundo o autor, ela esquecerá o lado de dentro para dedicar-se apenas ao lado de fora: “agora, a imagem do *corpo-visto* prevalecerá sobre as imagens do *corpo-vivido*”. (Nasio 2009, 21). É, portanto, segundo Nasio, a partir dos três anos, e durante toda a nossa existência, que a imagem do corpo-visto irá impor-se incessantemente na consciência, em detrimento das imagens do corpo-vivido, que por sua vez, serão relegadas e recalçadas no silêncio do inconsciente.³

Podemos deduzir desse facto, após a sedutora descoberta da imagem especular de si, que as imagens das sensações internas serão parcialmente “esquecidas” e se tornarão tendencialmente inconscientes. Assim, conforme diz o psicanalista, podemos compreender por que temos o hábito, nós, adultos, de dirigir nosso olhar para fora em vez de para o mundo interno do nosso corpo. “Temos maior tendência a nos olhar pela janela do que nos recolher dentro de nós mesmos, exceto quando estamos doentes e preocupados em delinear o mal que nos afeta”. (Nasio 2009, 22).

Nosso “eu” é a ideia íntima que forjamos do nosso corpo, isto é, a representação mental de nossas sensações corporais, representação mutante e incessantemente influenciada por nossa imagem no espelho. Para nós, o “eu” é composto de duas imagens corporais de naturezas diferentes, mas indissociáveis: “a imagem mental de nossas sensações corporais e a imagem especular da aparência do nosso corpo. Sentir, viver meu corpo e vê-lo mexer-se no espelho me dá a sensação inegável de ser eu”. (Nasio 2009, 55)

Os estudos de Lacan e Nasio servem para dimensionar a partir da teoria psicanalítica (em diálogo com as ciências sociais), minha experiência relativamente ao projeto artístico dos autorretratos, que implica evitar o recurso ao espelho durante as sessões de pintura e também no

← anos. [...] Nasio refere a duas descobertas: uma por Lacan, que se dá muito cedo, a outra por Dolto, aos três anos, quando a criança descobre com amargura que há uma defasagem entre a irrealidade de sua imagem e a realidade de sua pessoa. (Nasio 2009, 20)

3 Fortemente pregnantes, as imagens inconscientes as imagens do corpo infantil determinam nossos comportamentos [...] orientam nossas escolhas estéticas e, mais genericamente, determinam nossos sonhos e nossos atos. [...] A imagem inconsciente do corpo é o próprio inconsciente, e o solo fértil desse inconsciente é o corpo! [...] Não o corpo físico isolado dos outros, mas um corpo impregnado pela presença do outro vibrante ao contato carnal, desejante e simbólico da mãe.

dia-a-dia, fazendo com que o processo pictórico assuma o lugar simbólico e pragmático do espelho na vida diária. A meu ver, através da arte é possível potencializar tais percepções (digo, para além da imagem especular), assumindo tal determinação como um possível dispositivo de criação, justamente para fomentar o diálogo ou jogo entre as imagens que se dão a ver ao outro (por esse eu narcisista) e aquilo que se pode interpretar como imagem inconsciente do corpo conforme a definição de Nasio, que implica uma experiência vivida como recuperação mnemónica. Portanto, esse seria um processo eficiente para dinamizar as relações entre os elementos que compõem a tríade de Nasio: A imagem visual é o *duplo* da aparência do corpo, a imagem mental é o *duplo* de uma sensação; e a imagem-ação é o *duplo* de uma emoção inconsciente.

Em certo sentido, a prevalência da imagem do “corpo visto” sobre a imagem inconsciente relatada por Nasio, remete àquilo que Goffman diz sobre a representação do eu na vida de todo dia, em que cada indivíduo interpreta diferentes e convenientes papéis sociais que de forma mais ou menos consciente serão incorporados como aspetos do eu. É, portanto, possível supor que a decisão de fazer autorretratos sem buscar referências em fotografias e espelhos, insere tal estratégia num contexto de “especularidade” e indiscernimento pondo em evidência a desconexão e as discrepâncias entre aquilo que são as imagens mentais (mnemónicas) e a imagem inconsciente do corpo, aquilo que Nasio descreve como imagem-ação: o duplo inconsciente do corpo. Ou seja, criar um diálogo entre as imagens mnemónicas e as sensações de existir enquanto corpo. O que pressupõe, a meu ver, lidar com uma questão subjacente ao “eu” que quer recuperar ou confrontar a existência de uma suposta imagem primordial, um suposto eu “ideal” ou “absoluto”, porém inexistente ou inatingível. Portanto, esse “eu” que reluta em emergir, que se dissimula em imagens esparsas e episódicas, é um *si fluido e multifacetado* que se revela como uma estrutura caleidoscópica, dinâmica, instável.

Em tal contexto (fazer autorretratos sem utilizar os espelhos) a estratégia funciona como um dispositivo para discutir, através da imagem pictórica, um processo especulativo poeticamente constituído, para pensar o “eu” não como um ponto de chegada, mas como um porto de largada para a descoberta de imprevistas dimensões da identidade pessoal reconfiguradas plasticamente. É importante afirmar que sempre vai haver

uma dimensão teatralizada na relação consigo próprio e com o outro. Sempre haverá um *deficit* figurativo ou identitário entre a imagem ideal, aquela que se quer alcançar e apresentar socialmente, e a imagem real, aquela que se supõe ser verdadeira; uma defasagem entre o que se é, o que se pensa ser e aquilo que se quer ser.

O AUTORRETRATO ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Continuando com os aspectos mais teóricos desta investigação artística, para Richard Sennett, segundo Medeiros (2010), a constituição da subjetividade e do *Self* moderno a partir de 1800 vem colocar o acento na rememoração, na introspeção e retrospeção do sujeito como forma de afirmação identitária. É no passado, na busca nostálgica do tempo que passou, que o homem privado encontrará o sentido da existência, doravante, atravessada pelas contradições de uma identidade fragmentada.

É neste sentido que Sennett associa a psicanálise ao culto vitoriano da nostalgia, na medida em que a anamnese analítica vem responder a esse sentimento de descontinuidade, e portanto, minorá-lo no processo de reconstituição autobiográfica. A fotografia, e os fantasmas sobre as suas possibilidades, vêm também responder, por via de uma tecnologia mecânica, a essa necessidade de restauro de um elo para sempre perdido.

(Medeiros 2010, 109).

Conforme foi referido, no desenvolvimento da série *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*, optei por não utilizar espelhos⁴ e outras imagens de referência para fazer as pinturas, tendo preferido recorrer à memória para “resgatar” imagens remanescentes, mais ou menos remotas, ativando-as a partir do embate direto com a pintura e assim as estruturar como autorretratos mnemónicos. O meu interesse foi radicalizar o carácter hipersubjetivado dessas perceções, assumindo tal determinação como um *dispositivo de criação*

4 Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica (Bachelard, 1998, 57)

artística, embora as pinturas tenham sido alimentadas pelas reminiscências e resquícios imagéticos formados nos “espelhamentos” infindáveis, experimentados ao longo do tempo. Em tal contexto, marcado pela ausência do espelho, o espelhamento se dá, para além da memória, de modo muito inquietante, no olhar de cada indivíduo (o interlocutor) em cada “encontro”. Tais relações promovem trocas intersubjectivas sucessivas e, paradoxalmente, como os espelhos de facto permitem, fomentam imagens estruturantes, mas também desconcertantes *acerca de si*. Em tais circunstâncias, permeadas de ambiguidades, de modo mais ou menos intenso, acontecem transformações sucessivas que se contaminam com as diferentes imagens já existentes, expressões e fisionomias, como percepções fugidias de si e do outro. Dissoluções e recomposições simultâneas, ínfimas ou potentes, sobrepõem-se e por vezes experienciamos uma espécie de vertigem sensível e cognitiva.

Assim, os autorretratos pictóricos funcionam como uma espécie de caleidoscópio, palimpsesto ou *sampler*. São formados por imagens mnemónicas que se sucedem e se sobrepõem formando as breves narrativas (que se autonarram enquanto processo pictórico) que se referem, para além de si, a outros de si; como impressões parciais, inconclusivas, inacabadas de um *eu* distentido e multifacetado. Segundo Amélia Faia, o filósofo francês Paul Ricoeur refere-se à problemática da memória através do conceito de “atestação” do passado, o qual nos remete para esta como forma de conhecimento da temporalidade subjectiva do eu, segundo uma lógica de recolha e re-apresentação dos acontecimentos e factos passados, fundamentados na dialética presença-ausência.

Segundo este ponto de vista, os factos do passado constituem ‘testemunhos’ da vivência pessoal, através dos traços ou marcas que deixam no espírito do sujeito existencial, sendo posteriormente recuperados pela memória que os actualiza através de interpretação e reconfiguração significativa dos mesmos, integrando-os numa ‘história de vida’ [...]. Neste sentido, a recordação não se constitui enquanto repetição fiel do passado, mas re-apresentação hermenêutico-interpretativa do mesmo, através da criação de imagens mentais, enquanto representação do acontecido. Esta criação de imagens mentais do passado surge então como uma forma de *poiésis*, de recuperação da ausência anterior, através de todo um trabalho de rememoração subjectiva dos traços ou ícones impressos no espírito do sujeito que os vivenciou. (Faia 2005, 122).

De acordo com o pensamento desta autora pode-se pensar o trabalho pictórico como um exercício de recuperação do passado, por anamnese, como um modo de tornar presente uma ausência (uma ideia que está na origem do conceito de representação), no caso específico dos meus retratos, tal “ausência” refere-se a mim próprio, na condição em que há um desfazimento de tempo entre as imagens mnemónicas e as perceções do momento em que os retratos são feitos (ao sentir e viver o corpo). Pois a pintura é muito mais um enfrentamento que visa recuperar não um passado específico, mas pressupõe uma tomada de consciência da fugacidade do existir. “Neste sentido, o passado nunca está perdido, mas encontra-se consubstanciado em traços mnésicos individuais, re-actualizados através de uma prática mnemónica, enquanto poética do tempo reencontrado” (Faia 2005, 123). A memória surge então como fator estruturante do *eu*, um elemento essencial do processo de identificação do sujeito existencial, sendo o seu questionamento uma forma de procura das marcas e dos sinais dispersos que dão forma a uma determinada configuração subjetiva de si.

A memorização enquanto processo hermenêutico-interpretativo de si é uma forma de ordenação, de estruturação da temporalidade e das suas marcas, sem a qual nenhuma identificação é possível. Trata-se de compreender como é que a partir de diversos acontecimentos, práticas, crenças, representações e recordações é possível através de uma metacapacidade individual de síntese egológica do vivido, construir um sentido para as coisas e para si próprio. (Faia 2005, 123).

Amélia Faia chama atenção para o facto de que neste contexto podemos falar de uma *dinâmica constante entre memória, interpretação e ficção* através da qual são elaborados os conteúdos significantes da identidade pessoal. A criação de imagens mentais constitui-se enquanto processo fundador do eu, instância legitimadora da subjetividade individual. A autora refere que ao permitir a interpretação e a re-elaboração constantes da realidade subjetiva do eu, “o processo de criação ficcional, enquanto expressão idealizada da afetividade humana, possibilita a emergência de um novo tipo de sujeito enquanto *aletheia*, um eu que se descobre e redescobre a si próprio através das imagens que cria.” (Faia 2005, 123). Nesse caso, regressando de novo à criação plástica, a pintura funciona como um meio

de desocultação e de descoberta de aspetos desvanecidos ou esquecidos – e mesmo insuspeitados – do eu, que nunca poderão ser percebidos como imagens definitivas, mas sim enquanto atestação da multiplicidade de um eu com capacidades multidimensionais.

Kenneth Gergen (2006), ao discutir a relação entre memória e representação, utiliza o termo *factício* para referir aos cruzamentos entre o fáctível e o fictício põe a seguinte questão: “dónde trazar la línea fronteriza entre lo ilusorio y lo objetivo? Lo que surge es más bien un nuevo género ni fáctico ni fictício, sino factício: el género de la “faction”, para emplear el término de Bruce Crownther. (Gergen 2006, 167)

É portanto, nesse contexto de ficcionalização como reconstrução de si, potencializado através da pintura, que os autorretratos ganham suas características e configuram múltiplas imagens do eu. Assim, minhas pinturas explicitam um processo que identifico como uma experiência de “decantação” de imagens subjacentes ao eu, acionadas por *anamnesis*, que se materializam como retratos pictóricos e que podem ser pensados como *rastros* de si rumo a uma experiência, por assim dizer, paradoxal, pois leva, não exatamente ou exclusivamente ao autoconhecimento, mas antes, abre-se a infinitas indagações acerca de si. Abre-se, para além do conhecimento e do reconhecimento, ao desampara do desconhecimento e da desidentificação. São exemplos desse processo as figuras seguintes.

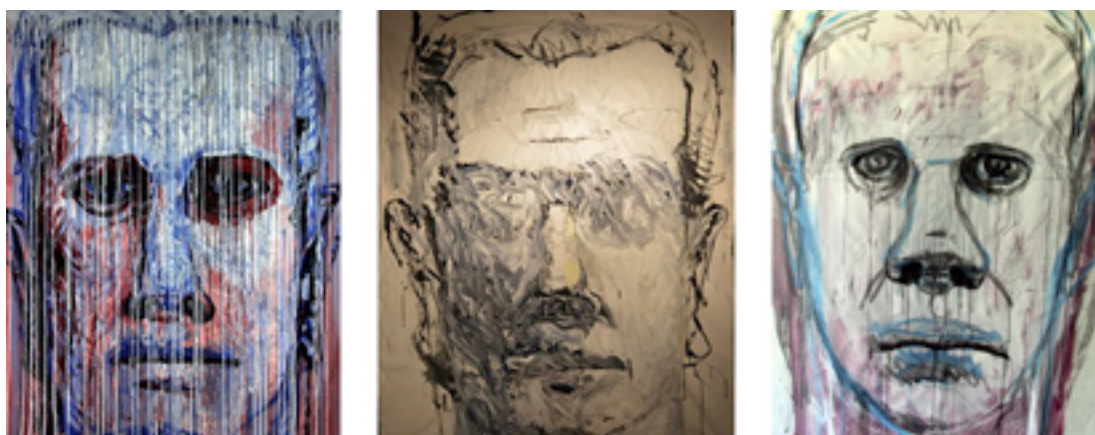


Imagem 3. Orlando Farya: *Cabeças*,
tinta acrílica s/tela, (2012/14)
(dimensões: cada tela tem 1.70m x 1.30m
aproximadamente)



Imagem 4. Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela, (2016) (dimensões: cada tela tem 1.50m x 1.10m aproximadamente)

Cabe reafirmar que, no entanto, em meu processo criativo, nesse exercício de fazer imagens autorreferenciais, não há intenção de promover a reconstituição fiél de imagens do passado, mas viabilizar reinterpretações e atualizações das percepções de si através da “recuperação”, da rememoração de imagens dispersas (mais ou menos conscientes), que só é possível operar através da pintura.

As imagens seguintes apresentam três diferentes fases que mostram as etapas do processo pictórico em uma mesma tela, numa mesma pintura. A terceira imagem, apresenta o resultado final.



Imagem 5. Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela (2017): cada tela tem 1.50m x 1.10m)



Imagem 6. Orlando Farya:
Cabeças (2018) : tinta acrílica
s/tela: 1.50m x 1.10m
(aproximadamente)

BREVES NARRATIVAS DO EU: MATÉRIA, MEMÓRIA, EXPRESSÃO

Nas artes plásticas, o Expressionismo explora zonas de passagem de perturbação e oscilação entre figura e figura, ou figura e espaço, como um lugar instável, um signo ainda não definido e estabilizado, uma espécie de pré-signo à maneira do *figural* de Deleuze. O *figural* impede a noção estática e universal da *figura* suportada na forma *gestáltica* e *estruturalista* e lança-lhe essa espécie de ‘reposição permanente de *enigmas*’, uma expansão que corrompe a sua estabilidade e lhe desloca a função *mimética*. Trata-se de uma espécie de encontro com a carne e nervo da figura, ainda em devir e constitutiva, num movimento ainda à procura de sua estabilidade formal, portanto, onde a figura carrega uma afectação que é a sua gênese. (Dias 2012, 152)

Na atualidade, em vez do começo-meio-fim das narrativas tradicionais, encontramos tramas compostas por tempos desconexos, sobrepostos, deslocados. É neste contexto de muita complexidade que acontece a produção das minhas narrativas que são estruturadas a partir de relações compostas por fragmentos e por sobreposições de imagens onde o passado e o presente se fundem na representação. Assim, as pinturas constituem

um repertório de pequenos relatos inseridos num processo em que se é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto das representações. Nesse embate, são os desvios, as interseções, os *gaps*, os hiatos e as contradições que instruem as narrativas. O que engendra e alimenta tais circunstâncias é, portanto, a alternância de ordem e de caos, que orienta e que viabiliza tal experiência.

No processo de formação das cabeças, que situam o rosto, é possível pensar a a representação partir do conceito de “Rostidade” proposto por Deleuze e Guattary que pressupõe o diagrama “muro branco-buraco negro”, que aponta para a possibilidade de pensar o rosto como um território de mobilidade que migra conforme os fluxos de interação social. No caso específico das pinturas aqui analisadas a ênfase recai sobre questões relativamente aos processos de representação do próprio rosto percebido como território de indagações a propósito das percepções de si, do mundo e do próprio processo de representar e de pintar. É, portanto, com base nessa formulação, que sintetiza uma configuração primária do rosto humano: a face com seus buracos, que, após o caos inicial, as imagens e as fisionomias começam a ser formadas. Os buracos negros que perfuram o “muro branco” reivindicam e indicam profundidade; interioridade. O diagrama estrutura as pinturas e compõe os retratos: os olhos, as narinas, a boca, os ouvidos, explícitos ou implicitamente lá estão, perfurando o rosto.

As matérias condensam impressões, imprimem as dúvidas, põem questionamentos, revelam as fraturas formadas pelas tintas sob a ação do fazer, que decalca, imprime, transfere para as fisionomias, toda dúvida, todo impasse que configura um rosto: esse “território” demarcado por múltiplas dimensões e latitudes que se faz e se desfaz conforme os fluxos perceptivos, emocionais e sociais se alteram. Tudo isso fica impresso como imagem no plano reflexivo da pintura por ações que plasmam, por impregnação, como uma espécie de “frotagem psíquica”, a imagem na matéria. Em tal contexto, durante o processo criativo, as imagens são formadas ora por tintas espessas, ora por tintas mais ralas e fluídas. Essas matérias mais líquidas ao serem derramadas na superfície da tela escorrerem para o chão. O que promove uma contrariedade relativamente ao gesto e ao esforço no sentido de erigir, de formar uma figura, de construir uma imagem. No entanto, tais contradições tensionam os sentidos e acabam por constituir, por um viés aleatório e mesmo incontrolável, as imagens que surgem na superfície da tela a partir dos coágulos, cicatrizes e nódoas que resistem às ações e,

paradoxalmente, as confirmam. É nesse vai-vem, nesse ato de manchar e desmanchar, que se fixam as impressões e se formam as figuras; é através da fricção, de esforços contraditórios que os retratos surgem, como pinturas “suja”, abjetas, ao avesso em aparições incômodas. Se dão a ver nesses quadros as marcas indiciais de acontecimentos picturais como uma espécie de autópsia do processo pictórico.

