

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

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

**A Investigação
Artística
face ao Nada**

**Artistic Research
before the
Nothingness**

**Coord.
José Quaresma**



**N.2
SEMESTRAL BIENNIAL
MAIO MAY 2021
ISSN 2184-8459
FBAUL**

RIACT



Este trabalho está licenciado
sob a Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0
Internacional. Para ver uma cópia
desta licença, visite
[creativecommons.org/licenses/
by-nc/4.0/deed.pt](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt)

This work is licensed under
the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License. To view a copy
of this license, visit
[creativecommons.org/licenses/
by-nc/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Alys Longley (NZ)

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

Amelia Jones (US)

Professora (Robert A Day) e Vice-Presidente
do Centro de Investigação da
Roski School of Art & Design, University
of Southern California.

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.

Filipe Figueiredo (PT)

Investigador do CET-FLUL, no qual
coordena a Linha de Investigação
“Teatro e Imagem”. Professor Auxiliar no
IADE-Universidade Europeia.

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.

João Castro Silva (PT)

Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

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.

Maibritt Borgen (DK)

Coordenadora do Laboratório de Investigação em Arte e Professora Auxiliar de Teoria da Arte na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

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.

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica. Professor Adjunto no Instituto Politécnico do Porto / Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

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 Doutoramento na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Editorial	7
José Quaresma	

ENSAIOS ESSAYS

Pré-Voz – silêncio pleno de potência e sentido	14
Sara Belo	
Research without resources	37
Andrew Rooke	
Holes, Theatre and Performance: An Artistic Research Conversation	57
Marta Ostajewska & Verónica Rodríguez	
Silêncio, contemplação e vazio na prática da escultura	82
Sara Inácio	
Do que nada se vê, só se sonha: Uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desapareição e do efémero como processos criativos na práxis escultórica	117
Filipa Cruz & Grécia Paola	
Diálogo com as paredes: quatro desenhos para (quase) <i>Nada</i>	149
Ana Lanita	

PROJECTOS DE INVESTIGAÇÃO EM CURSO

ONGOING RESEARCH PROJECTS

Conhecimento íntimo e conhecimento abstrato como Território de Investigação Artística – O Projeto <i>A Invenção da Amnésia</i>	168
Fernando Brito & Miguel Rodrigues	
CV's	173
Comissão Científica International Committee	178
Caracterização da RIACT Description of RIACT	195
Deontologia da RIACT e Condições de Submissão Publication Ethics and Submitting Directions	197
Meta-artigo Meta-paper	200
Chamada de Trabalhos Call for Papers	205

Editorial

“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 require 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

A 2ª edição da 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 criativos. Foi a partir deste fundo de interpelação que convidámos artistas e investigadores em arte a apresentar artigos e projectos práticos sobre o *Nada* e a Investigação Artística. As propostas têm origem no campo das artes visuais, no campo das artes performativas, e ainda no espaço de intermedialidade entre ambos. A par da reflexão artística sobre o *Nada*, também foram exploradas noções afins como as de *abismo*, *vazio*, *silêncio*, entre outras.

Este número da RIACT também reconduz uma preocupação fundamental que a caracteriza enquanto intensificação da reflexão sobre os sentidos da investigação artística, nomeadamente a indagação criativa das subtilidades que ora aproximam, oram distanciam os gestos criativos dos actos investigativos. Como sugerimos no editorial do número anterior, no limite, em determinados contextos, admite-se que a criação artística ostente uma

tal interdependência relativamente à investigação que torne difícil discernir onde uma cessa e a outra começa. Dito de outra forma, existem situações de criação artística de tal forma enleadas em investigação artística que não deixam espaço para cindir o que em conjunto já eclodiu, isto é, que não admitem lances analíticos para rasgar aquilo que num tempo embrionário se formou no *indiscernível*, e num tempo projectual e já materializado se mantém no *indiscernível*. Ou seja, situações em que os pontos de contacto entre criação e investigação são múltiplos e impeditivos de separações formais, violentas, muito menos artificialmente académicas. Mas para a defesa pública desta excessiva proximidade entre produção de obras e reflexão em torno das mesmas, iremos necessitar de uma fundamentação incomparavelmente fina e adequada, assim como deontologicamente comprometida e consequente para com os nossos pares de “ofício”.

Vejamos um exemplo radical daquilo que preconizamos como limite possível para a investigação artística. Aqueles que se envolvem de maneira autêntica na criação artística, isto é, que o fazem com *paixão, tempo, e intenção projectual*, a nosso ver, fazem igualmente investigação. Ainda que a motivação essencial seja a criação embalada pela expectativa da realização de um filme, um concerto, ou uma exposição no fim de um processo artístico consumado, cujo objectivo será a partilha de uma experiência artística, mesmo nessas situações faz-se investigação. Pensemos na indagação que precedeu a realização de uma obra como *Le Radeau de la Méduse*, de Géricault, ou em toda a produção que envolveu o projecto da *Guernica* por Picasso. Contudo, sucede que as atitudes investigativas destes autores estão subordinadas aos seus gestos criativos (os rituais artísticos sobrepõem-se aos rituais investigativos) e não têm como primeira preocupação a escolha criteriosa de toda a informação vista, escutada, lida e interpretada, nem pretendem tornar patente — partilhável e explicitável — as metodologias, as fases da experimentação, observação e decisões tomadas no âmbito do processo criativo adoptado. Porém, mencionando agora os criadores do presente, ao serem tocados pela necessidade investigativa (seja por interesse genuíno, seja por interesse profissional e de “carreira”, por interesse académico, ou outro interesse qualquer), tudo se metamorfoseia no sentido dos dois géneros de “rituais” estarem num plano de igual preponderância, exigindo-se uma forma competente e específica para dar conta da mediação entre ambos.