Quanto ao caráter inconstante, aleatório e insubmisso das imagens, é de se destacar o comentário de Francis Bacon:

Quando outro dia estava tentando, em desespero, pintar a cabeça de uma pessoa, usei um pincel enorme, um monte de tinta e comecei a pintar de uma maneira muito, muito solta; no fim, simplesmente já não sabia o que estava fazendo, mas de repente deu um clique e a coisa se transformou exatamente na imagem que eu estava tentando reproduzir. Mas não por conta de uma vontade consciente ou de qualquer coisa ligada à pintura ilustrativa. [...] O artista assim pode expandir-se, ou melhor, ele pode abrir as válvulas do sentimento, e desse modo pode remeter o espetador à vida com mais violência (Sylvester 2007, 17).

Isto posto, convém reafirmar que meus autorretratos se autonarram enquanto indicialidade, impregnando nas matérias os processos formadores da imagem e as circunstâncias que estes conjugam ao se estruturarem como pintura. Essas são, portanto, registros de acontecimentos plástico-formais, em cujas trajetórias imprimem-se as dúvidas, as afirmações, os impasses, as intenções, os desejos e as descobertas sobre si, sobre a própria noção de figurar e sobre a pintura.

Esses “embates”, pelo seu caráter errante, instável, que extrapolam o controlo e as certezas do seu “caminhar”, predispõem a certos automatismos psíquico-processuais, instaurando um estado de caos inicial na abordagem das pinturas — que predispõe o acesso às imagens subjacentes ao *eu* — reativando, atualizando e configurando tais impressões, tais reminiscências como conteúdos auto-expressivos, como autonarrativas. Esse caráter performativo implícito nesses enfrentamentos com a própria imagem através da pintura, ganham maior dramaticidade e trazem maiores desafios devido aos grandes formatos das telas nas quais as pinturas acontecem. Os tamanhos em média têm 1.60m x 1.30m. formatos que extrapolam as

dimensões naturalistas, as proporções do rosto humno. Tal estratégia, ao escolher as telas superdimensionadas, visa potencializar as condições especulativas já insinuadas relativamente às discussões que envolvem a representação de si através da pintura. Assim, os desafios atingem graus elevados de estimulação, pois as grandes dimensões favorecem os indiscernimentos e os descontroles relativamente a possíveis vícios e estereotípias que porventura se insinuem como resquícios de soluções facilitadas pela experiência com a pintura. Feita essa digressão sobre os benefícios e o caráter desafiador favorecido pelos formatos ampliados para pintar os autorretratos, convém considerar ainda mais o caráter fluido, liquefeito das matérias pictóricas, a partir das quais se insinuam as imagens que formam os autorretratos.

Me parece necessário pontuar o que Gaston Bachelard refere sobre a condição plástica, refletidora e profunda da água. Em *A água e os sonhos*, Bachelard (1998), faz uma reflexão decisiva sobre a natureza percetiva da imaginação, na qual distingue os aspetos materiais dos aspetos formais concernentes à perceção humana, para os remeter à criação poética. Ao tratar das forças imaginantes, Bachelard distingue dois tipos de imaginação: uma que dá vida à causa formal e outra que dá vida à causa material. Segundo esse autor, a imaginação material é mais fundadora do que a formal. Naquela, estamos embebidos, refletidos, para além da água e dos espelhos, na generalidade das matérias que compõem a nossa sensibilidade. Na perspetiva que contempla a imaginação material, segundo esse autor, o homem é um agente ativo em conflito direto com a matéria; trata-se, nesse caso, de uma filosofia ativa, provocada e provocante por um universo sólido e concreto. Os dois tipos de imaginação são indissociáveis e complementares. Segundo as palavras do próprio autor:

As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes. Uma encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores. As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada

numa substância, em que a forma é interna. Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. E necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (Bachelard 1998, 2)

Assim, essas circunstâncias operativas que friccionam as matérias e as formas, vistas relativamente ao carácter fluido, que prermeia a formatividade dos autorretratos, tem o entendimento favorecido pelo pensamento de Bachelard, para o qual a relação entre a forma e a matéria predispõe a encontrar, atrás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam. Segundo esse autor:

Percebemos que o devaneio materializante — esse devaneio que sonha a matéria — é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que a matéria é o inconsciente da forma. É a própria água em sua massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos. (Bachelard 1982, 57).

Ainda meditando sobre a natureza da forma comparativamente à natureza material, Bachelard refere que a matéria apesar de toda deformação e de qualquer fragmentação, continua sendo ela mesma. Diz ainda que a matéria se deixa valorizar em dois sentidos: “no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério.” E conclui que: “No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta*.” (Bachelard 1982, 19). Perante esta realidade, fica evidente que a questão material, o dado físico, assume na pintura, precisamente na formação dos autorretratos, um carácter aglutinador que cria, como que uma espécie de amálgama que restitui, mesmo que momentaneamente, um sentido e um

sentimento de pertencimento, de realidade e realização. Algo que se pode definir como um lampejo de autorreconhecimento, de atualização e de retificação pessoal.

Nesse processo autonarrativo através da pintura, a identidade, a individualidade e a unidade são atributos referidos à memória e se configuram como materialidade. Então, o que garante nossa narrativa pessoal, a trajetória de cada pessoa, são as lembranças, a capacidade de conectar e reconectar aspectos do passado, constituindo um emaranhado de fios que urdem o presente numa trama significativa. É a capacidade de criar associações, nexos, interpretações, representações, ou seja operar simbolicamente o mundo que favorece a continuidade nessa trama frágil que é a vida.

É, portanto, no ritmo não linear da memória que o sujeito constrói imagens, interpretações e representações, muitas vezes contraditórias, fragmentadas e conflitantes de si. Nesse processo, fazer pintura faz afluir reminiscências que abastecem a alma, mas que também criam sentimentos perturbadores relativamente ao eu. Nesse sentido, fazer os autorretratos torna-se um modo figurado de expulsar as fantasmagorias. Expulsar, (pôr pra fora), figurar poeticamente, simbolicamente, algo plasmável, mas até certo ponto, indescritível, inassimilável. Uma fantasia e uma violência. Algo que se equipara ao que Júlia Kristeva, refere, sobre o sentimento de abjeção: “uma substância fantasmática que em primeiro lugar expulsa. Algo muito ameaçador, estranho e muito íntimo. Mais violento do que o *Unheimlich* freudiano.” (Kristeva 2015, 8).

A EMERGÊNCIA DO ABJETO: O INCÓMODO COM A IMAGEM

Lo abyecto es la violencia del duelo de un “objeto” desde sempre perdido. La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo. Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia. (Kristeva 2006, 25).

Um aspecto importante a ser destacado nesta investigação artística diz respeito à identidade pessoal dita inassimilável, aquela que trata da identificação de sentimentos, percepções e sensações suscitadas pelo estranhamento com a própria imagem no processo pictórico de

autorrepresentação. Ao meu ver, o conceito de *abjeto* proposto por Júlia Kristeva oferece meios para viabilizar tais reflexões. Há que destacar que os sentimentos que afloram neste empreendimento de pintar autorretratos, conforme já foi dito, são percebidos enquanto formatividade, variabilidade, inacabamento, ou seja, formado por uma experiência repleta de incertezas e indefinições, o que faz pensar que daí derivam os sentimentos de estranhamento. Perante a matéria plástica com que trabalho, percebo nos meus autorretratos que o dado expressivo acentuado, as instabilidades das formas, a explicitação do desregramento no uso dos materiais e deformações impressos nas pinturas predisõem à inquietação, ao estranhamento, desestabilizam as formas tradicionais de retrato e configuram imagens como emanações provisórias de si, algumas que por vezes raíam o *abjecto formal*.

O aspeto muitas vezes “extravagante” e mesmo conflitante das figuras entre si, das minhas autorrepresentações, funcionam como uma espécie de espelho ambíguo, por vezes tortuoso, que em determinados momentos pode instalar em meu psiquismo (e também no dos espectadores) sentimentos de abjeção. A experiência da abjeção se apresenta como um processo incómodo, porém catártico, que exige sempre novos investimentos na autoimagem e na pintura que lhe dá corpo, que pode ser pensada como uma espécie de “ectoplasma”, (como algo excretado). No entanto, o incómodo persiste materializado nas imagens impregnadas de circunstâncias psíquicas plasticamente constituídas, como *rastros* desse confronto. Para substancializar tais impressões, convém referir que segundo Júlia Kristeva o abjeto perturba a identidade, questiona e reafirma, simultaneamente, os limites do eu; estabelece um jogo que mantém o sujeito em permanente perigo, mas também em permanente reconstrução. Portanto, trata-se de uma experiência que provoca estados percetivos variados de si, em que se alternam sentidos construtivos e destrutivos em relação à própria imagem. No entanto, não identifico a minha pintura como abjeta, mas como um veículo especulativo capaz de viabilizar tais sentimentos. Conforme refere a autora:

Hay en la abyección una de esas violentas e oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado ao lado de lo possible y de lo tolerable, de lo pensable.

Allí está, muy cerca, pero inassimilable, incansablemente, como un boomerang indomable, un polo de atracción y de repulsión que coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de si”. (...). Del objeto o abyecto no tiene mas que una qualidad, la de oponerse ao yo. Pero si, el objeto, ao oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de echo, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma (Kristeva 1980, 7).

Realmente, esse processo revela aspetos incómodos que fazem aflorar percepções inquietantes acerca de si. Mas na verdade, vive-se, em tais embates, sentimentos diversos dos mais serenos aos mais inquietantes que, de certa maneira, fazem emergir aspetos desconhecidos, e favorecem soluções plástico-formais interessantes; quando novas percepções espaciais, materiais e técnicas se sucedem. Portanto, a questão do estranhamento e do indiscernimento, quanto à própria imagem, ganha novas percepções e ilumina aspetos considerados mais opacos, mais obscuros da psique, através de “jogos” que restituem (no fazer especulativo que envolve a criação artística) ao “espírito”, resquícios de sentimentos adormecidos e de imagens esmaecidas, que subjazem latentes nos subterrâneos da memória que ora são rejeitados, ora assimilados, promovendo novas possibilidades perceptivas, interpretativas de si. São exemplos desses experimentos as imagens a seguir.

Imagem 7. Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela (1.60m x 1.30m cada imagem), (2013; 2014; 2015)



Em determinadas alturas, os “embates” se tornam muito intensos de tal modo que algumas pinturas são soterradas por camadas sucessivas de tinta, o que as tornam indiscerníveis como retrato. Na verdade, a minha pintura se nutre desses confrontos, dessas incongruências e dificuldades. São exemplos desses momentos as figuras abaixo.



Imagem 8.
Orlando Farya:
Cabeças; tinta
acrílica s/tela; 1.70m
x 1.40m (cada)
(2012); (2015);
(2017).

Por conseguinte, é, justamente nesse processo de criar novos nexos sobre si, que se orienta a *poética* desses trabalhos. Assim, operada por narrativas que convocam a memória e deflagram um olhar crítico, interpretativo, toda a obra se estrutura, portanto, como uma constante reinvenção de si e propõe ao espetador, a cada instante, a oportunidade de reinventar seu próprio olhar e criar suas próprias conexões. A série de autorretratos a qual intitulei *Cabeças: autópsia de um processo pictórica*, que configura e constitui o interesse principal desta investigação artística, viabilizou através da pintura, como materialização de imagens formadas por vestígios, interpretações, presunções a propósito de figurar as variedades, a plasticidade e a transformatividade concernentes ao eu, formou um repertório, um acervo de imagens, às vezes, contraditórias, paradoxais, de si (que de outro modo, diferente da pintura, não se viabilizaria), pois é nesse enfrentamento, conforme vivido nesta experimentação, que se deram a ver o desfazamento, as disparidades e as coincidências entre o coeficiente de verdade, de simulação e de ficção que constituem a dinâmica da criação e da reflexão sobre a própria identidade. É, portanto, nos limites, ora mais alargados, ora mais expremidos, entre a experiência vivida, ou seja,

o recurso à memória, com seu viés fortemente emocional e mesmo traumático e de caráter eminentemente ficcional, entrelaçada à ação pictórica, com suas especificidades temporais, espaciais e materiais, que proporciona a ação criadora, que se dão os conflitos e fazem aparecer as soluções estéticas, formais, os conteúdos imagéticos e simbólicos que se apresentam como configurações identitárias plasticamente, poeticamente constituídas como autorrepresentações, como emanações plástico-formais do eu em permanente devir.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gaston. *A Água e os Sonhos*, ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Baudelaire, Gharles. Trad. Teresa Cruz. “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”. In *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 2015.
- Bataille, Georges. *A experiência interior*. (seguida de Método de meditação e pós-scriptum). Trad. Fernando Scheib. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Deleuze, G. e Guattary, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol 3. Trad. Suely rolnik. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1996.
- Dias, F. Rosa; LONGLEY, Alys; QUARESMA, José. (coord.) *Investigação em arte e absurdo: métodos informais e institucionalização do conflito*. Lisboa, 2016.
- Dias, Fernando Rosa. *O feio para além do belo. O Expressionismo e a estética do feio*. (Org. Adriana veríssimo Serrão e outros). Lisboa: C. F. U. L, 2012.
- _____. *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975) Volume 1: Parte I-II* – (Tese de doutoramento em ciências e teoria da arte, 2008)
- Fabris, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- Faia, Maria Amélia. *O eu construído: identidade pessoal e consciência de si*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2005.
- Faria, Nuno. *Jorge Molder: comportamento animal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. .
- Freud, S. “O estranho”. in: *uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1919)*, vol. XVII. (Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Gergen. Kenneth J. *El yo saturado*. Barcelona: Paidós Surcos, 2006.
- Goffman. Erwin. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Rio de janeiro: Editora Vozes, 2002.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de janeiro: Lamparina, 2014.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- Honnet, Klaus. *Arte contemporânea*. São Paulo: Taschen, 1992.
- Kristeva. Júlia. *Poderes de la perversion*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

- Lacan, Jacques. *O seminário: livro 2 – o eu na teoria de freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine L. Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- Lancri, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida. (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS. 2012, p. 15 – 33. Realizações editora, 2012.
- Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo – O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- Nasio, J. D. *Meu corpo e suas imagens*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- Nasio, J. D. E dolto, Françoise. *A criança no espelho*. Trad. André Telles.
- Pareyson, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- Quaresma, José. *A instalação de pintura*. Vol. 1: A pintura contemporânea no barco de Teseu. Lisboa: Ass. Arqueólogos portugueses, 2015.
- _____. “Bancos de neblina que o barco de Teseu tem de atravessar”. In: *Instalar e habitar picturalmente o mundo*. A pintura contemporânea no barco de Teseu, Vol. II, Lisboa, AAP-MAC, 2016.
- _____. “Os tempos da instalação. Por entre fendas, depressões e saliências, in: *Instalar e habitar picturalmente o mundo*”. *A pintura contemporânea no barco de Teseu*, Vol. II, Lisboa, AAP-MAC, 2016.
- Rey, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 81-95, 1996.
- Ricœur. Paul. *O si mesmo como outro*. São Paulo: Marins Fontes, 2014.
- Sylvester. David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- Sennett, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo. São Paulo: Schwarcz, 1999.
- Valéry, Paul. *Teoría Poética y Estética*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

Sinopses Abstracts

LOST IN INTERVALS: FALLING IN BETWEEN SPACES AND TENSES

Kirsi Heimonen

This essay discusses the nature of temporality and experimentation in a process of artistic research that forms part of a multidisciplinary research project focusing on Finnish people's memories and experiences of mental hospitals. The practice of a somatic movement method, the Skinner Releasing Technique, and its features of letting go and interlinking the spatiality of corporeality with temporality form the corporeal approach through which the acts of reading the memories from mental hospitals, the making of a short film, *Here, Somehow*, and writing are illuminated. Corporeal immersion in others' memories is described as falling into an interval and being trapped in between spaces and tenses, producing a disorientation in which one becomes a stranger to oneself; temporality as other creates otherness. Corporeality forms a relational and spatial-temporal passage through which human and non-human sites and atmospheres are perceived, and through which movement and writing emerge in an altered state of temporality. The impossibility of writing through corporeality in artistic research –

and nevertheless to write – forms an (unresolved) problem in which rewriting and erasure each time produce a certain kind of temporality through which something from others' memories and one's lived experiences in an artistic process linked to the phenomenological approach may continue to resonate in this essay.

EXPERIMENTS IN MOTION – AN ENTANGLEMENT OF DANCING HIPS AND DOMESTICITY Natalie Schiller

This chapter introduces aspects of my artistic research, where I investigate notions of hips in relation to domesticity. I share my passion for hips and elaborate on their 'hip-notising' effects. The journal's topics of experimentation and time/temporalisation are illustrated by introducing two of my performances, namely *Toaster Salsa* and *Pancake Conversations* (May 2020), that emerged through my practice. In the spirit of the book, I refer to these two performances as *experiments in motion in my kitchen*. *Toaster Salsa* is a solo live performance (turning into a zoom live performance due to the current pandemic) and *Pancake Conversations* are a participatory zoom performance. I reflect how the experimentation with two different performance modes might inform my research. I connect aspects of experimentation to experimental

dance, Nietzsche's philosophy on life as experiment, and Avital Ronell's book *The Test Drive*. I bring moments of my *experiments in motion in my kitchen* in relation to posthuman thinking, aligned with Rosi Braidotti's posthuman neo material theory. In the end, I elaborate on the complex and paradox concepts of time and temporalisation in relation to my performances.

KSIEZY MLYN – A PERFORMANCE OF MEETINGS – ARTISTIC EXPERIMENTAL RESEARCH ON THE PERSPECTIVE OF TIME
Marta Ostajewska

Ksiezy Mlyn – a performance of meetings was artistic experimental research. This comprehensive study of Ksiezy Mlyn was conducted in various media for almost a decade. The crucial aspect of the research was the Time and its peculiarities: various time plans overlapping (during audio walks you could hear stories of the inhabitants of Ksiezy Mill from the 1960s and 1970s but often referring also to the beginning of the 20th century) superimposed on the crumbling space of a factory in the 21st century. The second vital characteristic was its openness to the form of experimental action, without limiting its participants to any conclusion(s) assumed in advance. The study was based on an animation movie, a series of urban activities, meetings and

a video performance in an abandoned factory. Each of these activities took place in a different Time-Space, referring to traces, historical and contemporary stories, places and found objects. These activities were not intended to activate the inhabitants politically, to influence the revitalization decisions made by local authorities, to be continued by the community itself, or to acquire new social competences. They were supposed to create a performance of meetings at every possible level. Create horizontal relations, change the layout inside "a closed aquarium", balance on the edge of the comfort zone of people, touch traces, build new configurations based on forgotten choreographies. Ksiezy Mlyn was the sculptural matter, the meeting – an artistic gesture, Time – a key trigger and an element that allowed to deepen relationships and expand the research itself. The reference point of the paper is the methodology of Arts-Based Research Practice and PaR (Performance as Research). The presentation of research results is also based on these methods.

TEMPORALIDADE, NOÇÕES
DE PALIMPSESTO E A FORÇA DA
TATILIDADE PRESENTES
NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Suzana Azevedo

Este artigo trata da investigação artística sobre a temporalidade, os princípios do palimpsesto e a tatilidade, considerando temas como o visível, o invisível, o “quiasma” e as forças contrárias na efervescência do momento criativo. O conhecimento, aqui, é ventilado como um produto da experiência e das ações artísticas, sendo que o processo de trabalho entre o conceito e a resolução plástica da obra de arte é referido, no presente trabalho, com uma nomenclatura própria de *tempo do meio*, enquanto que a nomenclatura *oficina* é compreendida como o momento pensante do artista.