São estas, pois, as duas linhas fundamentais desta edição: (1) explorar de forma criativa as subtilezas que ligam, distanciam e de novo religam a criação e a investigação, preocupação que atravessa todas as edições da RIACT e define a sua natureza editorial. (2) Explorar (no fundo, revisitar) a noção do *Nada* na produção artística e na investigação, elaborando propostas criativas e robustas (como também se afirma na investigação em ciência) que possam “revelar” indícios de formas que brotam desse *Nada*, de formas que aí se esbatem e fazem corpo com a densidade das proto-imagens, ou então, marcas de como esse *Nada* sustém e acompanha sempre de perto as imagens ou os gestos artísticos que se materializam no nosso quotidiano.

“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 require 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

RIACT’s 2nd edition aims to explore the inexhaustible strength of the concept of *Nothingness*, scrutinizing the interstices between artistic research and artistic creation — that is, discovering in their tense and mutual assimilation —, evidence of their power to reconfigure reality through creative processes. Taking this underlying theme as a point of departure, we invited artists and art researchers to present articles and practical projects relating the notion of *Nothing* and Artistic Research. The proposals stemmed from the fields of the visual and performing arts, as well as from the space of intermediality between them. Besides the artistic reflection on *Nothing*, related notions such as that of abyss, emptiness, silence, among others, were also explored.

This issue of RIACT also revives one of the Journal’s foundational concerns, which may be described as an intensified reflection on the different meanings of artistic research, namely the creative inquiry into the subtleties that may either create a convergence or a divergence between creative gestures and investigative acts. As suggested in the previous editorial, in certain contexts, the total interdependence between artistic creation and artistic research is ultimately accepted, making it extremely

difficult to discern where one begins and the other ends. Certain situations of artistic research are so enmeshed in artistic creation that there is no separation point from which to split their joint emergence. Moreover, some instances do not allow analytical moves that could dismember what was embryonically formed as indiscernible. In sum, there are situations in which the contact points between creation and research are multiple and resist the violence of formal distinctions, much less of the artificially academic kind. However, making the public defense of this excessive proximity between the production of works and their corresponding body of reflection, requires both a very fine and adequate explanation as well as a deontological commitment.

Take a radical example of a possible limit for artistic research: In our view, anyone who is authentically involved in artistic creation, that is, who does it with passion, time, and a project-oriented purposiveness, is also doing research. That is, even though the essential motivation is creation, driven by the expectation of publicly displaying the work at the end of an artistic process with the aim of sharing an artistic experience — even in these situations — research is being carried out. Consider the inquiry that preceded the production of a painting like *Le Radeau de la Méduse*, by Géricault, or the entire production that involved Picasso's *Guernica* project. However, the researching attitudes of these authors happens to be subordinated to their creative gestures (artistic rituals over investigative rituals) and do not have the judicious choice of all the data seen, heard, read and interpreted as their foremost concern, nor do they intend to present all experimentation, observation and decisions taken within the scope of the adopted creative process — shareable and explicit. However, if we now turn to current creators, we find that when they are touched by a researching need (whether arising from a genuine interest, from a professional and “career” interest, academic interest, or any other kind of discernible interest), everything is transformed, insofar as the two genres of “rituals” stand on a level of equal preponderance, demanding a specialized and skilled method of mediating both “rituals”.

Thus we have this edition's two fundamental lines of inquiry:

- (1) A Creative exploration of the subtleties connecting, separating and reconnecting creation and research, a theme permeating and underpinning all of RIACT's editions, thus defining its editorial nature.
- (2) Examining (or rather, revisiting) the notion of Nothingness in artistic production and research, developing creative and robust proposals (as equally asserted in

scientific research) that can “reveal” or show evidence of forms that emanate from that *Nothing*, as well as forms that wither there, building a body with the density of *proto-images*; Or conversely, signs of how that *Nothingness* sustains and closely follows the images or artistic gestures materialized in our daily lives.

ENSAIOS

ESSAYS

Pré-Voz — silêncio pleno de potência e sentido

RESUMO

Este artigo desenvolve o conceito de Pré-Voz, ancorado não só numa prática artística — onde são referidas algumas pesquisas performativas vocais, nomeadamente no espectáculo MAGMA (solo vocal) e em obras de pioneiros da pesquisa vocal como Cathy Berberian e Meredith Monk —, mas também na teorização elaborada por Gilles Deleuze quanto ao conceito de pré-pictórico, na de Gilbert Simondon quanto à noção de pré-indivíduo e na de Eugenio Barba quanto à de pré-expressivo. A Pré-Voz como potência e sentido do gesto vocal é também um ainda *Nada* sonoro que se irá revelar em parte na emissão vocal. Na procura de uma vocalidade que mais directamente traduza o seu carácter ontológico e singular, a pintura de Francis Bacon é tomada como um impulsor da emergência vocal em cena, resultando num afastamento do *logocentrismo* e *melocentrismo*, que são comumente considerados a principal função da voz.

PALAVRAS-CHAVE

Voz; Voz; Vocalidade; Teatro Vocal.