This article deals with artistic research on temporality, the principles of palimpsest and tactility, considering themes such as the visible, the invisible, the “chiasm” and the contrary forces in the effervescence of a creative moment. Artistic Knowledge is mentioned as a result of experience and artistic actions, and as a work process between the concept and the plastic resolution. Related with the interwinning phenomena between the visible and the invisible, the work of art is referred as *time of the middle* and the workshop is understood as the reflection’s place of the artist.

A PINTURA E A TEMPORALIDADE
DO PROCESSO DE AUTO-CAPTAÇÃO
E AUTORREPRESENTAÇÃO:
INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA, IMAGENS,
MATÉRIAS E MEMÓRIAS
PAINTING AND THE TEMPORALITY OF
THE PROCESS OF SELF-CAPTURE AND
SELF-REPRESENTATION: ARTISTIC
RESERACH, IMAGES, MATERIALS
AND MEMORIES

Orlando Farya

O presente texto desenvolve uma investigação sobre a pintura e a temporalidade do processo de auto-captação e autorrepresentação, problematizando a identidade pessoal na contemporaneidade. O meu objetivo principal foi fazer uma reflexão sobre como tais percepções se repercutem no meu processo criativo, a partir da série de pinturas de autorretratos intitulada *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*. A investigação visa problematizar os modos como o sujeito está a ser reelaborado na contemporaneidade e como tais circunstâncias tensionam e contaminam os campos teóricos/práticos, concernentes ao meu processo investigativo/criativo. Daqui resulta uma abordagem subjetiva que faculta improvisações, ruturas e fragmentações, nascidas nos *diálogos* entre a memória, as materialidades da pintura, o corpo e o contexto sociocultural que nos envolve. Nesse processo, a memória comporta as capacidades reconstrutivas, interpretativas e atualizadoras

das vivências e acontecimentos, viabilizando a autoconfiguração a partir de recordações acessadas e interpretadas, assim como dotando o eu de um certo sentimento de continuidade e permanência no tempo.

This text discusses the painting and the temporality of the process of self-capture and self-representation in the scope of artistic research, in which it questions the personal identity in contemporary times. My main goal was to reflect on how these perceptions are reflected in my creative process, namely the series of self-portrait paintings entitled *Heads: autopsy of a pictorial process*. The research aims to problematize the ways in which the subject is being reworked in contemporary times and how such circumstances tension and contaminate the theoretical/practical fields, concerning my research/creative process. What implies, in this project, subjective approaches that provide improvisations, ruptures and fragmentations, born in the dialogue between memory, the materialities of painting, the body and the socio-cultural context that surrounds us. In this process, memory comprises the reconstructive, interpretive and updating capacities of experiences and events and enables self-configuration based on memories accessed and interpreted, endowing the self with a feeling of continuity and permanence in time.

CV's

Kirsi Heimonen

Doctor of Arts in Dance, is an artist-researcher with a long career in dance, improvisation, and experimental poetic writing. She is a certified teacher of the Skinner Releasing Technique, a somatic movement method, which has also influenced her artistic research in multidisciplinary research projects and various research environments. She is currently a Visiting Researcher at the Performing Research Center of the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, Finland and is a collaborator in a multidisciplinary research project, *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals*. Her other recent research interests have circled around slowness and silence.

Marta Ostajewska

1980, Poland. Doctor of Fine Arts, performer and visual artist, PhD researcher at the University of Warsaw (Artes Liberales). Her M.A. in Multimedia Design was received from School of Arts in Ghent. She also graduated from the University of Lodz (Theory of literature). Her artistic activities were presented in several galleries and at the international theater's stages: Croxhapox Gallery, Campo Victoria, Nieuwpoorttheater, NTGENT in Ghent, Rozentheater in Amsterdam, The Manhattan Gallery, Prexer, Factory of Art, Gallery Kobro, Posiadło Ksiezy Mlyn, Free Space Gallery in Lodz,

Articule Gallery in Montreal, Industra Gallery in Brno. She has participated in many international projects, among others, in the artistic residency *Human Hotel: Copenhagen* in Denmark and in the international festivals (BIO50 in Ljubljana, RIAP2014 in Quebec City, Canada, PAB2015 in Bergen, Norway). She is editor-in-chief of the artistic magazine *Afterimages*. She publishes her artistic works and theoretical texts related to the modern art scene, site-specific art and performance art on the international stage.

Natalie Schiller

Currently based in Auckland, New Zealand, where she peruses her PhD at the University of Auckland (Dance Department). Her practice-based PhD research elaborates on notions of hips in dance influenced by everyday activities. Her work seeks to investigate how artistic research supports critical, creative, and affirmative approaches of becoming and being in the 21st century. Natalie receives a University of Auckland Scholarship. Natalie's Master's experimented with the assemblage of 'a female, a pole, and a cross', where she reflected on the intricacies of the female body image through deconstructing pole dance with the symbol of a cross. The work challenged cultural and social paradigms by offering a dance on a spectrum of rigidity and multiplicity towards the unfamiliar. Part of this work can be accessed via the following

publication: Schiller, N. (2017). Breathe through your vagina! – An attempt to catch ineffability. *Dance Research Aotearoa*, 5 (1), 47-58.

Suzana Azevedo

Doutoranda em Pintura pela Universidade de Lisboa, mestra em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, 2012) e licenciada em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (2002). É membro efetivo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap – Brasil). Desenvolve pesquisas em Poéticas Visuais e tem realizado diversas atividades na área, como as recentes exposições *Impressões*, realizada no Museu do Estado de Pernambuco, em 2014; *Sala de (re)tratos*, organizada na Galeria Arte Plural, no ano de 2018, em Pernambuco – Brasil) e *Corporeoextracorpóreo*, realizada no Museu do Carmo, em Lisboa, em março de 2020.

PhD student in Painting at the University of Lisbon, Master in Visual Poetics at the Faculdade de Santa Marcelina (São Paulo, 2012) and graduated in Art Education – Fine Arts by Universidade federal de Pernambuco (2002). Member of an effective the Associação Nacional de Pesquisadores em Artes (Anpap – Brazil). Develops research in Visual Poetics and has carried out various activities in the area, such as the recent

Impressions exhibitions, at the Museu do Estado de Pernambuco, in 2014; (Re)tratos room, organized at Galeria Arte Plural, in 2018, in Pernambuco – Brazil) and Corporeoextracorpóreo, held at the Museu do Carmo, in Lisbon, in March 2020. Official Vasconcelos Sobrinho Award – CPRH – Government of Pernambuco. 2005, Member of the Tropicologia Seminar created by Gilberto Freire – Joaquim Nabuco-PE Foundation – Tacaruna Woman Award for Culture 2014.

suzanaazevedoart@gmail.com

Orlando Farya

Vitória ES (1957), Brasil. Licenciado em Artes Plásticas/arte-educação (UFES); Especialista em Políticas Públicas (UFES); Especialista em Conservação de bens culturais Móveis (UFRJ); Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio); Mestre em História Social da Cultura PUC-Rio); Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Professor adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal do ES. Brasil. Desde os anos 1980 participa em exposições individuais e coletivas, salões de arte, festivais de cinema e vídeo no Brasil e no exterior. No Brasil: Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia, Rio grande do Sul, Minas Gerais, Maranhão, Paraná. Brasília. No exterior: Portugal, EUA, Cuba, Alemanha, França, Espanha, Nova Zelândia, Polônia. Reino Unido. Chile.

landovix@gmail.com

DIÁLOGOS

DIALOGUES

Anthony Schrag

QUESTION I

Art-Based Research is meant to have a very wide horizon of aesthetic and art experimentation, challenge (and *agonism*) and reflection: this includes extreme play with artistic and performative boundaries. Why, then, does your radical experience (*absolument moderne* in the words of Rimbaud) of such a long Pilgrimage to Venice sound like an *anti-system* to many artists, professors and other experts of the Art World?

→ To be clear: the walk was never to ‘Venice’ but rather to the ‘Venice Biennale’. I was not on a Pilgrimage to the romantic city, but to the Prima Donna of the Art World. In this way, my project would always be a reflection of that system, because the Biennale exists as its nexus.

I cannot speak for how the work ‘sounds’ like to many artists, professors and other experts of the Art World – I have no control of their interpretations! – but, I can say that the work was not *intended* as a critique to the system, but rather as an examination-through-practice of the centre of that system: the Biennale. In its most simple intention, my walk existed as a contrast

to the object-based art-world of the Venice Biennale, and to walk – an ephemeral act that is both ambiguous and political at the same time – was intended to operate in contrast to a financially-driven, object-based, hierarchical Art World. Additionally, it was framed within a ‘socially-engaged’ process (a contested and difficult term, I recognise!). This form of art is significantly absent from the ‘Art World’ and so by literally taking this practice through walking to the Biennale, it was hoped to explore *why* such works are not present, and why they are not valued within that world.

This is what was intended, but it was not what happened: in the process of ‘doing it’ – day-to-day, kilometre-by-kilometre – the Walk became so many other things: a reflection on land-use; a personal journey; a discussion about migration; a physical test; etc.. In the end, I feel that the Walk was a very different experience from what I began with, and – in regards to a critique of the Art World – I found that through its minutia (perhaps we can call it “the research”?!), I did not care to either critique or examine the centre of the system. It was no longer important. To me, I felt that the examination or critique or reflection only gave more power to that centre. Instead, the





end-point (the gates of the Biennale at the Giardini) was only one small aspect of the entire process, rather than being my 'goal'. Instead, every single host, every single step, every single conversation, every single muscle ache were all equally parts of the 'artwork' and the Biennale was just one small aspect of that. As I write in my blog from the 86th day: *"...I truly feel that if the Biennale ever wants this sort of work I do (socially-engaged), then it knows where to find me. If it wants me, the Biennale can walk to me."*

As to whether the project does push the boundaries of artistic research, I am still unclear. I have still many many questions about this project, despite it being completed 5 years ago. Research, by its definition, must include failure, and so was the walk a success because I reached the decided end-point I had originally decided upon? Or was it a failure because the original questions I was interested in asking became irrelevant through the process? Does it succeed as research but fail as art?

Perhaps the conundrum occurs because the project was *too plural*. I address this in small part in the next question, but briefly, if a participatory project is to truly operate, it cannot exist within the mind/heart of the artist alone, but with the participants also, and they must exist equally if it is to be an ethical experience (in one reading of 'ethical'). How then do we represent such a plurality? Does the 'research' the fellow participant/collaborator is going through need to be collected and collated, or is that a form of colonization? How do they represent their experiences within an art-world if they are not artists? Can I truly every gather the all the data of experience, of conversations, of photographs, of films, of objects I gathered, of every memory and sensation? All those things combined go into the making of the entire project — they are all the data — but I cannot represent them all, and if I cannot represent them all, am I only showing an incomplete work? As research, therefore, there needs to be much more rigour. This is perhaps the true challenge to the system: a critique of *how* we incorporate this into our understanding of art-world systems.

QUESTION II

Lure of the Lost: A Contemporary Pilgrimage is a Participatory Art Project bringing in its "tissue// crowd" persons which don't belong to the art world, and persons which do belong to it, namely when

you met them at last in Venice to discuss about Art, Power and Aesthetic Politics? If so, how "participatory" will be the moment of linking both crowds when coming to a synthetic moment of both types of *active spectators*: the ones that look at you as a pure (but strange because of peculiar external signs) pilgrim crossing the holy fields, and the spectators which are used to "Art Games" (Graham Coulter-Smith) that suddenly saw you arriving in the most symbolic capital of all the Art Power, Venice?

→ The honest answer is that two crowds did not meet in person. The 'artworld' crowd stayed in their zones and the 'normal' crowd stayed in their zones: I am the only one that seemed to permeate that barrier in this context. For this project, this was fundamentally an issue with 1) time and 2) geography. Both these problems arose because of the act of walking through time and space, and so therefore I did not have time to develop deep or secure relationships with either groups because I was moving through their landscapes at speed. The most successful participatory works need to develop slowly and subtly, and perhaps it meant that this participatory process did not occur in a manner to which I am accustomed. Instead, what did happen was that relationships took other forms, i.e., digital. In one example,

some 'non-art' hosts from the North of England kept a conversation all the way to the waters of Venice via email and my blog, exploring subjects about the world which they found interesting. They could not, therefore, mingle and participate with the 'artworld' crowd, but we continued to have dialogue about important subjects regardless. In other words, our participation with each other was quite intimate and narrowed necessarily by the mode of participation: private emails and other digital conversations.

Other participants — for example, some people that walked with me in France — engaged with the project for 1 or 2 days, walking with me for 10 hours and exploring the project through our words and shared sore muscles, but then disappeared from the project. Their type of participation was different again and much more about a shared experience. Crucially, their contribution and participation was no-less important: it just occurred in a different form.

Arriving into Venice, the conversations were more formal and within the context of a gallery, and led by a curator, and guided by the frame of 'walking art' and deferred to notions of 'art', rather than the wider world, or a shared physical experience. This sort of participation was different again, and also equally important, but incredibly different from other types that I experienced over 88 days of walking and over 120 people walking with me.

What I am getting at is that 'active spectators' were all active in a plethora of ways. This is not problematic to me. On the contrary: the purpose of participatory works is not to act as a coloniser from one world to another, but an active participant in many kinds of experiences: to not drag the 'outside' world into the frame of 'art' but to explore the edges and collapse the barriers. The central fabric of a participatory aesthetic resides in plural nature. It can — and is — many things, and does not exist in a modernist, idealised form of a single monolithic



idea. In that sense, there is no crisis between engaging with one group in one format and another in a different format again. Rather, the skill is to be able to continue to participate in a plurality of forms, in the way that is important to that person or situation, regardless of what 'world' to which they belong.

Lastly, the notion of those that 'belong' to the art-world and those that do not 'belong' is problematic to me because it fixes and essentialises those characters. Nor does the examine the semantics of authorship: crowd, spectator, participant, collaborator, viewer. These are all nuances within a participatory event the need to be unpicked and unravelled so as to not create such hierarchies.

Personally, I would prefer to approach each person as a collaborator in my world and work: they can influence me as much as I can influence them and it doesn't matter if they are 'fellow artists' or farmers. We exist to feed and challenge each other's world view. Within a participatory context, this is more important than developing works in which there are spectators and audiences, because that assumes a power dynamic which I don't believe the artist should retain.

QUESTION III

Do you think it is possible to face the idea of 'Agonism' and 'Negative Reciprocity' in your two projects of the *Lure of the Lost* (2016) and the

Mirrored Jump done in 2008 with Alice Finbow?

→ It is difficult to compare these two works, as they are fundamentally very different approaches, made in different times and with different intentions. I was a different person when I made both of these and those persons are different again from who I have become Post-Walk and Post-PhD.

What I can say is that neither truly contained Agonism, nor 'Negative Reciprocity'. Alice Finbow and I were – and are – interested in exploring the tensions and opportunities that become apparent in the comparison and interruption of movement. Balance, symmetry, and notions of mirroring is essential to our shared practice. *Mirrored Jump* (2008) therefore is a quintessential work. The reciprocity is equal, not negative. And while there is competition, our purpose is shared equilibrium. This might appear similar to an agonistic approach on the surface, however, the subtle difference lies in 'processes' and 'endpoints': In *Mirrored Jump*, both Alice and I agreed on both the process and endpoints before the photograph was taken, and so was not an agonistic process. We were working as one, rather than agonistically. Additionally, the work was always intended to be a Photograph and once it existed, the work then became complete. This is crucial to understand in contrast to *Lure of the Lost* (2016), which was an open-ended



inquiry: it began with a purpose, but that changed over time.

Considering Agonism then: it is based upon a committed but combative relationship, rather than a purely antagonistic critique. It is a parallel strategy. It's tensions are shared tensions, but not always balanced or egalitarian. While the endpoint of an agonistic approach is usually agreed upon, the processes are not. *Lure of the Lost* could not said to be truly agonistic, because I never had a reciprocal relationship with the Biennale, nor did we – me and the Biennale – agree on an endpoint. As an amalgam of inanimate things and social constructs, it could not form a relationship with me, and so the work could not be agonistic. Also, the Biennale began as my subject, and not as collaborator and (as I explain in the first question) that subject became less and less important in my *Walk*, and so the concept of 'Negative Reciprocity' evaporated. (My understanding of Negative Reciprocity concerns a loss in value; a depletion into negative. Consequently, if something becomes less important, it cannot loose value, as its value is worthless. In a desert, water has high value, and so it becomes important. In the same metaphor, the Biennale just became another sand dune to me, rather than the Oasis I was desperate to reach.)

What I am trying to unravel here is that both 'Agonism' and 'Negative Reciprocity' require specific kinds of power relationships, and neither works

– *Lure or the Lost* or *Mirrored Jump* – were formulated upon that sort of power dynamic. In *Mirrored Jump*, we were both equals throughout the entire process, and so notions of agonism/reciprocity were not a concern. In *Lure of the Lost*, relationships between myself and my 'subject' (The Biennale) were non-existent, and so, similarly, notions of agonism/reciprocity were also not a concern.

The notion of 'negative reciprocity' in terms of physicality, however, could be said to be present in both works because both required excessive amounts of energy, and there is little corporeal return for such energy. This is an entirely intra-personal reciprocity, however, and was – in both projects – counter-balanced by the production of 'artworks'.

QUESTION IV

"Lasting for three months in total, Schrag's journey has been carefully route-planned to take in several pilgrimage sites. Giving a sense of the scale of his endeavour, his path has also been modified to take account of the curve of the earth. With 450 hours of walking to be completed, Schrag has in front of him a summer of eight hour days of walking at a swift pace.<<It's a blessing. I'm just about to finish my PhD, I've got all these questions about my practice, what next, turning forty, and I get to have three months just to think about them>>."



for your PhD before the first step from Huntley?

→ This is an entirely practical answer: Within the schedule of my PhD, I had planned to write and complete the thesis in July 2015. In January 2015, it became clear that the opportunity to do this walk/project was going to become a reality. Knowing how difficult the physical and emotional commitment would be to do that walk, I wanted to ensure that the PhD write-up and the walking did not overlap. I understood then that this would mean that I would need to be very, very strict in my time-management so that I could complete and hand-in the thesis before I left as well as have sufficient training to prepare for the walk.

I therefore locked myself in my office all day writing, and went to the gym in the evenings to build up strength for the walk. The result of this gruelling schedule was that I managed to hand in my thesis 5 days before I departed from Huntly. I knew that I would have about 3 months before my PhD Defence in Newcastle, and this became the timeframe in which I would have to complete the entire stretch from Scotland to Venice: 2500+ km.

Many people commented to me that I was lucky to have the time to reflect on my PhD and prepare for my Defence during my walk. However, the walk required an extreme physical commitment in order to walk 30-40 km a day, each day, and in the evening

[Adam Benmakhlouf, “Cheaper than Flying: Anthony Schrag walks to Venice”, in *The Skinny*, 01 June, 2015. <http://www.theskinny.co.uk/festivals/international-festivals/venice-biennale/cheaper-than-flying-anthony-schrag-walks-to-venice>] visited on 9-8-2016.

How did the deep experience of those long 450 hours, being involved in so many silent and communicative people, silent and whispering landscapes, and other unimaginable situations, help you to shape the issues you had in mind

I simply collapsed with exhaustion, so I rarely thought about my thesis, or questions about my practice, or indeed my fortieth birthday. I lived entirely through my body, and corporeal concerns were the only ones that existed for me: nothing else mattered. I also needed to be focused on the social-engagement elements of the the walk which required I be present and dialogic with participants, meaning I also did not have mental space to contemplate the subject of my thesis. Additionally, the route did not exist like a normal pilgrimage path in that I had to navigate every turn and road with maps, and this required the last of my mental concentration powers. I therefore did not think about my subject for the entire 88 days or the 450 hours of walking.