ABSTRACT

This article develops the concept of Pre-Voice, anchored not only in an artistic practice — where some vocal performative researches are referred, namely in the show MAGMA (vocal solo) and in the works of vocal research pioneers like Cathy Berberian and Meredith Monk —, but also in the theorization developed by Gilles Deleuze concerning the concept of pre-pictorial, in Gilbert Simondon's theorization concerning the notion of pre-individual and in Eugenio Barba's concerning the pre-expressive. The Pre-Voice as power and sense of the vocal gesture is also still a sound *Nothingness* that will reveal itself partly in the vocal emission. In the search for a vocality that more directly translates its ontological and singular character, Francis Bacon's painting is taken as a driving force of vocal emergence in the scene, resulting in a distancing from *logocentrism* and *melocentrism*, which are commonly considered the main function of the voice.

KEYWORDS

Voice; Voice; Vocality; Vocal Theatre.

INTRODUÇÃO

A voz, domínio do efémero, é, nas artes performativas, notoriamente transformada pelo espaço que a dissipa, funde-se com a temporalidade e dela é manifestamente dependente. Do gesto vocal, faz parte o silêncio e é nele que se constrói o som vocal. Como memória, resta-nos no corpo que estremece, vibra e participa da sua acção invisível. Mas antes de a voz emergir, há um antes, um momento «pré», um *Nada* vocal pleno de potência e sentido que muito prediz: um actor ou cantor ou, podendo englobar ambas, *performer* que entra no espaço cénico e nos faz adivinhar uma vocalidade prévia, que ainda não existe no tempo e no espaço. O *performer* inspira e nesse gesto está contido o movimento vocal, que, ainda assim, nos surpreende e estremece sempre; é o caso da tela branca de Francis

Bacon aos olhos de Deleuze¹, que já o contém — ao pintor e a tudo o que está na sua cabeça —, assim como o seu estúdio, antes de ele manusear o pincel. Este momento, esta pré-expressividade, como lhe chamou Eugenio Barba, intrigou-me não só ao observar dezenas e dezenas de alunos actores como ao espreitar *performers*, cantores e actores, como, e talvez sobretudo, quando mergulho num processo artístico e me transpareço vocalmente.

Esse acto intenso e potente suspende e organiza o tempo de forma própria, fazendo emergir, através da materialidade do corpo, do espaço, dos materiais e do seu manuseamento, um sentido que até ali não existia, como se a suspensão sugerida por Merleau-Ponty fosse uma metodologia criada propositadamente para o processo criativo². É a partir de uma experiência profundamente vivida que esta investigação emerge, atentando em aspectos únicos e particulares deste tipo de pesquisa, cada vez mais validados na investigação em arte, como refere Bárbara Bolt: «Since creative arts research is often motivated by emotional, personal and subjective concerns, it operates not only on the basis of explicit and exact knowledge, but also on that of tacit knowledge.»³

Este meu posicionamento como artista/investigadora acarreta uma tarefa duplamente árdua e complexa, como nos alerta James Elkins⁴, já que a simultaneidade entre uma prática artística e um posicionamento teórico resulta naquilo a que chama um híbrido estranho, *awkward hybrid*: o observador é também o objecto observado. No entanto, esta complexidade confere poder à pesquisa artística, por ser multissensorial, como defende Paul Carter⁵. Carter refere que o seu carácter aberto, aleatório ou «anything-goes» (vale tudo), em vez de consistir numa fragilidade, na

1 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

2 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945.

3 Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Practice as Research — Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres/Nova Iorque: I.B.Tauris, 2010, 4.

4 Este *site* é uma actualização do livro publicado com o mesmo nome (acedido pela última vez em 22 de Agosto de 2019) e pode ser consultado em: <http://www.jameselkins.com/yy/>. O livro: Elkins, James — *Artists with PhDs — On the new Doctoral Degree in Studio Art*. Washington: New Academia Publishing, 2009.

5 Paul Carter *apud* Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Practice as Research — Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres/Nova Iorque: I.B.Tauris, 2010, 16.

tentativa de encontrar rigor na pesquisa, pode ser encarado como um sinal da sua sofisticação⁶. Valorizando este tipo de investigação, o autor descreve o processo artístico como uma descontextualização do discurso universal estabelecido para a experiência individual, ou seja, resultando em trabalho artístico, a experiência particular retorna ao universal⁷. A afirmação da dicotomia particular/universal é, do meu ponto de vista, uma das chaves na pesquisa artística e uma das suas principais forças. Esta força contaminará e será contaminada por um discurso exegético e respetiva investigação teórica que pode produzir novos conceitos e abordagens.

Comtemplando a dupla faceta prática e teórica deste tipo de conhecimento, Christopher Frayling encontrou (a partir do que enunciou Herbert Read) três tipos de pesquisa na arte (mais concretamente na arte e *design*): «research into art» (pesquisa em arte), que pode envolver o estudo de diversas perspetivas teóricas; «research through art» (pesquisa através da arte), que pode envolver a realização de um trabalho prático original que sirva uma proposta de pesquisa; e «research for art» (pesquisa para a arte), onde o objectivo da pesquisa é recolher e reportar conhecimento em relação à prática⁸. No seguimento desta ideia de explorar a relação entre prática e teoria, Borgdorff⁹, que distingue quatro perspetivas (instrumental, interpretativa, performativa e imanente)¹⁰, diz-nos: «não apenas experimentação *na* prática, mas também reflexão *sobre* a prática e

6 *Ibid.*, 18.