I was finally scheduled my defence for Oct 6th, and with my arrival into Venice being Oct 1st, followed by speaking engagements, press, and travel back to Scotland, I similarly did not have much time to prepare. However, I completed my Defence with only minor corrections, I think this success emerged out of two possibilities – or a combination of both: Firstly, the PhD was such a mental process, and the Walk was such a physical process, that perhaps the time spent focusing on a different way of making (through my body instead of my mind) allowed the chaos of a doctorate to settle and naturally filtrate. This is, of course, highly unscientific and possibly illogical, but the adage ‘*a change is as good as a rest*’ seems appropriate:

being immersed into something wholly differently perhaps helped me to return to the intellectual study with fresh eyes.

The second possibility is about bravado and confidence: When I walked into my Defence, my over-lying emotional stance was one of invincibility. I had just walked 2638 km; I had, under my own power, gone over The Alps; I had beaten loneliness, physical and psychological trauma; I had completed a mammoth task. The Defence seemed paltry in comparison; I probably swaggered into the room. I have no idea if this affected my results, but I think I probably made quite an impression.

QUESTION V

“My feet are battered and bruised but thankfully I didn’t get too many blisters – I’m sure my feet will be glad of a change of shoes, I might burn the ones I’ve been wearing just for public safety.”

[Anthony Schrag interviewed by Stephen Walsh, “Artist reaches end of Huntly-Venice pilgrimage”, in News Aberdeenshire, 3 October 2015. <https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/aberdeenshire/711450/fri4sat-artist-reaches-end-of-huntly-venice-pilgrimage/>]

Visited on the 9-8-2016

How would you connect these serious words of body pain with the absurd aesthetic suffering provoked by Capitals of Objecthood and Naif Art Expectations such as the Venice Global Arrangement? And how do you link both pains with the essay you just produced to be published in this book about Research in Arts?

→ The absurdity of my walk occurred in a similar way as the Samuel Beckett's theatre work I write about in this book — it was an endless repetition, and in that endless repetition, we find ourselves examining the absurd suffering, and (perhaps) finding a way out of it. In *Play*, we are exposed to an endless, rapid-fire, rhythmic, painful experience, and the end of the text a stage direction occurs in which the author instructs us to: "Repeat Play." He directs us to repeat the trauma of the experience *with only slight variation*. Similarly, in my walk, I woke every morning, repeated the same rituals of packing, the same rituals of taping my feet, the same rituals of shoe-tying, the same rituals of map-reading, the same rituals of food-finding, the same rituals of ache, of muscle-spasm, of pain, each day. Like in *Play*, the daily walk was endless repetition of my feet, one-after-another, *with only slight variation*.

The place of the Biennale — a Capitals of Objecthood and Naif Art Expectations — has a similar rota of

absurdity: new artists, new curators, new spaces, new parties to attend, new art-stars, all repeated, endlessly. That aesthetic suffering occurs for different reasons, but its process is the same, one-after-another, *with only slight variation*.

I do not read the two experiences — my aesthetic suffering or that of the Biennale — as anything different. There are only different kinds of pain in the world: some one wishes to endure, others that one ignores. I lived through the walk because it was an aesthetic suffering of my own making/choosing, and so had ownership of it in a way I do not have ownership of the Biennale.

Also, within the walk, I found that there were aspects that led me away from the existential void, and these appeared in the differences of the people around me: those hosts and fellow walkers introduced into my experience novel concepts, novel ideas and gave me reasons to continue forward. They mitigated the absurdity, and the suffering.

This is perhaps the reason why I work within a participatory manner: people are always more exciting to me that objects of capital — or art-world experiences — because people are always different. The artist Anne-Marie Copstake once said: "I work with people who are not me" and I find this endlessly uplifting: other humans shine light into the dark crevices between the repetitions to show valleys of light and joy. It is through that shared, common suffering *with slight variation* that

I find redemption. Not in art-objects, or systems of power, but through endlessly different human experience. Again, this process was revealed via the walk, and through having to go through that painful experience – both physically and emotionally – I came to understand the lack of relevance of the Biennale to me or my work, and its cycle of absurd aesthetic suffering not a cycle I chose to explore. People, however, were part of that suffering, and the potential to escape it.



Entrevista por Interview by
Fotos Photos

José Quaresma
© Stuart Armit, www.stuartarmitt.com

Fernando Rosa Dias

QUESTÃO I

Após dez anos de colaboração intensa com o projecto de Investigação em Artes do qual foste co-coordenador, tanto das primeiras duas edições como de outras alguns anos mais tarde —, como vêes a transformação do projecto para o formato actual de Revista e que pertinência pode ter para a partilha e disseminação de determinadas linhas de Investigação Artística conduzidas no *Doutoramento em Artes Performativas e Imagem em Movimento* do qual és Coordenador?

→ Assumindo a cumplicidade do nosso envolvimento e o facto de falar em casa própria, ou comum, considero o projecto editorial em torno da Investigação em Artes um caso bem sucedido na sua própria necessidade. Havia um vazio de reflexão e ponderação sobre o problema enquanto se iam fazendo dissertações e teses artísticas e enquanto se abriam centros de investigação no campo das artes. Mas tal desenrolava-se sem devida doutrina, e rara teoria sobre o problema. Havia um perigo nisso que poderia afectar

(e tem afectado) a produção científico-artística na área. A questão não é fácil, considerando a tradição das Artes e da Universidade.

O lançamento do projecto editorial trazia uma tensão dupla: para dentro das Escolas e Faculdades de Artes, começando pelas de Belas-Artes onde a questão se começou a colocar praticamente em todo o lado, e destas para dentro das Universidades. A dupla tensão resultava, no primeiro caso, porque a própria tradição das artes demitia uma necessidade de um discursar e reflectir por parte do artista, sobretudo a partir do século XVIII e a acompanhar o processo de autonomia da esfera artística. Nesse processo passara-se de uma autoridade sobre a legitimidade da arte a partir da produção das Academias, tuteladas por um discurso que definia regras e didácticas da boa execução da obra de arte: a tratadística. A crise das regras da tratadística, e com ela do próprio ensino da arte, acompanhou esse processo de autonomia da esfera artística enquanto passavam a dominar discursos posteriores à execução da obra e na avaliação receptiva e pública da mesma, tais como a crítica de arte ou a história da arte. A crise da tratadística e a retirada da autoridade deste discurso

sobre a legitimidade da obra foi o processo de estigma de academismo, agudizado com toda a história da arte moderna e das vanguardas, história desenvolvida até, pelo menos, aos anos oitenta de novecentos.

Se estou com esta síntese histórica, que me tem interessado para medir o tipo, os modos e até os lugares do discurso na Investigação em Artes [IA], é exactamente para chegar a este novo lugar. Ele emergiu quando as Academias e Escolas de Artes começaram a fazer parte do mundo universitário — mundo este que, muitas vezes, ainda aborda de modo "desconfiado" esta entrada, e que terá as suas razões enquanto a questão não for teorizada e discutida (daí a outra importância desta linha editorial). E isto é tudo muito recente relativamente à história das Academias e Escolas de arte, como das Universidades.

A crise dos discursos relativos à arte por parte dos artistas, assinalado sobretudo com a crise da tratadística, esvaziou grande parte da intervenção discursiva do artista e, com isso, da sua autoridade sobre o valor da obra (que, em grande parte, passou para outros intervenientes e forças institucionais). O que tenho defendido é que a IA é um retorno a um discurso do artista, mas na necessidade de o entender e enquadrar nesta nova situação, numa plataforma de responsabilidade universitária com os seus *deveres científicos*.

Contudo, alerte-se que essa crise do discurso por parte do artista nunca

foi total, havendo sempre um rasto da sua necessidade, encontrando-se sobrevivente em alguns manifestos artísticos e em muita teoria artística produzida pelos próprios artistas com premissas sobre os seus trabalhos, como nos famosos casos de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Johannes Itten, Marcel Duchamp, etc... ou nos casos portugueses em nomes como Júlio Pomar, Almada Negreiros, Lima de Freitas, Joaquim Rodrigo, Nadir Afonso, Rocha de Sousa, etc... Mas terão o mesmo princípio da investigação em artes? Será que a IA é apenas um retorno ou valorização dessas teorias da arte? Cremos que não é a mesma coisa e que esta distinção é importante, apesar de naturais proximidades. As teorias artísticas passavam pela necessidade do artista entender os seus projectos artísticos. Em geral tornavam-se documentos importantes para o estudo dos seus projectos artísticos. Apontemos, por exemplo, o caso muito peculiar do Joaquim Rodrigo com o seu «pintar certo», que criou um sistema para um fazer da pintura, mas um sistema próprio, original, mas relativo à sua própria pintura, em que uma (teoria) justifica a outra (a prática). A Investigação em Artes coloca-se noutra plano, em que a prática e a teoria se acompanham e se entrelaçam enquanto modo de conhecimento — e digo conhecimento tal como Baumgarten se referiu à estética.

A IA também não se confunde com as modas teóricas da década de 1980, na moda do pós-moderno, que foi época charneira para debates muito interessantes, com algumas facilidades e oportunistas, em torno das ideias de morte da arte, da pós-arte ou da pós-pintura.

Foi neste sentido que o projecto editorial foi importante, diria mesmo urgente: havia a necessidade de posicionar e definir o problema da investigação em artes, de o teorizar e mesmo doutrinar. Ao fim de dez anos, com vários livros, diria que ele foi cumprido nas suas linhas gerais, embora saibamos que é fatalmente um processo nunca fechado ou nunca concluído, tal como nunca é definitiva a reflexão sobre algo – ou tal como nenhuma pintura acaba com a pintura, ou nunca a conclui, como diz Merleau-Ponty no final de *O Olho e o Espírito*.

Lembro-me das nossas estratégias editoriais: um primeiro volume que procurava estabilizar um «estado da arte», um diagnóstico de como se estava a colocar o problema da IA, que abrimos logo com um diálogo internacional alargado a colaborações francesas, inglesas e espanholas. O segundo volume colocou o problema noutra plano, com interesse em entender o problema da IA em diferentes sistemas de ensino superior das artes internacionais, como também de uma extensão do problema às especificidades do design.

A sessão de lançamento e apresentação de cada um destes

livros, em 2010 e 2011, teve grande sucesso, com cerca de cem aquisições nas sessões de apresentação, o que não é normal em edições universitárias. Pareceu-nos um sinal claro que a questão não só era premente como havia necessidade de mestrandos, doutorandos e investigadores para a sua teorização.

Entretanto, o projecto editorial nascido com estes dois volumes iniciais na sua casa natural, que é a nossa, a Faculdade de Belas-Artes, começou a ter atritos internos, algo surdos e não colocados no plano da discussão, mas do bloqueamento, como uma *sabotagem de corredor*, levando a que a linha editorial se deslocasse para outros lugares, para melhor poder continuar o seu crescimento e internacionalização (e a decisão foi da tua parte, mas que respeitei e à qual aderi). O resultado foi o reenquadramento do projecto noutras instituições e centros de investigação. Avaliando à distância, diria que o projecto editorial media a própria instituição e algo falhava na capacidade em lidar com ele, de discutir com ele. Creio que tal derivava em parte do problema que atrás referi como uma *tensão interna* que a investigação em arte colocava nas Escolas Superiores e Faculdades de Arte e da renitência, por carência de tradição teórica, em pensar a fundo esta nova situação.

Enquanto começava a sua *deriva* de colaborações com outras e várias instituições, algumas

delas internacionais (e a isso se deveu algum desenvolvimento natural dos contactos anteriores, mas sobretudo a outros novos que tu bem desenvolveste), o projecto editorial crescia em colaborações internacionais para vários países do Norte da Europa ou espaços distantes como a Nova Zelândia, com vários nomes que vinham a adquirir prestígio internacional na problematização da IA, como se abria a várias artes, sobretudo de carácter performativo (performance, teatro, dança, cinema, etc.). O conjunto de autores que colaboram nos vários livros de IA Artes não deixa de ser impressionante.

Este processo desenrolou-se em sintonia com a construção do Doutoramento em Artes – Artes Performativas e da Imagem em Movimento, curso que articula várias Unidades Orgânicas da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, num mais recente desenvolvimento das pós-graduações de 3.º ciclo e da investigação em artes nestes campos artísticos. Lembro-me que começámos por criar uns módulos iniciais de Investigação em Artes na unidade Curricular de Teorias de Arte deste curso, que se revelou útil e desejado pelos doutorandos. Foi já nesta proximidade que se desenvolveram os volumes seguintes, primeiro debruçando-se sobre problemas metodológicos, que considere de grande pertinência, ou a argumentação, ou ainda em torno de conceitos operativos

e com implicações nos processos metodológicos: serendipidade, ironia ou absurdo (sendo ainda de referir algum contributo para o problema da investigação em artes de dois livros coordenados por ti em torno da analogia e da representação).

Considero que esta proximidade da linha editorial com o Doutoramento em Artes foi feliz e ajudou o curso. Algumas das áreas artísticas estavam ainda mais carentes que as Belas-Artes de teorização da IA, sobretudo em edição nacional. Estes últimos livros incorporaram especialistas e autoridades de novas áreas artísticas de âmbito performativo, que bem soubeste cativar para colaborar. Além da evidente boa adesão dos doutorandos, a recente avaliação do curso valorizou esta aproximação tal como considerou determinante a proposta da criação de uma Unidade Curricular exactamente para incorporar muito do material desta linha editorial (*Teorias e Metodologias da Investigação em Artes*).

É depois desse esforço editorial de teoria e doutrina da questão em investigação em artes, em livro, que o projecto de revista que aqui apresentas adquire outra pertinência. Há um balanço que tem que ser feito com os resultados manifestados nas dissertações e teses. As artes performativas são um campo emergente e com riquezas próprias, que creio que as teses saídas deste curso têm revelado, para a problematização e exploração

da investigação em artes, mas ainda com muita carência de lugares de publicação académica da sua produção. Pelo que me parece, esta publicação quer ser acompanhada com uma intenção não tanto de ser uma teoria para uma investigação em artes, para se colocar mais no interior de trabalhos concretos de pesquisa e investigação em realização, muitos deles em processo de tese ou recentemente finalizados, para os fazer pensar enquanto problemática da investigação em artes. Assim, como que a torna operativa enquanto mede qualitativamente a teoria que foi antes trabalhada nos livros. Mais que doutrinar e reflectir teoricamente sobre a questão, ou de produzir dissertações e teses de âmbito artístico, interessa articular estes campos, verificar como a teoria é aplicada e averiguar os seus funcionamentos. A revista parece apostar nesta necessidade.

QUESTÃO II

“While the canon that artistic practice must respond to is somewhat set by the historian, in many ways the artist and art historian have as little to do with each other as the engineer and the historian of engineering.”

Danny Butt, *Artistic Research in the Future Academy*, p.86.

Esta afirmação, como sabes, foi produzida por um especialista em Investigação Artística de Melbourne, Austrália. Queres comentar o alcance da mesma relativamente aos contributos da História de Arte para este novo domínio de investigação?

→ A frase ajuda-me a ir ao encontro de algumas posições pessoais sobre a IA e que descortinei a partir de diferenças com a minha actividade de historiador de arte. Uma das minhas ponderações quando comecei a problematizar o problema da IA foi pensar qual a necessidade e o lugar do discurso?

Como referi, os grandes discursos tradicionais colocaram-se antes ou depois da produção. Tradicionalmente colocavam-se *antes* enquanto premissas e regras para a sua «boa execução», um modo certo de fazer a obra ou uma *boa techné*: era a tratadística que, como sabemos, foi o discurso dominante na arte até ao século XVIII. A partir de então passaram a dominar os discursos posteriores à sua execução, de avaliação da obra já realizada e a apresentar-se na emergente *esfera pública da arte*, portanto, a acompanhar a simultânea e articulada construção da autonomia da esfera artística e da democratização da arte, essa criação de um público anónimo, na linha do *homo aestheticus* de Luc Ferry. Esta questão do domínio da tipologia de discursos tem sido pouco sublinhada, mas é para mim

muito importante enquanto mudança de paradigma processada no século XVIII, do que chamo um tempo das Belas-Artes para um tempo da «Arte».

Só por si, esta questão como que nos coloca a IA num plano próprio, mas não segregado, claro, da história da arte. A história da arte trabalha *sobre* a obra, e vive por vezes demasiado obcecada com um modo definitivo em que a obra se suspende como única e integral, a *obra final*, perante a qual tudo o resto se torna estudo, esboço, cópia, etc. Tem escapado muito à história da arte um processo interno de criação, onde a dúvida, a surpresa, a incredulidade, etc. se lançam numa temporalidade própria, numa processualidade onde as coisas acontecem e onde as grandes decisões criativas acontecem – porque o processo criativo é um gesto de constantes escolhas, de opções, de decisões em tempo real, enquanto se caminha ou se está no interior do seu próprio processo. São decisões que constroem o próprio processo criativo, sendo a *obra* a soma e corolário disso tudo. Este processo, a que gostei de chamar de *poiesis*, recuperando a expressão grega de produção, e para me libertar da execução com habilidade da *techné*, tornou-se para mim essencial. Este revelou-se nas minhas reflexões o lugar (processual e temporalizado) da IA. Por isso ela tem que ser feita por quem está numa produção artística como também por quem domina conceitos e noções para a pensar. Na minha

perspectiva é a recuperação de um filão esquecido, o da *poiesis*, enquanto lugar de reflexão: exigindo, portanto, *fazer e pensar a arte* enquanto compromete de modo próprio estas duas dimensões. Nem uma teoria para fazer uma obra de arte, nem uma teoria para entender uma obra de arte, mas uma teoria que acompanha esse mesmo fazer, esse processo *poiético*, para se surpreender no meio deste com entendimentos, com tomadas de consciência, como intersecções ou suspensões desse tempo criativo – para daí extrair problemas e os colocar num plano de argumentação e disponíveis à discussão.

Neste sentido nunca me pareceu relevante se é uma investigação mais teórica ou mais prática. As duas dimensões estão imbricadas, precisam uma da outra e só com uma e outra envolvidas e comprometidas se anima uma profunda IA. Este entrelaçamento que defendo não é fácil, porque obriga a uma ligação entre teoria e prática que, como disse, não tem grande tradição nem no mundo artístico nem no universitário, sendo um elo promovido recentemente pelos espaços de ensino artístico superior enquadrados na Universidade (e, diríamos, *malgré eux*). Além disso, confronta uma tradição romântica de que o artista não tem que explicar a obra (e também não é isso que se pede na IA), numa demissão deste para a teorização – tradição mas que verifico estar a ser ultrapassada por jovens artistas, que acompanham

a produção das obras com outra curiosidade intelectual.

Por seu lado, a arte contemporânea já se libertou da *obra prima* (na tradição das guildas como a «primeira obra» que legitimava o novo mestre da actividade), a obra final e *bem feita*. Muitos projectos de jovens artistas interessam-se por dilemas do seu processo artístico e isso, creio, é um sintoma de uma nova situação em que a IA se revela na *ordem do dia*. E, no fundo, quase se poderia dizer que esteve sempre lá. Mesmo artistas sem aparente teoria, como Cézanne ou Van Gogh, confidenciam nas suas cartas espantosas inquietações das suas decisões criativas. Diria que já estavam no nervo, no interior da IA — faltava, apesar das impressionantes e deliciosas clarividências e consciências, o que hoje uma Faculdade de teor artístico pode fornecer enquanto solidificação e operatividade dos conceitos e metodologias de pesquisa, concatenação argumentativa, etc.