7 *Ibid.*, 15 e 16.

8 Frayling, Christopher. «Research in Art and Design». Artigo publicado no Royal College of Art Research Papers, Volume 1, Número 1 em 1993/94. Pode ser consultado (acedido pela última vez em 29 de Abril de 2021): http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf.

Sobre este assunto, consultar também a página 5 deste artigo (acedido pela última vez em 29 de Abril de 2021). Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/211708676>.

9 Borgdorff, Henk. *O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes*. Tradução de Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

10 Resumidamente, a perspectiva instrumental refere-se a um conhecimento técnico-profissional onde a «teoria» serve a prática; a perspectiva interpretativa refere-se à interpretação teórica a partir da prática, tentando facilitar a compreensão dessa mesma prática artística; a perspectiva performativa clama o potencial performativo da própria teoria que consequentemente altera a forma como vemos a prática; a perspectiva imanente advoga que a prática não é «ingénua» e que é sempre infundida em teoria.

interpretação da prática podem ser parte da pesquisa nas artes.»

A produção de conhecimento gerado no quadro deste tipo de investigação, quer tenha como resultado um objecto artístico ou a produção teórica (sempre numa relação com a prática), ou ambas, tem características complexas, porosas e metodologicamente diversas. Assim, no presente artigo, a partir de uma experiência artística pessoal, subjectiva e através de um conhecimento tácito fomentado pelo tempo, proponho o conceito teórico-prático de Pré-Voz¹¹.

Este conceito cruza-se com o tema proposto na presente edição, a noção de *Nada*, já que contém ideias-chave como a de despojamento, a de depuração, a de silêncio, a de vazio (com os pulmões, paradoxalmente, cheios de ar). A ideia de esvaziamento e depuração é enunciada por Deleuze acerca da pintura de Francis Bacon¹², como veremos mais à frente, e a ideia de suspensão ou distanciamento referida por Merleau-Ponty¹³ parece criar um suporte ideológico ao gesto vocal e, sobretudo, à ideia de Pré-Voz.

A voz tem a particularidade de marcar com a inspiração, o momento antes de o ser. A respiração, o sopro, marca também o início e o fim da vida. Esse gesto é o que nos dá e retira a vida, a primeira e a última coisa. A inspiração pressupõe a entrada, o tomar ar (algo invisível, impalpável), o encher-se. O ar move-se para dentro do corpo e, depois, para fora. Entra de uma forma e sai de outra diferente, que pode implicar som vocal. É preciso receber o ar, deixá-lo entrar, para poder expeli-lo, dá-lo ao mundo sob a forma de som: exprimir. Esse ar traz consigo já, pelo menos, em parte, o desenho sonoro do que se tornará em breve. Tudo o que está antes é «pré», neste caso, pré-voz.

11 Este conceito foi um dos temas da tese de doutoramento defendida em Março de 2020 (Universidade de Lisboa): *A Voz como impulsionador da criação cénica: a Pré-Voz como alicerce de um Teatro Vocal*.

12 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

13 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945.

A inspiração, que também significa iluminação ou entusiasmo, o momento incontornável para que a voz se processe, é um momento de pré-voz: é um momento em que ainda não se emitiu som, mas onde já está inscrito o gesto vocal. A inspiração já possui, na sua génese, o que será emitido ou, no mínimo, aquilo que iniciará essa emissão, que depois pode ser distorcido no próprio acto de vocalizar, como se verá, mais à frente, com a pintura de Francis Bacon. Quando inspira, antes de emitir som vocal, o *performer* já tem em si, mesmo que não o concretize na totalidade, aquilo que vai sonorizar. O sentido, a potencialidade e som já lá estão, mesmo que ainda em silêncio.

Antes de Cathy Berberian (ou a *persona* que assume) iniciar a divertida versão de *Ticket to Ride*¹⁴, mesmo que não observemos a irónica e provocadora introdução que foi gravada antes do tema, a sua atitude e gestos durante a introdução musical ao piano já revelam, pelo menos, em parte, aquilo que iremos ouvir. Ajudará a esta percepção conhecer a obra de Cathy Berberian, o seu sentido cómico e provocador, a sua capacidade de se mover nas margens do meio musical erudito, fazendo parte dele, mas questionando-o e ridicularizando-o, a sua capacidade vocal camaleónica *crossover* — tanto pode cantar o *standard* de jazz *Summertime*, de Gershwin¹⁵, exactamente como uma cantora de jazz como cantar o tema *Xango*, de Heitor Villa-Lobos (das Canções Típicas Brasileiras, n.º 4), num estilo popular¹⁶.

Quando Meredith Monk entra em palco no dia 30 de Outubro de 2015, na Library of Congress em Washington¹⁷, podemos adivinhar pelo seu sorriso, pela sua vénia, e pela forma simples como traz o copo de água que o que se vai passar trará os mesmos despojamento, simplicidade e calma

14 O tema pode ser ouvido e visto em (minuto 01:03) (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=WLqVioiDldc>.

15 O tema pode ser ouvido e visto em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=sv-CbTVEfvo>.

16 O tema pode ser ouvido e visto em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=cK2OR13QUOw>.

17 Concerto de Meredith Monk em 30 de Outubro de 2015, na Library of Congress Washington, pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=69yOZQ53SLM&t=1127s>.

com que faz a entrada. O que podemos não adivinhar é a maestria com que consegue simultaneamente tornar um momento simples (não usa qualquer instrumento musical ou efeito sonoro), tão complexo na forma como articula o ritmo com as várias vocalidades que vai introduzindo, ou adivinhar que aquela calma e simplicidade possam advir da prática budista que assume há largos anos.