Outra questão que se pode colocar como tensão é o facto de, quando se fala em questões artísticas, predominam princípios de não racionalidade, de dimensões de inconsciente ou subconsciente. Mas este é um falso problema. Todas as ciências, e isso é a sua necessidade, ligam com a opacidade do mundo. Trazer à luz dimensões mais opacas é exactamente uma das riquezas que a investigação em artes transporta. Não podemos esquecer que uma forte

tradição das humanísticas da Era Contemporânea tem problematizado as noções tradicionais de verdade e de essência. A essência como vontade cega em Schopenhauer. A essência como fundo trágico e irracional no «espírito dionisíaco» de Nietzsche. O Ser como oculto e a Verdade como *desocultação* em Heidegger. O pensar como caminhar e deriva e a verdade como enigma em Adorno. Ou a necessidade de um confronto com a opacidade das coisas em Merleau-Ponty ou em Byung-Chul Han. São exemplos muito genéricos de uma nova relação com a verdade que já não é clássica, dentro de uma tradição filosófica dominante de Platão a Descartes. Não por acaso a Estética tornou-se um dos campos mais determinantes na filosofia da Era Contemporânea, como que nascendo com ela.

Se lançamos estas ideias é para sublinhar que a arte tem uma importância como abeiramento dessas zonas de obscuridade, de enigma — e, portanto, de conhecimento. Embora aqui se abra muito espaço para uma rica discussão, o que pretendo com este enquadramento é sublinhar essa importância da arte como modo particular de conhecimento e de cultura. Inclusive como resistência ao mergulho numa ilusão de excesso de signos e de transparência das coisas, como de excessos de pragmatismo e de instrumentalização do saber (penso nas teorias de Adorno e Horkheimer em *A Dialéctica do Iluminismo*, nas

acusações de Marcuse a um domínio do pragmatismo na filosofia em *O Homem Unidimensional* ou nas teorias de Foucault sobre o saber. Trata-se de nos *reconnectarmos* com esse fundo de opacidade da realidade, com esse não domínio das coisas, para recuperarmos uma certa incredulidade perdida do mundo como via de conhecimento. Por isso, não nos parece que as Artes existirem na Universidade possa ser um problema, nem que esta se deva aí sentir intimidada. Basta estar à altura da situação e a reflexão em torno das IA é uma excelente ajuda para esse ajustamento.

Neste sentido a IA não substitui como não prescinde dos discursos tradicionais da história da arte ou da estética, tal como não é um retorno à tratadística. Mas articula-se com consciências destes domínios para os operar noutro lugar e de outro modo.

Há uma colaboração na proximidade da história da arte com a IA com específica tradição nas Belas-Artes. E essa proximidade pode ser interessante à própria História da arte. Alguns autores, como James Elkins, defendem um retorno da História da arte à Academia, agora Escolas ou Faculdades de Belas-Artes, para estarem mais próximas da produção. A própria História da arte tem divergências internas quanto à proximidade das obras. Alois Riegl defendia um maior envolvimento com os museus para estar mais perto das obras, para as ter perto do olhar, na defesa de uma linha formalista, por

oposição a vias mais documentais e literárias, das cátedras universitárias ou de grandes bibliotecas ou centros de documentação, em geral lidando muito com reproduções, como eram os casos de Warburg ou Panofsky, grandes nomes de uma linha iconológica da História da arte. As duas vias são importantes (a História da arte tem ainda uma terceira determinante, a sociológica, com nomes como Arnold Hauser ou Pierre Francastel), mas além dessas ligações ao Museu ou à Universidade há outra que é a sua aproximação aos lugares de produção artística, vinculada à tradição das Academias de Belas-Artes.

A História da arte teve nas Academias um lugar tradicional. A pintura de história foi importante para fornecer uma gramática de referências que permitia ao jovem pintor enquadrar as cenas históricas (muito importante entre os séculos XVII a XIX). No presente ela é necessária à consciência de um passado, de um espólio por parte dos jovens artistas. Hoje, e desde os finais do século XVIII, quando emergiram os grandes museus de arte pelo mundo ocidental, a *arte cita a arte*, lida muito directamente com a sua própria memória. Tal situação permitiu uma grande libertação da anterior figura do Mestre, decisiva no tempo das guildas e ainda marcante nas Academias. Por exemplo, Manet pintava segundo os grandes «mestres» que a história da arte sistematizava e os museus exibiam, e ambos consagravam, exactamente

através da visita aos museus e do olhar directo das obras desses «mestres».

Assim, mais que uma História da arte ou uma Estética, como ainda uma Antropologia da arte ou uma Psicologia da arte, ou todas estas disciplinas afins, com modos próprios de abordagem e acercamento das questões artísticas, o que interessa é como estas disciplinas poderão contribuir com um manancial teórico e de conhecimento de apoio à IA. Daí que a noção mais holística de Ciências da Arte possa ter algum sentido, relativamente a uma área específica de História da arte ou de Estética, enquanto área a funcionar na formação artística e talvez ainda mais na IA, como acontece na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Uma articulação que pode criar alguns equívocos como o binómio de Arte e Ciência. Apesar de todas as relações interessantes a explorar, esta é uma via de interdisciplinaridade e não se deve confundir com a IA, nem ser a via ilusória da arte ter dignidade universitária. A IA, diria, é imanente a lugares que articulem produção e reflexão artística e será a partir da consistência desta que essa interdisciplinaridade se fará sem prejuízos.

QUESTÃO III

Considero há alguns anos que
o Doutoramento em Artes
Performativas e Imagem em

Movimento deveria ter uma presença e uma disseminação constante em publicações e plataformas digitais específicas para o efeito, suportes nos quais os projectos artísticos e investigativos, assim como as teses a que deram origem, pudessem ganhar visibilidade, mas acima de tudo mostra-se a interlocutores e “públicos” especializados nos temas em debate, como sucede com outros meios universitários e objectos de investigação académica. O que pensas sobre esta questão?

→ Sim. Para além de uma teoria da investigação em Artes para ajudar o seu exercício em dissertações e teses, seria útil um trabalho ulterior. Existem algumas ideias que a Comissão Científica tem conversado e que deseja implementar. Mas este doutoramento andou nos últimos dois anos em processos de avaliação, que culminaram numa aprovação por três anos. É um desequilíbrio entre o desgaste da avaliação do curso e o tempo para novas implementações, e que não ajudam a evolução do(s) curso(s). O tempo de balanço e de verificação das eficácias dessas mesmas implementações, como que se torna inexistente. Num curso de doutoramento que em geral dura entre 3 a 4 anos, a questão torna-se ainda mais absurda. Embora necessárias, há uma saturação

destas avaliações que desgastam as instituições, financeira e humanamente – e nem discutimos o facto de termos em Portugal um monopólio. Assim, as melhorias que temos discutido como necessárias tiveram que ser aguardadas, o que é um contrassenso. E as avaliações nem sempre se acertam com os calendários dos cursos. Além disso, o que nós, enquanto Comissão Científica, que assumiu a condução do processo dos trabalhos de autoavaliação, propusemos de alteração e melhoria do curso, foi praticamente o que a equipa de avaliação nos aconselhou. Uma redundância operacional.

Depois de dois anos de impasse, em avaliação, acrescida com uma transferência administrativa e científica, que estava sediada na Faculdade de Letras e que passou para a Faculdade de Belas-Artes, em que tivemos que esperar para podermos implementar essas medidas, estamos finalmente este ano lectivo a preparar uma remodelação do curso para o próximo ano lectivo.

O curso de Doutoramento em Artes tem a riqueza de incluir várias Unidades Orgânicas, mas essa é também a sua delicadeza. A sua pluralidade é também a sua disseminação. E basta uma instituição falhar no apoio ao curso para tudo falhar, e nem sempre as tutelas institucionais são sensíveis a essa delicadeza. Um curso, seja em colaboração ou em associação, corre o risco de, por vezes, ser considerado exterior às instituições.

A sorte deste curso tem sido a existência de instituições e tutelas muito consistentes no seu apoio. Mas também tem sido essa pluralidade institucional e o cruzamento entre artes que tem despertado a curiosidade do curso, que todos os anos tem tido vários candidatos, sempre no limite, e vários alunos internacionais, do Brasil e outros países da América do Sul, de Itália e da China – apesar de ser um curso que assume funcionar predominantemente em língua portuguesa.

Além de várias alterações científicas e pedagógicas, para ir mais directamente ao que perguntas, e com maior relação com a IA, sublinhava a referida criação da UC de *Teorias e Metodologias da Investigação em Artes* e, sobretudo, a criação de uma espécie de Congresso Bienal Internacional das Artes. Este Congresso Internacional de Artes pretende ter convidados internacionais das várias especialidades artísticas, artistas e teóricos, e ser uma plataforma de chamada dos doutorandos para apresentarem os seus trabalhos artísticos e as suas reflexões, em torno de um tema chave abrangente e marcante no campo das artes. Seriam vários dias com conferências, apresentação de obras das várias artes e espaços de discussão, ou ainda *workshops*, a acontecer nas várias instituições em que o curso funciona. Haveria um livro-catálogo do evento, como memória do curso e publicação *artístico-*

-científica. Assim, além da criação de uma plataforma de visibilidade pública da produção científico-artística do curso, aproveitando o carácter *multiartístico* do curso, criava-se outra de cruzamento entre as artes (considerando as tradicionais das Belas-Artes e as que caracterizam este curso em Artes Performativas e da Imagem e Movimento, que inclui performance, dança, teatro, cinema, música, instalação sonora, etc...), no âmbito da Universidade e da IA. Seria ainda um espaço de diálogo de centros de investigação e cursos congéneres internacionais, além de intensificar as dinâmicas e partilhas internas ao curso.

O ideal seria abrir o curso reformulado, e com a serenidade retomada depois dos processos de avaliação, com o primeiro congresso; ou seja, em Setembro ou Outubro de 2021.

QUESTÃO IV

Após dez publicações consecutivas da Revista Convocarte, concretização editorial pela qual te felicito, permite-me esta pergunta: pensas que a linha editorial da revista que coordenas pertence ao domínio da *Investigação sobre Artes*, da *Investigação em Artes*, da *Investigação Artística*, ou das três em simultâneo?

→ O projecto da Revista Convocarte parte do espírito das Ciências da Arte, tal como foi entendida e assumida na *nossa* Faculdade de Belas-Artes: em torno dos vários discursos sobre arte, da tradição filosófica da estética, da história da arte, logo estendida a várias relações com outras disciplinas afins com as artes, tais como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a semiótica, entre outras, e ainda as questões pedagógicas. Contudo, também procura estabelecer uma proximidade com os artistas e a sua criação, tal como encontrar compromissos dos próprios artistas entre a sua produção e reflexão. A ideia da revista surgiu como estratégia de convocar a articulação da arte com um determinado tema que faça parte das suas preocupações: já tivemos a arte pública, a geometria, o activismo político, o lúdico e o jogo, o tempo, e estamos agora a fechar as relações entre a arte e a loucura. Contudo, abre-se um espaço natural à colaboração de artistas para a teorização e até nos interessa a consciência dos próprios artistas enquanto criadores relativamente aos temas abordados.

Daí termos um espaço introdutório de dimensão mais prática, de entrevistas e de ensaio dedicado a artistas, com uma ou todas estas dimensões juntas (sempre que possível). Afinal, os artistas são a parte central dessa pluralidade do mundo da arte. Contudo, diria que tendencialmente se aproximaria mais de uma Investigação artística do que

de uma Investigação em Artes, pelo menos pelos resultados.

A revista *Convocarte* tem outras preocupações editoriais, mais relacionadas com o mundo universitário, que se relaciona com algumas perturbações que achamos existirem nas áreas das humanísticas relacionadas com o predomínio nestas áreas de mecanismos mais habituais nas ciências exactas e tecnológicas, domínio esse que se tem sobreposto ao das humanísticas, algo passivamente, e sem abrir grandes discussões internas. É o exemplo da tendência de normas de indicação bibliográfica de universidades anglo-saxónicas em que predomina o sistema autor/data, mais adequado a um pequeno conjunto de referências bibliográficas. A tendência *bibliométrica* e quantificadora dos números de referenciação, que tem animado os professores e responsáveis de centros de investigação a incitarem os seus orientados a citá-los. São os processos quantitativos, aditivos, com a transparência dos *data*, que têm sido muito criticados por Byung-Chul Han, em prejuízo dos qualitativos, que lidam mais com o enigma e a opacidade das coisas, e onde se fundamenta o espírito crítico.

Outra preocupação da revista, que se assume internacional, é o domínio da língua inglesa no mundo universitário, como se não fosse possível existir partilha internacional sem termos que nos colocar todos a falar e escrever em inglês. Para nós

isso trás perversidades à tradição de múltiplas línguas do espaço europeu e da Universidade. Preocupa-nos que uma boa língua de mediação se torne exclusiva e que o pensamento universitário se faça a uma só língua. Começa a ser estranho ver jovens investigadores que só querem e só sabem escrever em inglês, e falamos já de alguns cuja língua mãe é, por exemplo, o português. Defendemos outra abertura e pluralidade. A *Convocarte* pede que os autores escrevam na sua língua mãe, e tem incluído textos em português, espanhol, francês e inglês. Não queremos retomar o anterior domínio do francês. O problema que colocamos é maior e diz respeito à perda da história e da cultura de várias línguas de base europeia.

Outra questão a que a revista é sensível é ao mecanismo da revisão de pares (para o qual domina a expressão inglesa de *peer review*; tal como domina a de *paper* em vez, por exemplo, de opúsculo). Na revista tentámos criar um modo de revisão de pares mais atenta à existência de uma plataforma de pares, académicos e de investigadores, que não se torne uma dimensão de avaliação, em que uns terão uma autoridade de sabedoria sobreposta a outros. Mais que revisão (e ainda mais que avaliação, que tudo perverteria), interessa-nos a ideia de uma *leitura de pares*. O princípio é, com o princípio de convocação, colocar os textos num diálogo, num dimensão inter pares. Ninguém se

coloca fora da discussão, nem sequer os coordenadores nem os elementos do Conselho Científico Editorial.

E parece-nos útil que o nosso texto seja colocado à leitura de outros. Daí fomentarmos uma leitura qualitativa e não quantitativa. A ideia é escutar o outro na leitura do nosso trabalho, e não que o outro nos avalie; que o outro nos coloque num plano de partilha, nos retire do nosso solipsismo enquanto pensadores. Gostamos de uma imagem explorada por Peter Sloterdijk sobre a concentração de Sócrates a pensar antes do Banquete. Mas depois segue-se o Banquete, o *Sympósion*, com todo o seu diálogo e discussão. Gostaríamos de ter estes dois momentos e de salvaguardar ambos em *Convocarte*. No fundo, tentamos estabelecer um modo de *peer review* qualitativo adaptado às artes e humanidades.

Um dos problemas das revistas científicas com revisão de pares tem sido que quem submete os textos são os investigadores que estão numa necessidade de construção de *curriculum*, de fazer pontuação – e esta expressão existe com toda a perversidade, senão mesmo ridículo, com os processo de acreditação (como se tudo fosse um produto, num estranho domínio de uma linguagem da economia e do *marketing*). O que isso provoca é a demissão de autores com maior estatuto, dos grandes pares e especialistas. Deixarão eles de estar em espaços plurais de publicação universitária? Num estranho paradoxo,

há uma pobreza de algumas revistas com revisão de pares por estes (e outros) factores.

Com a respectiva dificuldade, tentamos ter a presença de grandes especialistas dos temas trabalhados, que em geral já estão para além dessa necessidade de pontuar, pelo que a revista "gosta" de funcionar por convite, embora esteja aberta a quem proponha textos (e não usamos a palavra submissão). Estes autores também entram na «leitura de pares», com toda a delicadeza a que isso obriga na nossa coordenação. Por vezes também solicitamos textos fundamentais desses autores que republicamos. Outra alternativa é a entrevista (que pode ser a artistas ou a investigadores, ou a esta dupla dimensão, como já falámos).

Assim, respondendo directamente à questão, diria que a *Convocarte*, parte de uma linha marcada pela *Investigação sobre artes*, mas que se estende às outras duas vias, tentando fornecer espaços para tal. Diria ainda que este desdobramento se possibilita devido a essas proximidades das Ciências da Arte que atrás indiquei, porque está ali, na Faculdade de Belas-Artes, perto da produção e dos artistas. A *Convocarte* tem assim uma origem diferente da linha editorial que lançámos em 2010 e que tens continuado, como se observa neste teu projecto de revista.

QUESTÃO V

Art critic Jan Verwoert describes the intellectual community of the art academy as provocative rather than the convocative community of the sciences. He proposes The Muppet Show one of his ideal models of a provocative community: it is ‘a strange assembly of creatures finding a way to coexist that is impossible to explain.’

Danny Butt, *Artistic Research in the Future Academy*, p.86.

Danny Butt refere-se nesta passagem ao texto “Posing Singularity” de Jan Verwoert inserido na publicação *Agonistic Academies*. Consideras que a Investigação Artística futura deve orientar-se no sentido de *ações provocativas* do ambiente académico e universitário, ou pelo contrário, orientar-se para uma produção de situações investigativas que oscilem entre a convocação e a *provocação*, em função dos contextos com os quais se articule? Eventualmente, já que se trata de uma coexistência problemática entre perspectivas muitas distintas, não apenas entre as Humanidades e as Artes (como tu e eu já constatámos nas obras de Investigação Artística que editámos em conjunto), mas também entre o conjunto de ambas e as outras

ciências, penso que talvez seja preferível preconizar a *tendência provocativa* (com um determinado espírito de elegância e respeito pela alteridade que caracteriza as outras modalidades e objectos de investigação), já que a *linha convocativa* tende a ocultar a tensão e a singularidade de que a investigação artística necessita para evidenciar as suas peculiaridades. O que pensas sobre esta questão?

→ Pegando de novo na ideia de convocação da revista *Convocarte*, este princípio de convocação pretende colocar as coisas em discussão. Convocar é transportar algo a um *nós*, a um lugar comum com outros. Esta questão é essencial enquanto colocação do singular para além de um plano solipsista, para um plano de discussão.

Achamos que a Universidade não deve apenas ser um espaço de acumulação de ensaios, mas da sua discussão (é o que faz sentido no ensaio, é colocar em espaço plural a sua dimensão de risco e liberdade) — e observamos com alguma preocupação o domínio de processos quantitativos de avaliação de instituições, de cursos, de professores, de alunos, *curriculuns*, etc.. (é o princípio da competição). A cultura do ensaio é boa na sua dimensão de risco, de tentativa, de abertura, como um pensar sem fronteiras, que nos fornece uma

espécie de liberdade e até de prazer do pensar – penso em expressões do recente livro de Brian Dillon, *Do Ensaísmo*, ou do pensamento como ócio, com elementos lúdicos, como defende Byung-Chul Han em *Do Desaparecimento dos Rituais*. O culto do ensaio, de forte tradição nas humanísticas (já se percebeu que prefiro esta expressão de humanísticas, ou mais amplo de artes e humanísticas, à de ciências sociais, de letras, etc), deve resistir ao paradigma da tese, numa valorização da hipótese, ou dos objectivos, numa valorização do acto de pensar enquanto acção livre e aberta – e também temos visto como estas noções de tese e de objectivos se têm tornado demasiado dominantes na linguagem académica, como uma necessidade e exigência. Exactamente o que nós fomos atendendo ao longo da linha editorial de IA foi como se colocavam em jogo alguns problemas de método que valorizam essas zonas de risco. Nesse sentido foi bem gizado por ti os trabalhos em tornos de certos conceitos e perturbadores como a ironia, o absurdo ou a serendipidade.