No entanto, o conceito de pré-voz que aqui apresento não está tanto delineado do ponto de vista do espectador, mas, sim, do ponto de vista do *performer*. Cathy Berberian e Meredith Monk têm em si, mesmo que de forma menos consciente, antes de começar, o sentido e a potência para o que irá acontecer. Não se trata só de ter existido uma miríade de ensaios ou experiências vocais anteriores, trata-se também de tudo aquilo que são como pessoas e que foram construindo como artistas, trata-se de tudo o que sentem naquele momento, naquele espaço, naquela presença específica. Mais do que o que, como espectadores, possamos intuir ou, pelo contrário, o/a *performer* tenha a capacidade de nos surpreender, este conceito refere-se ao que o artista vocal manuseia naquele momento e lugar específicos, ou seja, parte, sobretudo, do ponto de vista do *performer* e não do espectador.

Considerando aquilo a que Adriana Cavarero¹⁸ chama carácter único ou ontológico da voz, ressaltando a sua singularidade e as múltiplas mensagens que a vocalidade, alheada do tradicional logocentrismo, nos traz, poderíamos considerar muitos factores que influenciam o *performer* no acto de vocalizar, tais como a fisiologia, a personalidade, a aquisição técnica e artística, a história pessoal e familiar e tudo aquilo que ele próprio procura comunicar num determinado trabalho, bem como a relação com o próprio espaço e público naquele momento. Poderíamos considerar uma multitude de aspectos, se quiséssemos analisar tudo o que está subjacente ao acto que imediatamente antecede a emissão vocal, mas iremos cingir-nos, neste artigo, a explorar o conceito sugerido no título e a expor a sua operabilidade

18 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice — Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Tradução de Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2005

artística, nomeadamente no espectáculo MAGMA (solo vocal)¹⁹, e noutras investigações artísticas anteriores²⁰.

PRÉ-VOZ: ÂMBITO E FUNDAÇÕES DO CONCEITO

É difícil precisar se o conceito de pré-voz emergiu da prática ou se foi uma reflexão *a posteriori* sobre essa mesma prática, mas seguramente não existiria sem essa ligação à vocalidade artística. Apesar de poder ser considerado um conceito teórico-filosófico, tem operabilidade na prática artística, como veremos mais à frente. Começaremos neste capítulo por procurar no pensamento de alguns filósofos o enquadramento para o conceito de Pré-Voz, que, tal como o proponho, pode ter várias implicações e sentidos. O conceito mais próximo é o de pré-pictórico, defendido por Deleuze ao dissertar sobre a pintura de Francis Bacon; mas também pode ser associado ao de pré-indivíduo de Simondon, a algumas ideias da fenomenologia das essências propostas por Merleau-Ponty, nomeadamente, quanto à ideia de suspensão e à ideia de pré-expressivo desenvolvida por Eugenio Barba.

Uma das acepções deste conceito, e talvez a mais abrangente, é a de que se relaciona com tudo aquilo que habita aquele que vocaliza, dentro e fora dele, tal como é caracterizado por Deleuze, referindo-se ao pintor:

É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. (...) O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens

19 Espectáculo realizado no âmbito do doutoramento estreado em Março de 2014 no Teatro Meridional, em Lisboa, com reposição em Dezembro de 2017 no Teatro O Bando, em Palmela. A obra (versão Teatro Meridional) pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

20 Nomeadamente, no documentário *Vozes Cénicas*, realizado no âmbito do mestrado em Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, defendido em 2008, filmado em Setembro de 2006. Pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=6052s>.

actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície.²¹

Deste excerto, podemos sublinhar duas ideias: uma é a de que a tela não está vazia, mas imensamente povoada por tudo aquilo que circunda e inunda o pintor; a outra é a de que o acto criativo é um momento de depuração e esvaziamento. Não só aquilo que está dentro do pintor como o que está à volta dele, ou seja, as circunstâncias físicas — o que tem à sua volta e os materiais que o circundam —, irão influenciar a pintura dele. Portanto, há uma intensa actividade ou uma potencialidade latente antes do acto de pintar: a consciência do manancial que o pintor tem na cabeça e a da escolha daquilo que acabará por acontecer ao manusear os materiais. O pintor terá de esvaziar-se, depurar-se para fazer essa escolha e encontrar o «acidente»²².

A ideia de pré-pictórico relaciona-se com todas as intenções ou imagens que, inevitavelmente, habitam o pintor: «Antes de a pintura começar, está já tudo na tela, o próprio pintor também. Assim, o trabalho do pintor é desfasado e só pode vir depois»²³. Entre aquilo que o pintor imagina que vai pintar e o que pinta, ou seja, aquilo que de novo advirá do manuseamento dos materiais e do espaço, há, provavelmente, uma grande diferença ou descoberta: o emergir do «acidente». Aquilo que são as intenções dele nunca poderá estar totalmente numa tela, porque a materialidade da pintura cinge-lhe a imaginação, e também porque no acto de pintar a imaginação se

21 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 151.

22 Na pintura de Francis Bacon, que Deleuze refere ao longo do livro citado (Deleuze, 2011), há uma ligação com a própria materialidade da pintura: a deformação da «Figura» é feita no «acidente» que acontece entre a sua mão e a escova ou o pano que usa para causar este «acaso», como menciona Deleuze. É muito mais nessa relação física, corpórea e instintiva com o material, e muito menos na tentativa de executar algo anteriormente planeado, que emergem os corpos distorcidos ou as cabeças sem rosto de Bacon. Contudo, a sua pintura não emerge de um puro acidente, mas de um equilíbrio entre caos e estrutura, entre liberdade e formalismo: «I try and make it in a sense freer and yet more formal.» Em: Sylvester, David. *The Brutality of Fact — Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson, 1988, 104.

23 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 168.

transforma. Ele próprio já está no quadro, porque a sua pintura já se refere inevitavelmente a ele próprio.

Da mesma forma, aquele que vocaliza, sobretudo numa vocalização livre, como veremos à frente, está pleno de informação, referências ou emoções, e terá de escolher aquilo que melhor traduz o que quer exprimir. O vocalista terá de esvaziar-se de todas as informações e seleccionar o som que lhe parece mais adequado àquele momento, o som mais pertinente na relação com o corpo, com o espaço, com o movimento e posicionamento em cena. Assim, aquilo que vai vocalizando é uma parte do todo que potencialmente poderia vocalizar, sendo limitado por essa mesma materialização em som e pelas suas condicionantes intrínsecas. A pré-voz, nesta acepção, será tudo aquilo que potencialmente poderia ser vocalizado e tudo aquilo que habita o *performer* na sua relação com o corpo, o espaço, os materiais e o seu estado emocional, antes de ser emitido qualquer som. Deste modo, o que emerge no acto da improvisação vocal²⁴ tem um carácter único e circunstancial.

O espaço, os materiais e o próprio público, podem convidar o actor-vocalista, no momento em que improvisa ou interpreta, a um tipo específico de acção/actuação. Estes elementos constituem uma oportunidade de acção diferenciada. Aliás, estes elementos já poderão estar interiorizados no próprio vocalista antes de ele começar a vocalizar, ou seja, ele já intui o público, o espaço e os materiais antes de emitir som, e lidar com eles durante o processo. A intuição destes elementos dá-lhe uma qualidade de actuação e de presença. Ora, esta ideia de presença como qualidade do actor-vocalista antes de iniciar o gesto vocal leva-nos ao conceito de pré-expressivo, definido por Eugenio Barba.

Este conceito insere-se na antropologia teatral, terminologia que Barba inaugura. Pré-expressivo, segundo o também encenador, é como um nível básico do actor/bailarino, uma energia cénica viva, independente da sua técnica, e que atrai a atenção do espectador, diferindo daquela que teria

24 Poderíamos referir o acto de emissão vocal, mas mencionámos «acto de improvisação vocal», porque, quanto menos pré-concebida a vocalização, mais o seu carácter único é salientado.

no quotidiano. Barba²⁵ define três facetas constituintes do campo pré-expressivo: as características do actor, aquilo que o torna único e irrepetível; a tradição cénica e contexto histórico-cultural e o manuseamento do corpo e da mente, segundo técnicas extraquotidianas baseadas em *princípios-que-retornam*²⁶.

Estes elementos constituintes do campo pré-expressivo coincidem com aspectos do conceito de pré-voz que aqui estamos a apresentar e aproxima-nos de uma ideia teatral que o conceito de pré-pictórico não enuncia. Por um lado, a ideia de presença viva e preenchida pelas características irrepetíveis do actor/bailarino/cantor e pelo seu percurso histórico-cultural anterior e, por outro lado, esta ideia de transformação a partir dos materiais disponíveis, sejam eles o próprio corpo e voz, o público, o espaço ou objectos de cena. Nesta concepção, há um estar em cena que é preenchido ainda antes da expressão, como há um gesto vocal intuído antes de a voz ser emitida. Assim como o pintor terá de esvaziar a tela, segundo Deleuze, aqui o vocalista terá de inspirar, tentando, ao encher-se de ar, esvaziar-se de sons, para que o seu gesto vocal comece.

Outro conceito que poderemos associar à ideia de pré-voz é o de pré-indivíduo, e que se refere àquilo de indeterminado e irresoluto o ser humano transporta consigo e se relaciona com a natureza; no fundo, aquilo que é comum a todos os seres humanos e que antecede a sua individualização. Gilbert Simondon pensou a individualização envolvendo tanto os aspectos físicos e biológicos como os psíquicos e sociais. Simondon regressa a uma concepção pré-socrática do ser, reconciliando-a com a ideia de natureza. A realidade pré-individual, que o sujeito leva consigo, pode, portanto, ser chamada natureza. A natureza, neste sentido, é aquilo que poderá vir a ser, ou seja, uma realidade indeterminada (*apeíron*) de onde surge a forma individualizada, ou ainda a primeira fase do ser, como refere o autor:

25 BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel — Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, Humanismo, Ciência, Tecnologia, 1994, 24 e 25.

26 *Ibid.*, 27-58.