Curiosamente são mecanismos que surgem no processo, do pensar ou da *poiesis*, com a sua força de ruptura, como modos de imprevisto e de inesperado, de abertura e desvio, como interrupções às quais a vertigem dos objectivos e da eficácia se tornam cegas. São momentos de espanto e descoberta que podem mudar de direcção e, portanto, de objectivos.

A IA apresenta modos privilegiados de contacto com estas dimensões de imprevisto. Por isso, e temos conversado sobre isso, a IA transporta consigo riquezas mais abrangentes que os seus próprios problemas, mas de provocação a alguns métodos que se sistematizaram e anquilosaram na Universidade, em ciências cuja maior tradição as deixa numa estabilidade de conforto com a prática dos seus métodos. Nos livros onde se debateram questões de método, foi interessante o debate desse confronto com essa estabilidade.

Assim, o princípio de *convocar* é o de trazer para um mesmo plano várias vozes (ou várias línguas, com as suas especificidades), onde a diferença e a discussão se abram. A abertura de fronteiras do ensaio, o seu trasvazar do conforto da objectividade (para Nietzsche há na «objectividade» uma força de coerção, algo que se põe sobre o outro como modo de anular a discussão ao bloquear a posição do outro), coloca em cena a própria dificuldade dos consensos. Para tal, as hierarquias universitárias não podem ser jogos de autoridade prévia, em que uns têm a verdade antes dos outros, que é outra perversidade de alguma postura nas revisões de pares a dominar nas revistas científicas. O pior que pode acontecer é a convocação passiva, que apenas faça parte da necessidade de soma de *curriculum* e de ratificar e multiplicar o que um orientador já afirmou. A universidade é hoje dos poucos lugares

de sobrevivência de um espaço crítico e de discussão — e diria que é exactamente a tradição das *artes e humanísticas* que a coloca em acção. Pelas minhas palavras observa-se que aprecio estas dimensões de convocar para a discussão e a crítica — não tanto a provocação. Acho que é neste plano que se desenvolve uma capacidade argumentativa.

Podemos pensar em fortes tradições como o diálogo platónico, a *disputatio* da escolástica medieval, ou ainda a força da aparição da consciência do outro perante a minha evidência em Husserl, como fortes exemplos de desenvolvimentos de processos argumentativos a partir da tensão que se abre com a aparição da alteridade, da outra consciência. Outro plano é a qualidade dessa alter-consciência. Esse é o filtro necessário de uma revisão de pares qualitativa que defendo nas áreas das humanísticas. Exactamente para, como diz Nietzsche, estarmos perante os melhores na discussão das questões — se defendemos alguma necessidade de uma revisão de pares é para animar uma discussão de pares. Não basta sabermos como quem carrega bibliografia (novamente Nietzsche com a sua imagem dos camelos que carregam as citações do passado). Se saber importa este deve colocar-se à interpretação e à discussão. É nesta dinâmica que desenvolvemos a nossa capacidade de argumentação, arma do diálogo e da *disputatio*.

Não nos interessam os consensos de vassalagem e obediência, mas os que se animam na discussão e permitem a acção crítica, bem mais intensos e difíceis. Mais que o consenso defendo o esforço para o conseguir. Normalmente o uso do poder não aprecia este mecanismo porque lhe rouba a exclusividade unilateral da sua voz e a sua sobreposição à voz dos outros. Por isso há qualquer coisa de resistência, e de político, nos modos de pensar. É um projecto editorial, sendo publicação, portanto, algo que se lança para o espaço público (mesmo que universitário), tem responsabilidades na *polis*, ou seja, políticas.

Acrescente-se que no caso da IA acrescenta-se o problema da dimensão *egótica* e individualista do artista, por tradição ou mito romântico, que o faz fechar na sua concha criativa e que o inibe de se colocar à discussão. A IA não pode enclausurar-se num diário pessoal ou íntimo de artista. Para mim, quem não se coloca à discussão não sabe estar na Universidade. E com este princípio deve ser confrontado o *artista enquanto investigador*, que tem que sair de alguma visão romântica para se colocar neste novo lugar de mecanismo universitários, que o obriga a desdobrar-se num plano de argumentação e discussão — elos o que a IA ajuda a posicionar.

Fechando e sintetizando a resposta à questão que me lançaste: não se trata de impedir o que há de singular e provocatório da criação

artística, mas de a transportar
a uma dimensão de confronto com
a alteridade, ao *olhar da consciência
do outro*.

Entrevista por Interview by José Quaresma

Comissão Científica International Committee

Alys Longley (NZ)

Alys Longley is an interdisciplinary artist and teacher working with choreography and creative writing as expanded fields. She has worked closely with scientists, geographers, poets, visual and fashion-based artists. She recently led *18 Horas Entre Nosotros/ 18 Hours Between Us* – a series of performances and public research events between Santiago, Chile and Auckland, New Zealand which in 2020 is manifesting as a series of postal and digital art works. Her book *The Foreign Language of Motion* was published in 2014 with Winchester University Press's Preface Series and her book *Radio Strainer* was published in 2016, these artist-books both emerged out of choreographic projects for theatre and film. Alys created the artist-research resource SmudgeSkittle, in 2018, in digital and game form. Her edited books include *Undisciplining Dance in Nine Movements and Eight Stumbles* (2018, Cambridge Scholars Press, with Carol Brown) and *Artistic Approaches to Cultural Mapping, Activating Imaginaries and Means of Knowing* (2018, Routledge, co-edited N. Duxbury and W. Garrett Petts). Alys's work has been performed in NZ, Australia, UK, Germany, Vienna, Portugal, Croatia, US and Chile. Alys is an Associate Professor in the

Dance Studies Programme, University of Auckland, New Zealand.

Ane Thon Knutsen (NO)

Dr. Ane Thon Knutsen is an artist and graphic designer living and working in Oslo. She was educated as a Graphic Designer from The Oslo National Academy of The Arts, and in 2019 she defended the first practice based PhD in graphic design in the nordic region. For the last ten years, Ane has worked as a freelance graphic designer, lecturer, and artist and has presented work in a wide range of institutions internationally. She has also been part of establishing *Fellesverkstedet*, a production facility for art and design in Oslo, ranging from screen print, to woodworking, laser engraving, and CNC-milling. Thon Knutsen PhD titled *A Printing Press of One's Own*, is a practical examination of the relationship between art and technique, hand and spirit, thought and printers ink. The project came out of an interest in printed matter in a digital age. Through in-depth close reading of Woolf's authorship, seen through the first-hand experience as typesetter and printer, Thon Knutsen has found new ways to read Woolf, and a direction for her own artistic and research-based practice. Thon Knutsen has recreated the short story that Woolf printed whilst teaching herself typesetting, *The Mark on the Wall*, in its whole, but with a new aesthetic appearance. She has done this with a method that Thon Knutsen claims must have been

used by Woolf; the thought and the writing must have been influenced by the experience of typesetting and printing as a pendulum between the mind that writes and the hand that compose.

Ana Telles (PT)

Ana Telles é pianista, professora associada com agregação e diretora da Escola de Artes da Universidade de Évora. Estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo obtido o grau de Bachelor of Arts (Piano Performance) na Manhattan School of Music e o de Master of Musical Arts (na mesma especialidade) na New York University. Estudou com Yvonne Loriod-Messiaen, Sara D. Buechner, e Nina Svetlanova, entre outros, tendo sido bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Programa Fulbright. Doutorou-se pela Universidade de Paris IV – Sorbonne (França), em cotutela com a Universidade de Évora, em 2009. Desde então, publicou um número significativo de estudos (artigos, capítulos de livros, edição crítica, entre outros) incidindo sobretudo sobre música e escrita instrumental para piano, em Portugal e França, nos sécs. XX e XXI. Tem tocado como solista e integrada em grupos de música de câmara em Portugal, Espanha, Alemanha, França, Itália, Irlanda, Polónia, Cuba, Brasil, Taiwan, Coreia do Sul e E.U.A. A sua discografia conta actualmente com dezanove títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo

com orquestra e integrada em grupo de música de câmara.

Annette Arlander (FI)

Annette Arlander is an artist, researcher and a pedagogue, one of the pioneers of Finnish performance art and a trailblazer of artistic research. She is educated as theatre director, Master of Arts (philosophy) and Doctor of Art (theatre and drama). Arlander was the first to be awarded a doctorate from the Theatre Academy, Helsinki (in 1999). In 2001 she was invited as professor of performance art and theory to instigate the MA degree program in performance art and theory (or Live Art and performance studies, as it is called today) a position she held until 2013. In 2007-2009 she was also head of the research department or Performing Arts Research Centre (Tutke) at the Theatre Academy. In 2015-2016 she was professor of artistic research at the University of the Arts Helsinki Theatre Academy and (temporary) vice dean for research there, as well as visiting professor at Stockholm University of the Arts. In 2016 she was professor of artistic research at Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki and is since 2017 a visiting researcher there. In 2017 Arlander was a postdoctoral fellow in the arts at Helsinki Collegium for Advanced Studies. In 2018-2019 she was professor in performance, art and theory at Stockholm University of the Arts with the artistic research project, funded by Vetenskapsrådet,

Performing with Plants. She is principal investigator of the Academy of Finland funded research project How to Do Things with Performance (2016-2020). She is member of the editorial board of JAR (Journal for Artistic Research) and Ruukku, member of the executive committee of IFTR (International Federation for Theatre Research) and co-convener of the Artistic Research Working Group of PSI (Performance Studies International). Arlander's research interests are related to artistic research, performance-as-research, performance studies, site-specificity and the environment. Her artwork is focused on performing landscape by means of video or recorded voice, and moves between the traditions of performance art, video art and environmental art.

António Quadros Ferreira (PT)

Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes (desde 2017). Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (desde 2014). Professor Catedrático Aposentado da FBAUP (desde 2013). Membro do programa de doutoramento *La realitat assetjada: posicionaments creatius*, Universitat de Barcelona (desde 2012). Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES (desde 2009). Professor Catedrático da FBAUP (desde 2007). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno de questões associadas à investigação artística, as relações entre o pensar,

o fazer, e o dizer, as metodologias específicas da investigação em pintura, o ensino artístico em contexto de escola de arte, e a teoria e a história da pintura. Recentemente: *O Lado de Cá, Conversas com Fernando Lanhas*, Afrontamento, Porto, 2011; *Fazer Falar a Pintura* (coordenação), Editora UP, Porto, 2011; *Nadir, Afonso, Arte, Estética e Teoria*, Afrontamento, Porto, 2012; *Água:Porto/Aigua:Barcelona* (com Domènec Corbella Llobet, co-edição, i2ADS/FBAUP e FBAUB, 2013; *Pensar o Fazer da Pintura* (coordenação, co-edição i2ADS/FBAUP e Afrontamento, Porto, 2017; *Jaime Isidoro, A Arte Sou Eu* (Afrontamento, Porto, 2017), *Almada entre o Performare e o Spectäre* (in "Revista de Ciências da Arte, Convocarte", Nº 5, Arte e Activismo Político, CIEBA/FBAUL, Lisboa, 2018; *Domènec Corbella, Navigatio Vitae*, co-edição Afrontamento e Universitat de Barcelona, Porto, 2019; *Nadir, Subjectum* (curadoria), MACNA, Chaves, 2020; *Nadir, Mestre de Si Mesmo*, U. Porto Press, Porto, 2020. *100 Anos Nadir, Inéditos* (curadoria), Casa Comum, Universidade do Porto, 2020.

Carlos João Correia (PT)

Carlos João Correia (1956-) doutorou-se na Universidade de Lisboa, em 1993, com uma tese sobre o pensamento filosófico de Paul Ricoeur. É actualmente Professor Associado da Universidade de Lisboa, onde lecciona desde 1980. Áreas de investigação:

Filosofia da Arte, Filosofia da Religião, Identidade Pessoal (Metafísica), Idealismo Alemão, Pensamento Clássico Indiano. É autor ou editor de 21 livros e mais de 100 ensaios científicos. Preside a duas associações culturais, “AIEM, Associação Interdisciplinar da Mente Humana” e Associação “O que é?”. É membro do Mind-Brain College da Universidade de Lisboa e diretor da revista *Philosophy@Lisbon*.

Carlos João Correia (1956-) graduated (PhD) at the University of Lisbon in 1993 with a thesis on the philosophical thought of Paul Ricœur. He is currently Associate Professor at the University of Lisbon, where he has taught since 1980. Research areas: Philosophy of Art, Philosophy of Religion, Personal Identity (Metaphysics), German Idealism, Classical Indian Thought. He is the author or editor of 21 books and more than 100 scientific essays. He presides over two cultural associations, “AIEM, Interdisciplinary Association of the Human Mind” and Association “What is it?”. He is a member of the *Mind-Brain College* of the University of Lisbon, and director of the journal *Philosophy@Lisbon*.

carlosjoaocorreia@gmail.com

Corina Caduff (CH)

*1965, studied German Literature in Zurich and did her doctorate in 1991 on Elfriede Jelinek. She then worked as a journalist for radio and as a scholar at the University of Zurich with guest

lectureships in Amsterdam, Berlin and Chicago. The habilitation took place in Berlin in 2001. 2004-2017 Prof. at the Zurich University of the Arts. 2011-2017 member of the Research Council of the SNSF (Swiss National Science Foundation) and member of various committees for the promotion of culture. Since 2018 she is vice-rector research at Bern University of Applied Sciences BFH. Research interests: Death and Dying; Relationship of Arts; Artistic Research. Head of the running project “Sterbesettings”, SNSF, 2020-2023. Co-Editor of the Books: *Artistic Research and Literature*. Fink Verlag Munich 2019 DOI: 10.30965/9783846763339 / *Art and Artistic Research*. Scheidegger & Spiess Zurich 2010.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Doutoramento em História de Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 2000). Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 1984). Licenciatura em Filosofia pela FLUL (1979). Professora Associada da FBAUL na Área de Ciências da Arte e do Património. Vice-Presidente da FBAUL e Diretora da Biblioteca da FBAUL. Investigadora integrada do CFCUL (Head de Ciência e Arte) e investigadora colaboradora do CIEBA. Docente nos programas doutorais em associação PD-FCTAS (CFCUL) e PD-EA (IEUL, FBAUL, FBAUP e ICEUP. Área de Especialização: Publica regularmente e exerce atividades diversas nas áreas de História da

Arte Contemporânea, crítica de arte, teorias da arte (estética, curadoria, teoria da crítica da arte). Investigação Atual: Arte, curadoria, teorias da arte, estética e filosofia, arte e ciência. Últimas publicações: *Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmiento: a unidade do diverso*, in *Fragmentos de Viagem na obra de Julião Sarmiento*, Ed. CHAM/FCT. Lisboa: 2020, p.45-53. *Da natureza da arte em Rui Filipe*, in *Catálogo Rui Filipe em busca do Absoluto*, Ed. Museu Neorrealismo. Vila Franca de Xira: 2020, p.21-33.

Danny Butt (AU)

Dr. Danny Butt is Associate Director (Research) at the Victorian College of the Arts, University of Melbourne, where he convenes programmes in Social Practice and graduate research in the PhD and MFA programmes. His book *Artistic Research in the Future Academy* was published by Intellect/University of Chicago Press in 2017. He is the editor of *PLACE: Local Knowledge and New Media Practice* (with Jon Bywater and Nova Paul) (Cambridge Scholars Press 2008) and *Internet Governance: Asia Pacific Perspectives* (Elsevier 2006). He works with the Auckland-based collective Local Time, whose practice engages the dynamics of visitor and host in the context of mana whenua and discourses of indigenous self-determination.

Dirk Dehouck (BE)

Dirk Dehouck a étudié le dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole Supérieure des Arts où il enseigne actuellement. Il est également philosophe et enseigne la philosophie à l'Ecole Supérieure des Arts de Mons, et à l'Université Libre de Bruxelles comme assistant. Il poursuit des recherches dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie. Fondateur de l'Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, il édite la revue *Art, enseignement & médiation*. Depuis 2017, il est également responsable éditoriale de la revue de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Oeil*.

Dirk Dehouck studied drawing at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels, Ecole Supérieure des Arts where he currently teaches. He is also a philosopher and teaches philosophy at the Ecole Supérieure des Arts de Mons, and at the Université Libre de Bruxelles as an assistant. He pursues research in the field of aesthetics and philosophy. Founder of the Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, he publishes the magazine *Art, enseignement & médiation*. Since 2017, he has also been responsible for the editorial management of the journal of thought in the plastic arts, *La Part de l'Oeil*.

Estelle Barrett (AU)

Estelle Barrett is an Honorary Professorial Fellow of the Victorian College of the Arts, University of Melbourne. She has co-edited three books with Barbara Bolt including *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, (2007; 2010), as well as reviews and articles in: *Cultural Studies Review; Zetesis; Real Time; Artlink; Text; Social Semiotics; Double Dialogues; Studies in Material Thinking; The International Journal of Critical Arts* and the *Journal of Visual Arts Practice*. Her monograph, *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, (2011), examines the relevance of the work of Julia Kristeva for the creative arts and creative arts research. Her research interests include psychoanalytical and New Materialist perspectives on art and trauma studies. Her field of practice is creative writing. She has worked with Indigenous Australian researchers to develop a research training pedagogy using relational methodologies built on Indigenous epistemologies and that articulate the ethics and protocols for conducting intercultural and Indigenous research. She has developed several Higher Degree by Research Intensive programs. Seminars and workshops in Creative Arts research and Indigenous Research presented nationally and internationally.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Lisbon (Portugal), 1953-7-6. Graduated (MA) in History, post-graduated (MA) in Museum Studies and PhD in History of Art (University of Lisbon, Portugal). Professor at the Faculty of Arts (1979-1986) and at the Faculty of Fine Arts (from 1987 to the present day), both belonging to the University of Lisbon. He is the author of the curricula of the BA and MA in Heritage and Museum Sciences and in Conservation Studies in the Faculty of Fine Arts where he is Full Professor and has headed for the last seven years both the Scientific Committee and the Research Centre. Curator and programmer of several major exhibitions and museums in Portugal, Spain and Brazil, namely, only to mention the most recent ones, the first Exhibition of the Hermitage Museum in Portugal (*Art and Culture of the Russian Empire*, 2007) and the *Museum of the Orient*, in Lisbon (2008). Author of the Scientific Revision for the Portuguese Version of the *Janson's History of Art* for the Gulbenkian Foundation, published January 2010. Author of several papers and books on Art Critics, Museum Collections and History of Portuguese Art and Culture, namely *Portuguese Art in the Time of the Maritime Discoveries* (1996), *Flemish Art in the Museum of Sacred Art, Funchal, Madeira* (1997), *The Gothic Altarpiece of Saint James fighting the Moors* (2002, together with José António Falcão), *Portuguese*

Presence in the East (Editor, Museum of the Orient Catalogue, 2008), *The Convent of Jesus Altarpiece by Jorge Afonso (1520-1530) in Setúbal* (2013, together with several other authors). He was recently the Curator of the Exhibition *The Islands of White Gold. The Artistic Patronage in Madeira in the 15th and 16th centuries*, Lisbon: MNAA, 2017-2018 (APOM Best Exhibition Award). He was appointed by the Minister of Culture of Portugal Deputy Minister for Heritage and Museums of the Government of Portugal from 2017-2-1 to 2018-10-15. He is presently the Dean of the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, Portugal.