Mais il est possible aussi de supposer que le devenir est une dimension de l'être, correspond à une capacité que l'être a de se déphaser par rapport à lui-même, de se résoudre en se déphasant: l'être préindividuel est l'être dans lequel il n'existe pas de phase; l'être au sein duquel s'accomplit une individuation est celui en lequel une résolution apparaît par le répartition de l'être en phases, ce qui est le devenir; le devenir n'est pas un cadre dans lequel l'être existe; il est dimension de l'être, mode de résolution d'une incompatibilité initiale riche en potentiels.²⁷

Esta citação traz-nos o essencial do conceito de Simondon: se o «tornar-se» é uma dimensão do ser e uma capacidade que o ser tem de se desfazer de si próprio, o ser pré-individual será este conjunto de potencialidades que o constitui, indeterminada e indefinível, em transdução, de onde o ser se individualiza, não deixando de ser pré-individual, mas individualizando parte daquilo que é em potência.

A ponte entre o conceito de pré-individual e pré-voz leva-nos, de novo, a Merleau-Ponty. Jacques Garelli²⁸ diz-nos que as pesquisas mais recentes sobre o indivíduo e a sua génese psicobiológica, onde o trabalho de Simondon se insere, se devem ao trabalho de Merleau-Ponty, por várias razões, entre as quais a sua reflexão sobre o pré-individual e a revisitação que faz do pensamento pré-socrático, e, igualmente, pela metodologia fenomenológica pontiana, na qual não se pode separar o objecto de estudo dos processos operatórios que conduziram à sua construção e revelação²⁹. Para Merleau-Ponty, o mundo só pode ser apreendido se for vivido e não apreendido de forma ideal ou parcelar: «Chercher l'essence du monde, ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématization.»³⁰ Não obstante esta perspectiva, Merleau-Ponty propõe-nos um mecanismo de distanciamento das coisas para as podermos conhecer:

27 Simondon, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Million, Collection Krieses, 2005, 25.

28 *Ibid.*, 9-20.

29 *Ibid.*, 9.

30 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Tel-Gallimard, 1945, 16.

C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité (de le regarder ohne mitzumachen, dit souvent Husserl), ou encore de le mettre hors-jeu. Non qu'on renonce aux certitudes du sens commun et de l'attitude naturelle, — elles sont au contraire le thème constant de la philosophie, — mais parce que, justement comme présupposés de toute pensée, elles "vont de soi", passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant. [...] La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intensionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal.³¹

O método fenomenológico de se distanciar das coisas para conhecer a sua transcendência, proposto nesta citação (relacionado com a *epoché* de Husserl), não só pode ser equiparado ao processo proposto por Bacon (no formalismo de isolamento da Figura na sua pista, como refere Deleuze), como pode ser equiparado ao gesto artístico, em geral: o artista opera um recuo da mundanidade, mantendo-se nela e na sua materialidade real. Portanto, o processo artístico será, analogamente, a suspensão do próprio mundo, apesar de as coisas do mundo serem a base do trabalho artístico: por um lado, o delimitar um espaço, um tempo, os materiais humanos e plásticos, e, por outro, o esvaziamento interior e os processos ritualísticos entre o(s) artista(s) e o público pode contribuir para essa suspensão do mundo, para o observar de outra perspectiva. Continuando este paralelismo com o pensamento de Merleau-Ponty, o artista, tal como o filósofo, recua não para isolar a sua obra do mundo, mas para a conseguir sintetizar e intensificar, devolvendo-a ao mundo, fazendo-a ressoar com muito mais força e universalidade.

Sintetizando, o conceito de pré-voz que proponho pode ser simultaneamente equiparado ao conceito de pré-pictórico proposto por

31 *Ibid.*, 13 e 14.

Deleuze, incluir o movimento de distância trazido por Merleau-Ponty, a presença pré-expressiva de Barba e relacionar-se com o conceito de pré-individual de Simondon. Englobando as várias acepções que se interligam, a pré-voz comporta, então, tudo o que está presente antes de o vocalista começar a vocalizar, seja numa acepção mais contextual, individual e particular, seja numa acepção mais universal, pré-individual e indiferenciada, sendo que será dependente ou condicionada pela primeira.

Podemos, assim, estabelecer três planos da pré-voz interdependentes: 1) o que se encontra antes da própria individualização do ser (ou da voz), que é germinal, comum e reconhecível; 2) tudo aquilo que individualiza o vocalista antes da vocalização, ou seja, tudo aquilo que o influencia e que condiciona a sua emissão vocal (no seu processo individual e pessoal, tal como a fisiologia, a identidade, o percurso, as referências, as técnicas vocais que fazem parte da sua aprendizagem, etc.); 3) aquilo que imediatamente antecede o acto de vocalizar e pode reportar-se tanto ao acto de distanciação ou de esvaziamento, de depuração ou eliminação do supérfluo, de suspensão do mundo, de contacto com o meio envolvente e de abertura às oportunidades de actuação a que esse meio convida e que o artista/vocalista pode intuir intrinsecamente. Nesta última acepção, podemos incluir também o estado emocional/mental que antecede a própria vocalização: é no corpo e na mente do *performer* que essa suspensão se observará.

Numa tentativa de definição, poderíamos dizer que o conceito de pré-voz é tudo o que está em potência (dentro e fora do ser emissor) antes de a voz emergir e que condicionará o seu aparecimento. A pré-voz é o gesto, o momento que antecede a emissão vocal, portanto, é o silêncio ou a inspiração, onde todo o corpo do *performer* se esvazia de referências ou as suspende para se entregar ao gesto vocal. Portanto, a pré-voz não é a voz, mas o que lhe antecede: um silêncio imbuído de sentido — é potência e sentido. A pré-voz não existe enquanto materialidade sonora, apesar de se revelar, em parte, na voz.