Fernando Crêspo (PT)

03/02/1958. Formação Académica: Doutor em Belas-Artes, na Especialidade de Arte Pública – Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, 2016. Master of Arts in Dance Studies. Council for National Academic Awards/ Laban Centre for Movement and Dance. Londres, Janeiro 1989. Professor Educador pela Arte. Escola Superior de Educação pela Arte. Conservatório Nacional de Lisboa, 1980. Docência: Universidade do Algarve; Universidade de Aveiro; Instituto Politécnico do Porto; Professor Adjunto, Escola Superior de Dança-Instituto Politécnico de Lisboa. Criações, exposições e publicações recentes: Coreografia: . “Pedra-Tesoura-Papel”. Vídeo/ Dança. Música: G. Ligeti. 2020;

Vídeo/Performance. “O Meu Corpo é a Minha Cicatriz” , 2013. Exposição: “Presencia e Ausência – Performance e Documentação”. Museu Arqueológico do Carmo. 2015. Artigo: A força da gravidade e a origem do movimento. In *AULP, Artes Performativas e da Imagem em Movimento* (81-100). Revista Internacional em Língua Portuguesa. 2020.

Fernando Rosa Dias (PT)

Caldas da Rainha, 1964 Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL) com o tema *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*. Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL). Licenciado em Design de Comunicação (FBAUL). Professor Auxiliar da Área de Ciências da Arte na FBAUL. Coordena 1º ciclo da licenciatura de CAP na FBAUL. Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (desde 2017). Investigador integrado do CIEBA. Criação e coordenação científica geral da Revista *Convocarte – revista digital de Ciências da Arte* (<http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>). Coordenou conferências e edições sobre vanguardas artísticas, arte abstracta, imagem, modernismo ou investigação em artes. Livros de autor: *António Dacosta – A Tentação Mítica*, 2016 [360 pp.]; *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, 2011 [382 pp.]

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga, Departamento de Artes e Estudos Culturais. Coordenador do Centro de Investigação Art as Forum, Copenhaga.

Henk Borgdorff (NL)

Henk Borgdorff is professor of Research in the Arts and Academic Director of the Academy of Creative and Performing Art, Leiden University and professor ('lector') at the Royal Conservatoire, University of the Arts, The Hague (The Netherlands). He was professor in Art Theory and Research at the Amsterdam School of the Arts (until 2010), and visiting professor in Aesthetics at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg (until 2013). Borgdorff served as editor of the *Journal for Artistic Research* (until 2015), and as president of the Society for Artistic Research (2015-2019). His has published widely on the theoretical and political rationale of research in the arts. A selection is published as *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press 2012). See his profile page on the Research Catalogue: www.researchcatalogue.net.

Henk Slager (NL)

As Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Art 2010-2015) and as Dean of MaHKU Utrecht, Henk Slager has made significant

contributions to the debate on the role of research in visual art. In 2004, Henk Slager – together with Jan Kaila and Gertrud Sandqvist – initiated the European Artistic Research Network (EARN), a network that investigates the impacts of artistic research on current art education through symposia, expert meetings, and presentations. Departing from a similar focus on research, he has also (co-) produced various curatorial projects, a.o. *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Tamara Kvesitadze: Any-medium-whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011), *TAR – Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion, Shanghai Biennale 2012), *Doing Research* (DOCUMENTA 13, 2012), *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012), *Joyful Wisdom* (Parallel Project, Istanbul Biennial, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery NYU New York, 2014), *Aesthetic Jam* (Parallel Project Taipei Biennial) and *Experimentality* (1st Research Pavilion, Venice Biennale, 2015), *Asia Time* (5th Guanzhou Triennial 2015-16), *To Seminar* (BAK, Utrecht, 2017), *The Utopia of Access* (2nd Research Pavilion, Venice Biennale 2017), *Freedom, What was that all about?* (7th Kuandu Biennale, Taipei 2018), *Research Ecologies* (3rd Research Pavilion, Venice Biennale 2019), and 9th Bucharest Biennale

(2020). He recently published *The Pleasure of Research* (an overview of educational and curatorial research projects 2007-2014), Hatje Cantz, Berlin 2015.

Jessica Stockholder (US)

Jessica Stockholder was born in 1959 in Seattle, Washington; raised in Vancouver, Canada, and currently lives in Chicago where she teaches at the University of Chicago. Her work is represented in the permanent collections of numerous museums including the Vancouver Art Gallery, the Whitney Museum of Art, New York; The Art Institute of Chicago; MoCA LA; SF MoMA; The British Museum, London; and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Drawing attention to ordinary everyday materials Stockholder engages the sensuality and pleasure evoked by color and formal order in an effort to call attention to the edges of understanding. She orchestrates an intersection of pictorial and physical space, probing how meaning derives from physicality.

José Quaresma (PT)

Home town: Santarém, Portugal (1965) Lives and works in Lisboa. Painter and Researcher in Visual Arts, Philosophy of Art and Aesthetics. 1996. Graduated in Painting, Faculty of Fine Arts, University of Lisboa (FBAUL), 2008. PhD in Philosophy of Art at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *Intersubjectivity and Abyss in Aesthetics Discussion*). 2001.

Master in Philosophy of Art, at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *The Experience of the Sublime in Suprematism*). Assistant Professor at FBAUL (Faculty of Fine Arts of Lisboa's University) in the Painting Department where currently teaches the following subjects: Painting I; Painting Models, Printmaking, and Pictorial Thinking. Since 1997 has curated many artistic projects, in Portugal and abroad, in the Painting field, Contemporary Printmaking, Public Art Projects and other artistic expressions. Since 2008 has edited and co-edited several books about Research in the Arts, Painting, Digital Sphere, Sciences of Art, Contemporary Printmaking, Art and Public Space, and organized lectures about Research in Arts, Public Art and the Public Sphere, Printmaking, others. Individual and Group Exhibitions since 1982.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)

(Montefrío, 1962). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada, ciudad en la que reside e imparte docencia de grabado y litografía como profesor Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 1986. Compatibiliza su actividad docente e investigadora con la actividad artística. Publica diversos artículos y libros entorno a los procedimientos gráficos. Ha recibido, entre otros, Premio Nacional de Grabado, Beca de Grabado de la

Academia de España en Roma y la Medalla a las Bellas Artes Hermenegildo Lanz. Su obra se encuentra en distintas colecciones públicas y privadas. Calcografía Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Estatal de Arte de Urbino (Italia), Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Santo Domingo, Museo Español de Grabado Contemporáneo, Museo del Hermitage (San Petersburgo), Galería Republicana de Arte (Bielorusia), Fondos de Caja Madrid, Fondos de Caja Salamanca, Fondos de la UNESCO (París), Fondos del Salón Internacional del Grabado Contemporáneo (Estampa), Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (España), Universidad de Ciencias de la Educación de Valparaíso (Chile), Ministerio de Asuntos Exteriores, Academia de España en Roma, Columbia College de Chicago. (E.E.U.U), University of Akron. (E.E.U.U), Library of Congress Home – Washington D.C. (E.E.U.U).

Kirsi Heimonen (FI)

Doctor of Arts in Dance, is an artist-researcher with a long career in dance, improvisation, and experimental poetic writing. She is a certified teacher of the Skinner Releasing Technique, a somatic movement method, which has also influenced her artistic research in multidisciplinary research projects and various research environments. She is currently a Visiting Researcher at the Performing Research Center of the Theatre Academy, University of the Arts

Helsinki, Finland and is a collaborator in a multidisciplinary research project, *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals*. Her other recent research interests have circled around slowness and silence.

Maria José Fazenda (PT)

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora no CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Polo ISCTE-IUL. Licenciada em Antropologia e mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Fez o Curso de Dança da Escola de Dança do Conservatório Nacional, onde também foi professora de Técnica de Dança Clássica. Exerceu atividade como crítica de dança no jornal *Público*. Autora, entre outras publicações, de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações – 2ª edição revista e atualizada* (Colibri, 2012 [Celta, 2007]) e *Da Vida da Obra Coreográfica* (Imprensa Nacional, 2018).

Mark Harvey (NZ)

Mark Harvey is an Aotearoa/New Zealand based artist, of Pākehā/Māori (Matawaka iwi) heritage who works with a range of approaches, especially performance and video

and sometimes writing and curating. His focus has included physical endurance performance, productive idiocy, social justice, environmentalism and climate change, ecologies, social ecologies and kaupapa Māori related research. He has presented in a range of international contexts such as: the 55th Venice Biennale for Visual Arts (2013), ANTI Contemporary Art Festival, Finland (2018), New Performance Turku Festival, Finland (2014, 2016), Performance Space, Sydney (2017), Trondheim Kunstmuseum, Norway (2012), ZET, Amsterdam (2011), Hitparaden, Copenhagen (2014), Live Art for Born, Aalborg, Denmark (2016), Laznia Contemporary Art Centre, Gdansk (2016), Climarts Festival, Melbourne (2016), and Anna Leonowens Gallery, Halifax (2018), Artspace (2019), The Physics Room (Christchurch, 2002, 2009, 2017-2018), City Gallery and the New Zealand International Festival of the Arts (Wellington, 2012), Te Uru Gallery (Auckland, 2016, 2017, 2019), Te Tuhi Gallery (Auckland, 2012, 2014, 2016), Govett Brewster (Taranaki, 2006), and St Paul St (Auckland, 2005, 2006, 2012, 2016). He holds a PhD (AUT University) and is a Senior Lecturer in Creative Arts & Industries at The University of Auckland. He has published in a range of publications such as *The South Project* (2013), *Performance research* (2013, 2018), *Convocarte* (2017), and his own book *Play Book* (2016).

Michael Schwab (GB)

Michael Schwab is a London-based artist and artistic researcher who investigates postconceptual uses of technology in a variety of media including photography, drawing, printmaking, and installation art. He holds a M.A. in philosophy (Hamburg University) and a PhD in photography (Royal College of Art, London) that focuses on post-conceptual post-photography and artistic research methodology. He is the founding Editor-in-Chief of the Journal for Artistic Research (JAR), co-editor of Intellectual Birdhouse. *Artistic Practice as Research*. (2012), co-editor of *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (2013), editor of the book *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (2015) as well as the editor of *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. (2018). His most recent book, *Futures of the Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*, co-edited with Paulo de Assis, was published in 2019. Through a focus on experimentation and the exposition of practice as research, Schwab has developed a conceptual approach that links artistic freedom with academic criticality in support of what has been called the 'practice turn in contemporary theory'.

Michel Guérin (FR)

Michel Guérin, professeur émérite de l'AMU (Aix-Marseille Université). Est

né à Nantes (France) en 1946. À la fin de ses études secondaires, il obtient le 2^e prix au Concours général de philosophie (1964), ce qui lui vaut d'être admis au Lycée Louis-le-Grand à Paris. Inscrit à la Sorbonne, il est reçu à l'agrégation de philosophie (1970). Il enseigne à Nantes, puis à Marseille, avant d'entamer en 1982 une carrière diplomatique : attaché à Bonn (alors capitale de la RFA), puis conseiller culturel à Vienne (1986) et à Athènes (1990) : dans ces deux postes, Michel Guérin dirige également l'Institut culturel. Parallèlement, il publie des livres de littérature et de philosophie. *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* paraît en 1986, *La Terreur* en 1990 (*La Pitié* dix ans plus tard). Il soutient en 1989 sa thèse sur travaux (complétée par une HDR en 1995). Rentré de l'étranger, il enseigne à Aix-en-Provence, dirigeant le LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art). En 2005, Michel Guérin est élu sur la chaire « Théorie de la culture » de l'IUF (Institut universitaire de France). Auteur d'une quarantaine d'ouvrages, ses recherches portent sur l'esthétique (la Figure, l'espace plastique, l'image) et l'anthropologie (*Philosophie du geste*, 1995/2011 ; *André Leroi-Gourhan, L'Évolution ou la liberté contrainte*, 2019). Deux livres sur l'acte de créer (*Le Temps de l'art – Expérience et intention*, 2018 et 2020) combinent ces deux perspectives.

Peggy Phelan (US)

Peggy Phelan is the Ann O'Day Maples Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University. She is the author of *Unmarked: the politics of performance* (Routledge 1993) and *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Routledge 1997). More recently, she edited *Live Art in LA: Performance In Southern California, 1970-1983* (Routledge 2012).

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Artista Plástico; Investigador em Artes; Professor da Universidade Bordeaux Montaigne.

Rebecca Schneider (US)

Rebecca Schneider is Professor of Theatre Arts and Performance Studies and affiliate of Modern Media and Culture at Brown University in Providence, RI, USA. She is the author of *The Explicit Body in Performance* (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), *Theatre And History* (2014). Her long-form essay "Slough Media" appears in *Remain*, a book co-written with Jussi Parikka (2018). She has edited several collections, including special issues of *TDR: The Drama*

Review on “Performance and New Materialism,” “Precarity and Performance,” and “Performance and Social Reproduction.” An award-winning essay, “That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up” was published in *Theatre Journal* in 2018 and over fifty other essays appear in journals and anthologies internationally. An essay “This Shoal Which is Not One” is forthcoming in *Island Studies*, part of a larger project on the oceanic. Her work has been supported by the Mellon Foundation and she has served as a Distinguished Visiting Professor at Queen Mary University in London and was a Mercator Fellow at Goethe University in Frankfurt in 2020.

Robin Nelson (GB)

Formerly, Director of Research and Professor of Theatre and Intermedial Performance (2010-2015) at University of London, Royal Central School of Speech and Drama, Robin remains (in semi-retirement) a Professorial Fellow. He is also an Emeritus Professor of Manchester Metropolitan University where he worked for many years. Twice an RAE/REF sub-panel member, he has himself published widely on the performing arts and media. Books include *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*(2013), *Stephen Poliakoff on Stage and Screen*(2011), and *Mapping Intermediality in Performance*(co-edited with S.Bay-Cheng et al.) (2010). Books/

articles: Benjamin, Walter (1936) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” reprinted Penguin Great Ideas, 2008. Dutton, Dennis “Authenticity in Art” in Jerrold Levinson, ed, *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: OUP. Murdoch, Iris (1953, 1st edition; 1987 revised 2nd edition) *Sartre: Romantic Rationalist*, Cambridge: Bowes & Bowes; London: Chatto & Windus. Philipps, David (2003) *Exhibiting Authenticity*. Manchester: MUP. Scaff, Julian H (2011) Art and Authenticity in the Age of Digital Reproduction” <http://www.digitalartsinstitute.org/scaff/>, retrieved 26 April 2019

Rune Gade (DK)

Rune Gade (b. 1964) is Associate Professor in Art History at the University of Copenhagen, Denmark, specializing in contemporary art. His research areas include theory of photography, museum studies, visual culture and gender theory. He has published and edited several books, mostly in Danish but also some in English: (*Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus: Aarhus University Press, 1999; *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005; *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013). Gade was a member of the board of PSi (Performance Studies international) from 2006-2010 and is

series editor (together with Professor Edward Scheer) of *In Between States*. Gade's current research explores alternative art historical practices, which challenge the prevalent ideals of objectivity still dominant within the discipline. Beside his academic practice Gade has also since 1994 worked as a freelance art critic for the Danish national newspaper *Information*. He was the Chairman of The Danish Arts Council from 2012-2013.

Sandra Leandro (PT)

Historiadora de Arte e Professora Auxiliar na Universidade de Évora onde lecciona desde 2001. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da Pintura, Desenho Humorístico, Teoria e Crítica de Arte, Museologia, Escultura e Mulheres Artistas em Portugal. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo* (2009) é licenciada e mestre, pela mesma Universidade, com a dissertação *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)* (1999). Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa e colaboradora em vários outros centros, destacando-se Faces de Eva – UNL, a que pertence desde o ano 2000. Tem assinado o comissariado de diversas exposições entre as quais *Lino António (1898-1974)*, Leiria, (1998-1999), *Redes sem mar*, Luxemburgo (2010), *Museu Infinito*, Lisboa (2016), *Mãe*

inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) – ilustração e aquarela, Amadora (2017-2018), *Nós e os outros*, Leiria (2018-2019). Tem proferido conferências e comunicações em Portugal e no estrangeiro como por exemplo no Kunsthistorisches Institut in Florenz, na USP, ou na Université Paris-Sorbonne. Foi atribuído o Prémio Grémio Literário 2014, ao seu livro *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – uma ópera*. O último livro que coordenou e de que é autora intitula-se *Artistas Plásticas em Portugal*, 2020.

Sierra Rooney (US)

Dr. Sierra Rooney is Assistant Professor of Art History at the University of Wisconsin-La Crosse, specializing in American visual culture, public art and commemoration. Her forthcoming anthology, co-edited with Jennifer Wingate and Harriet F. Senie, is titled *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies* (Bloomsbury, Spring 2021). Her writing has appeared in outlets such as *Public Art Dialogue*, *De Arte*, and *Journal of Urban History*, and the volumes, *Artists Reclaim the Commons and Museums and Public Art?*. She is currently working on a book project examining contemporary public commemorations of women in the U.S. Sierra earned a PhD in Art History and Criticism from Stony Brook University, and an MA in Art History from The City College of New York (CUNY). Her research has been supported by

United States Capitol Historical Society Fellowship and the Center for the Study of Inequities, Social Justice, and Policy Research Grant, among others.

Simone Osthoff (US)

Simone Osthoff is Professor of Critical Studies in the School of Visual Arts at the Pennsylvania State University. A Brazilian-born and US-based scholar, her research focuses on the intersections of experimental art practices, histories, and archives. She holds a PhD from the European Graduate School, an MA degree from the School of the Art Institute of Chicago, and an MFA degree from the University of Maryland. Her numerous lectures and symposia worldwide include the Chicago Museum of Contemporary Art, The Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, the Paço das Artes in São Paulo, and the University of the Arts in London. Her essays were featured in among others, *Leonardo*, *Flusser Studies*, *Ars*, *New Art Examiner*, *World Art*, *Art Journal*, *Neural magazine*, as well as gallery and museum catalogues in the US, Spain, England, Slovenia, Brazil, Argentina, Colombia, and also the Venice Biennale, and the Bienal do Mercosul. Osthoff's multiple book chapters were published by the MIT Press, Routledge, La Maison de La Photographie, in addition to University Presses in the US and Brazil. She is the author of the book *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from*

a Repository of Documents to an Art Medium, from Atropos, and is in the editorial team of the multilingual journal *Flusser Studies*.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutorado na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Caracterização da RIACT

Description of RIACT

Para uma apresentação geral da RIACT sugerimos a leitura do *Editorial* da Revista, pelo facto de partilhar as orientações gerais do projecto. Porém, como transição para as condições de submissão de textos e projectos artísticos, apresentamos aqui uma breve caracterização da mesma.

A RIACT — *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* — é uma publicação dedicada à Investigação Artística, Projectos Artísticos e Questões Tecnológicas, editada pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). A Revista é exclusivamente digital, operando em acesso aberto (*open access*), conectando-se a várias plataformas existentes para esse fim.

A RIACT solicita um pagamento simbólico mediante a submissão de artigos de investigação artística ou de projetos artísticos, devido à necessidade de tradução (e apenas por esse motivo) de algumas secções da Revista como os “Editoriais”, “Introduções”, “Horizontes Temáticos” propostos em cada número da Revista e as “Chamadas para Trabalhos”.

É inteiramente gratuito o processo conducente à admissão para Conferências Internacionais semestrais (realizadas pelos ensaístas ou artistas dos quais são admitidos artigos e projectos) e emissão

de Certificados pela Coordenação da RIACT e pela FBAUL.

A RIACT é uma Revista temática que lança convocatórias semestrais com temas específicos, integrando diversas manifestações teóricas e práticas de investigação em diferentes expressões artísticas. A Revista está preparada para a publicação de textos e edição de projetos artísticos submetidos a uma Comissão Científica que realiza uma “revisão por pares” (duplamente cega), sendo esta Comissão constituída por um grupo de trinta e quatro especialistas de muitas instituições europeias e extra-europeias das quais podem ser consultados os respectivos currículos e contextos de actuação artística e académica

A Revista é multilíngue e acolhe textos e projetos em português, inglês, francês e castelhano. Todos os resumos de artigos são apresentados em inglês como segunda língua, para além de outras secções da Revista como o “Editorial”, a “Introdução”, o “Meta-artigo”, as “Condições para submissão de artigos” e a “Chamada para Trabalhos”.

For a general presentation of the RIACT we suggest the reading of the Journal’s *Editorial*, due to the fact that it shares the general guidelines of the project. However, as a transition to the submission conditions of texts and artistic projects, we present here a

brief characterization of the Journal.

RIACT – *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* (*Journal of Artistic Research, Creation and Technology*) – is a publication dedicated to Artistic Research, Artistic Projects and Technological issues edited by FBAUL (Lisbon University School of Fine Arts). The Journal is exclusively digital, operating in *open access*, connecting with existing platforms for this purpose.

RIACT charges a symbolic fee for the submission of artistic research articles or artistic projects due to the required translation (and only because of this reason) of some parts of the Journal like the “Editorials”, the “Introductions”, the “Thematic Issues” and “Call for Papers”.

RIACT does not charge the process for the International Lectures (performed by the essayists or artists) and Certificates that follows the acceptance of the submitted projects for each number of the Journal. The authors of the admitted papers and projects are invited to lecture in International meetings that are organized twice a year.

RIACT is a thematic Journal launching bi-annual “calls for papers” with specific themes and is meant to integrate several practical and theoretical research manifestations across different artistic expressions. The Journal is prepared for the publication of texts and the edition of artistic projects submitted to a Scientific Committee. RIACT does a

regular double-blind “peer reviewing” by a group of thirty four experts from many European and extra-European institutions.

The Journal is multilingual and it welcomes texts and projects in Portuguese, English, French, and Spanish. All the paper’s abstracts are presented in English as the second language, as well as sections of the Journal such as the “Editorial”, the “Introduction”, the “Meta-article”, the “Conditions for Paper’s submission” and the “Calls for papers”.

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão

Publication Ethics and Submitting Directions

A RIACT respeita e tenta pôr em prática as orientações gerais do COPE – Committee on Publication Ethics → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSÃO DE TEXTOS E PROJECTOS ARTÍSTICOS

A Coordenação da RIACT dialoga permanentemente com os elementos da Comissão Científica escolhidos para realizar a Avaliação por Pares. Os textos e projectos submetidos à Comissão Científica da RIACT são avaliados em duas fases distintas, através de dois pareceres complementares em cada uma delas. Se um parecer for positivo e outro negativo, opta-se pela aceitação do texto na referida fase.

No caso de um artigo ou projecto ser aceite na primeira fase, isso significa que os dois especialistas escolhidos para o artigo ou projecto se mantêm para a segunda fase de avaliação desse processo particular. Porém, as provas são totalmente “cegas”, significando isso que o autor proponente não tem conhecimento da identidade concreta dos avaliadores, estes não têm conhecimento da identidade do autor, e os avaliadores não têm conhecimento de quem é

o seu “par” de avaliação. Para tal, tanto os textos e projectos como os respectivos pareceres são submetidos sem referências ao nomes ou instituições das pessoas envolvidas, consistindo a referência em números a atribuir pela coordenação da RIACT.

Seja qual for a fase de avaliação considerada, os candidatos têm a incumbência de tentar interpretar as sugestões dos avaliadores, trabalhando posteriormente no sentido de assimilar criticamente aquilo que foi sugerido.

As propostas submetidas são pensadas e formalizadas em função de um horizonte temático previamente proposto em “Chamadas para Trabalhos”, sendo esse um dos critérios de avaliação a utilizar na avaliação por pares.

Os candidatos assumem que os textos e projectos submetidos são originais, autênticos e nunca foram parcial ou integralmente editados em outras publicações ou contextos, mesmo que se trate de textos outrora publicados em outras línguas.

As línguas aceites para as duas fases de avaliação por pares são o português, o inglês, o francês, ou o castelhano. Nos casos em que os textos sejam submetidos em língua portuguesa, concede-se liberdade aos autores e artistas no uso do acordo ortográfico existente.

CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DOS TEXTOS E PROPOSTAS SUBMETIDAS

- (A) A própria noção – ou meta-noção – de *investigação artística* deverá ter uma boa formulação por parte do (a) candidato (a), através de referências, propósitos, enquadramentos, entre outros aspectos da investigação artística e científica.
 - (B) Uma indicação forte da exploração e da compreensão do tema escolhido, assim como dos subtemas propostos para cada edição da RIACT.
 - (C) Noção de engendramento de temporalidade artística e reflexão sobre a peculiaridade da mesma, com um esforço evidente de ancoragem da noção de temporalidade nas obras ou situações artísticas propostas.
 - (D) Noção de experimentação artística ancorada na obra ou situação artística apresentada à apreciação e discussão pública.
 - (E) Qualidade e pertinência projectual das imagens (estáticas ou dinâmicas) e das situações artísticas submetidas.
-

RIACT respects and tries to follow the key guidelines set by COPE – Committee on Publication Ethic → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSION OF TEXTS AND ARTISTIC PROJECTS

The RIACT coordination maintains a permanent dialogue with the Scientific Committee members chosen to carry out the *peer review*. The texts and projects submitted to the Scientific Committee are assessed in two stages, through two complementary readings. In cases where one of the readings is positive and the other negative, the decision will be to accept the text at the corresponding stage.

If an article or project is accepted in the first stage, this means that the two reviewers chosen to assess the article or artistic project will be kept on for the second stage, following up that particular process of evaluation throughout. However, the assessment is totally “blind”, that is, not only submitting authors and corresponding reviewers ignore each other’s concrete identity, but reviewers also ignore who is who in the *peer review* process. To this end, both the texts/projects and their assessment are totally anonymized, without any references that may identify authors or institutions of the people involved, consisting of “numbers” to be assigned by RIACT’s coordination.

Whatever the assessment phase in question, candidates are tasked with the interpretation of the reviewers' suggestions, working on them to critically assimilate what has been suggested.

The submitted proposals are conceived and formalized according to a thematic horizon proposed in each "Call for Papers", which in turn will set one of the assessment *criteria* to be used in the *peer review*.

Candidates assume that the texts and projects submitted are original, authentic and have never been partially or fully edited in other publications or contexts, even if they have been previously published in other languages.

The languages accepted for the two phases of *peer review* are Portuguese, English, French, or Castilian. In cases where the texts are submitted in Portuguese, authors and artists may choose to use the current orthographic agreement or to refuse it.

CRITERIA FOR THE ASSESSMENT OF TEXTS AND PROPOSALS

- (A) The very notion – or meta-notion – of artistic research should have a good formulation through references, purposes, contexts, among other aspects of artistic and scientific research.
- (B) Strong signs of exploration and understanding of the chosen theme, as well as the sub-themes proposed for each RIACT's number.

- (C) Notion of artistic temporality and reflection on its peculiarity, with a clear effort to anchor the notion in the presented art pieces or artistic situations.
- (D) Notion of artistic experimentation anchored in the presented art piece or artistic situation.
- (E) Quality and relevance of the images (static or dynamic) and the artistic situations submitted.

Meta-artigo

Meta-paper

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO A SUBMETER

A primeira fase deste processo consiste na submissão de textos e projectos artísticos com a extensão de 2000 palavras. No caso de transição para a segunda fase, a proposta apresentada à revisão por pares deverá ter entre 7.500 e 10.000 palavras, sugerindo-se que tenha a orientação que exemplificamos nos próximos parágrafos. Informa-se que o formato do texto submetido, nomeadamente as margens da página, a proporção entre a imagem e a etiqueta da mesma, entre outros detalhes de edição, serão objecto de reconfiguração no momento da edição final a realizar, em função dos critérios gráficos adoptados pela revista RIACT.

Na redacção dos textos e das propostas submetidas propõe-se a utilização do *Chicago Style*, embora com a possibilidade de escolher entre o sistema de “autor-data” ou o sistema “de citação-nota. Se a opção for o sistema “citação-nota”, sugere-se a modalidade de notas de rodapé. Os textos são submetidos em letra Arial ou Times New Roman, corpo 12, espaço entre linhas: 1.15.

SUMÁRIO E PALAVRAS-CHAVE

- Um sumário com 250 palavras, com tradução para inglês ou francês, que indique sinteticamente a questão central explorada no trabalho de investigação artística.
- Um conjunto criterioso de cinco palavras-chave, ou seja, as cinco noções mais representativas de todo o artigo.

INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO

- Uma Introdução consistente na qual sejam referidas as ideias a defender, as noções a investigar, os materiais e métodos usados, assim como uma breve apresentação das partes que compõem o desenvolvimento do artigo.
- Um desenvolvimento robusto que se baseie numa apresentação densa de contributos próprios e alheios para a sustentação das ideias artísticas desenvolvidas, que inclua trabalho de citação em conformidade com um uso autónomo, mas coerente, das regras existentes nos meios académicos para a extensão das citações a realizar.

IMAGENS

Sugere-se que o artigo integre um conjunto generoso de imagens esteticamente pertinentes para o tema a desenvolver, tendo em consideração as seguintes indicações gerais.

As imagens são submetidas mediante autorização de reprodução pelos respectivos autores, excepto nos casos em que dispensem tais exigências e tenham o devido enquadramento legal. Os autores podem apresentar até quinze (15) imagens a cores (se for esta a opção), em format *tiff* ou *jpeg*, no mínimo com 300 dpis. As imagens são submetidas em pastas específicas para o efeito.

Não serão consideradas imagens que não apresentem estas especificações técnicas.

Por outro lado, nos casos em que não se verifique qualidade artística e pertinência estética relativamente aos temas de uma determinada edição, os elementos da Comissão Científica desse processo particular podem recusar e sugerir a escolha de outras para substituição.

Muito genericamente as imagens devem ser referenciadas da seguinte forma, embora tendo sempre em vista adaptações tidas como necessárias para os casos particulares que são apresentados:

1. Imagem de pintura, escultura, desenho, gravura, instalação, BD, Arte Pública, outra.

Legenda:

Nome do artista; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica utilizada; materiais; dimensões; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra; autor da fotografia da imagem.

2. Imagem fotográfica

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização da fotografia; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica fotográfica utilizada; materiais empregues na apresentação pública da fotografia (se se justificar); ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

3. Imagem de vídeo ou cinema

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização do registo (*still*) apresentado; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*) da obra a que pertence; momento exacto do *still* apresentado; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentação crítica dos resultados da investigação após o desenvolvimento da perspectiva defendida pelo autor em confronto com outras perspectivas existentes.

BIBLIOGRAFIA

Conjunto de referências bibliográficas trabalhadas e aludidas no artigo.

WEBGRAFIA

Conjunto de referências da Web consultadas e aludidas no artigo.

GENERAL FEATURES

OF THE RESEARCH PROPOSAL

The first stage of this process consists in the submission of the essay or the artistic proposals under 2000 words. In case of acceptance to the second stage, the proposal submitted for peer review should be between 7,500 and 10,000 words, and we suggest following the guidelines laid out in the next paragraphs. Authors should be aware that the format of the submitted text, namely page margins, image labelling, among other editing details, will be adjusted in the final edition according to the graphic criteria adopted by RIACT.

When writing the texts and preparing the artistic proposals, the use of Chicago Style is expected as the preferred referencing system,

although we allow the choice between “author-date” or “quote-note” systems. If the option is for the latter, we suggest the use of footnotes. Texts are submitted in *Arial* or *Times New Roman*, character-size 12, line spacing 1.15.

ABSTRACT AND KEYWORDS

- An abstract of 250 words, with translation into English or French, summarizing key concepts and arguments explored in the research proposal.
- A judicious set of five keywords, that is, the paper’s five most representative notions.

INTRODUCTION

AND DEVELOPMENT

- An Introduction should present the main arguments to be made, the key notions under research, the materials and methods used, as well as a brief presentation of the article’s development.
- A robust development is based on the description of the notions proposed by author in critical relation with other relevant authors, supported by quotations with an autonomous but consistent value, according to the accepted practice within academic circles.

IMAGES

We suggest the article include a generous set of images that are aesthetically relevant to the theme in point, taking into account the following aspects: The images are submitted with the author's permission of reproduction, except in cases where they do not require such procedures and have the appropriate legal framework. Authors may submit up to fifteen (15) images (color or black and white) in *tiff* or *jpeg* format, with a minimum of 300 *dpis*. Images must be submitted in a separate folder with

clearly labeled documents for this purpose.

Images that do not possess the required technical specifications will not be considered. On the other hand, in cases where submitted images are found to lack artistic quality and aesthetic relevance in relation to the themes of a given edition, the Scientific Committee can refuse them and suggest their replacement.

As a rule, images should be labeled as follows, notwithstanding the need to allow for necessary adaptations in specific cases:

1. Image of painting, sculpture, drawing, engraving, installation, Comics, Public Art, other

Caption:
Author; *Title in italics (or without title in italics)*; media; materials; dimensions; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work; photographic credits.

2. Photographic image

Caption:
Author; *Title in italics (or untitled)*; used photographic technique; used materials in the public presentation of the photography (if justified); year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

3. Motion picture (Video, Cinema, Graphic Novel)

Caption:
Name of the artist or person responsible for producing the work; *Title in italics (or Untitled)*; exact time of the presented *still* frame; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

FINAL CONSIDERATIONS

Critical presentation of the research results supporting the author's perspective and further possibilities of inquiry.

BIBLIOGRAPHY

Set of bibliographic references used or mentioned in the article.

WEBGRAPHY

Set of web references accessed or mentioned in the article.

Chamada de Trabalhos

Call for Papers

TEMA:

*A Investigação Artística
face ao Nada*

Esta edição da Revista RIACT pretende explorar a força inesgotável da noção do *Nada*, descobrindo nos intervalos entre a investigação artística e a criação artística, ou seja, perscrutando na sua tensa e mútua assimilação, os indícios do poder de reconfiguração da realidade através dos processos artísticos. Sendo assim, convidam-se artistas e investigadores em arte para apresentarem artigos sobre o Nada e a Investigação Artística, assim como projectos práticos de investigação artística. As propostas podem ter origem no campo das artes visuais, no campo das artes performativas, ou ainda no espaço de intermedialidade entre ambos. A par da noção de *Nada*, podem também ser exploradas as noções de *abismo*, *vazio*, e *silêncio*, ainda que sempre em estreita relação com a noção que destacámos para a próxima edição da RIACT.

*“Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence [...] the plastic fullness of **nothing** [...]”*

Rauschenberg, letter to Betty Parsons, October 18, 1951

*“I am here and there is **nothing to say**. If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we re-quire is silence; but what silence requires is that I go on talking. Give any one thought a push: it falls down easily but the pusher and the pushed produce that entertainment called a discussion. Shall we have one later? Or we could simply **decide not to have a discussion.**”*

John Cage, “Lecture On Nothing”, performed at *Artists’ Club*, Nova Iorque, 1949

*Being held out **into the nothing** – as *Dasein* is – on the ground of concealed anxiety makes the human being a **lieutenant of the nothing**. [...] So abissally does the process of finitude entrench itself in *Dasein* that our most proper and deepest finitude refuses to yield to our freedom.*

Heidegger, *What is metaphysics*, Lecture from 1929

DATAS IMPORTANTES RELATIVAS AO NÚMERO 2 DA RIACT

- Entre 1 de dezembro de 2020 e 14 de janeiro de 2021. Entrega de sumário da proposta com 2000 palavras (nesta fase podem ser incluídas até cinco imagens).
- Entre 15 de janeiro e 5 de fevereiro realiza-se a primeira fase da avaliação pela Comissão Científica segundo os parâmetros de “revisão por pares com dupla prova cega”.
- Dia 6 de fevereiro é comunicado aos candidatos o resultado da revisão das propostas apresentadas.
- Até ao dia 30 de abril realiza-se a entrega definitiva dos artigos (entre 5000 e 7500 palavras).
- Entre 1 e 19 de maio realiza-se a segunda fase da avaliação pela Comissão Científica segundo os parâmetros de “revisão por pares com dupla prova cega”.
- Dia 20 de maio é comunicado aos candidatos o resultado da revisão das propostas apresentadas.
- Entre 20 de maio e 3 de junho efectuam-se as adaptações das propostas às sugestões da Comissão Científica, assim como a revisão de provas para publicação.
- Dia 8 de junho é lançado o novo número da revista e realiza-se na FBAUL, via ZOOM, um Ciclo Internacional de Conferências com os candidatos da “Chamada para trabalhos”.

- * A primeira fase do processo de revisão por pares é totalmente gratuito. Porém, se as propostas forem aceites, os candidatos pagam um valor simbólico de trinta (30) euros à FBAUL, a utilizar na tradução para a língua inglesa da revista RIACT, em secções tais como o Editorial, a Introdução, entre outros detalhes de produção.

THEME:

Artistic Research before the Nothingness

This edition of the Journal RIACT intends to research the inexhaustible power of the notion of Nothingness, by exploring the intervals between artistic research. That is, searching in its tense and mutual assimilation, the artistic signs used to reshape reality through creative processes. Therefore, artists and art researchers are invited to present articles on Nothingness and artistic research, as well as practical projects related with the theme. The proposals may be developed in the fields of visual arts, performing arts, or the intermedial space between both.

In addition to *Nothingness*, the notions of *abyss*, *emptiness*, and *silence* may also be explored, although in close relation to the concept highlighted in this “Call for Papers”.

*“Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence [...] the plastic fullness of **nothing** [...]”*

Rauschenberg, letter to Betty Parsons, October 18, 1951

*“I am here and there is **nothing to say**. If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we re-quire is silence; but what silence requires is that I go on talking. Give any one thought a push: it falls down easily but the pusher and the pushed produce that entertainment called a discussion. Shall we have one later? Or we could simply **decide not to have a discussion**.”*

John Cage, “Lecture On Nothing”, performed at Artists’ Club, Nova Iorque, 1949

*Being held out **into the nothing** – as Dasein is – on the ground of concealed anxiety makes the human being a **lieutenant of the nothing**. [...] So abissally does the process of finitude entrench itself in Dasein that our most proper and deepest finitude refuses to yield to our freedom.*

Heidegger, *What is metaphysics*, Lecture from 1929

IMPORTANT DATES FOR RIACT NUMBER 2

- Between December 1, 2020, and January 14, 2021, submission of an abstract with 2000 words (up to five images can be included at this stage).
- Between January 15 and February 5, first stage review by the Scientific Committee according to standard double blind peer review procedures.
- February 6, communication of the reviewing process results to all candidates.
- 30 of April, submission of the final proposals (between 5000 and 7500 words).
- Between May 1 and May 19, second stage review by the Scientific Committee according to standard double blind peer review procedures.
- May 20, communication of the reviewing process results to all candidates.
- Between May 20 and June 3, submission of the final proposals after the changes made according to the Scientific Committee’s suggestions and the editor’s proofreading for publication.
- June 8, presentation of the RIACT Journal as well as an International Conference to be held at FBAUL, via ZOOM, with the candidates accepted in this “Call for papers”.

- * The first stage of the peer review process is completely free of charges. However, if the proposals are accepted, the applicants pay a nominal fee of thirty (30) euros to FBAUL, to be used for the English translation of RIACT's Editorial, Introduction, and other sections of the Journal.

N.1
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2020
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT.BELASARTES.ULISBOA.PT

©2020, FBAUL. Todos os direitos reservados. All rights reserved.



belas-artes
ulisboa