OPERABILIDADE ARTÍSTICA DO CONCEITO PRÉ-VOZ:

FRANCIS BACON COMO IMPULSIONADOR DA VOCALIDADE

Como já referi, o conceito de pré-voz tem uma implicação e operabilidade na prática artística e pode, como veremos, ter uma metodologia, ou seja, podemos encontrar formas mais directas de impulsionar uma vocalidade

que melhor traduza a potencialidade e o sentido vocais. Se, por exemplo, um cantor executa uma ária barroca, ou um actor um excerto de um texto shakespeariano, é notório que podemos deduzir os aspectos que referimos na definição de pré-voz e é evidente que tudo aquilo que antecede o acto da emissão vocal vai influenciá-la, mas há um objecto que se sobrepõe à voz e a torna subserviente, digamos assim — o texto, a encenação, a música, a direcção musical — a tradição teatral e musical vêm em primeiro plano. A voz é o «resto» ou a «sobra», como nos diz Cavarero³². O logocentrismo ou o melocentrismo faz a voz tornar-se num meio, como muitas vezes é referida. Mesmo havendo muitos autores, como a já referida Adriana Cavarero³³, que sinalizam uma duplicidade vocal, ou seja, uma dicotomia contida na emissão vocal resultando numa pluralidade de informações que a voz transporta além do discurso ou da melodia que profere, a exploração artística das possibilidades da voz *per se* é ainda, e apesar de obras e/ou axiomas como os de Cathy Berberian, Alfred Wolfsohn, Roy Hart, Meredith Monk, Enrique Pardo, Linda Wise e Fátima Miranda, uma excentricidade.

Procurando um lugar onde a voz não estivesse dependente de estruturas linguísticas ou musicais (mesmo que por vezes fossem usadas como elemento secundário), no espectáculo MAGMA (solo vocal) a investigação pretendeu compreender que lugar a voz teria como impulsionadora da criação cénica, encontrando durante o espectáculo a voz na relação com a teatralidade como catalisadora de todos os outros elementos cénicos.

Anteriormente à realização do espectáculo MAGMA (solo vocal), encontrei em Bacon uma imediata e intuitiva relação com a improvisação vocal³⁴. Deleuze assinala as principais características da sua pintura: o isolamento da Figura³⁵, a não-narrativa, a não-ilustração e a não-imobilidade.

32 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice — Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Tradução de Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Standford University Press, 2005, 12.

33 Igualmente outros autores tais como: Antonin Artaud, Ferdinand Saussure, Mladen Dolar, Julia Kristeva, Michel Poizat, Hannah Arendt, Roland Barthes, Paul Zumthor, Leslie Dunn e Nancy Jones.

34 Refiro-me a uma improvisação vocal livre, sem estrutura de suporte, ou seja, sem tempo ou altura de som previamente definidos ou tentativa de seguir os padrões sonoros da fala. Se bem que estes elementos poderiam, momentaneamente, fazer parte da improvisação.

35 Deleuze refere, várias vezes, ao longo da obra *Lógica da Sensação*, o termo «Figura», com letra maiúscula.

Há, em Bacon, a sensação constante da enunciação de uma acção: o corpo é uma fonte de movimento. Bacon convoca um lugar onde o ser humano (re)torna animal e, nas palavras de Deleuze, o corpo se esforça por escapar ou espera por um espasmo³⁶, num movimento tácito e intenso, onde a deformação se dá no corpo e na cara, desfazendo-a, passando a ser só uma cabeça, tornando-a numa «Figure-tête» ou «tête-viande»³⁷.

Fazendo um paralelismo com a improvisação vocal da pintura de Bacon, o «isolamento da Figura» transparece no carácter das improvisações que foram sempre individuais, logo, as figuras/*personas* não interagem umas com as outras, ou seja, os actores/vocalistas não contracenam. Bacon referiu que a razão do uso da figura isolada será «erradicar o carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada»³⁸. Deleuze reafirma a mesma ideia: «Isolar é, pois, o meio mais simples, necessário[,] embora não suficiente, para romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração, libertar a Figura: permanecer no plano do facto.»³⁹ No espaço cénico, ao eliminar a contracena, podemos estabelecer uma ligação menos narrativa, aprofundando, na conexão do indivíduo consigo mesmo, uma série de aspectos subliminarmente tratados na relação com o outro, ou seja, elementos mais intrínsecos, impessoais ou primordiais e menos circunstanciais e pessoais da vivência humana. Adquirem, nesta abordagem, uma expressão individual e, simultaneamente, universal, tendo em conta que qualquer humano se pode identificar com essa expressão.

No contexto baconiano, o isolamento da figura é como um método para chegar mais directamente à emoção ou à sensação, independentemente de uma história ou facto narrativo. A sensação é abordada não como decorrência de uma narrativa, mas como potência em si mesma, adquirindo um valor mais universal e mais abrangente: não importa o que provoca aquela sensação,

36 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 53.

37 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, 31.

38 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 34.

39 *Ibid.*, 35.

importa a forma como é disposta. Segundo Deleuze, em Bacon, a sensação é ligada ao instinto: «Em Bacon[,] não há sentimentos: somente afectos, ou seja, “sensações” e “instintos”.»⁴⁰ Poderemos dizer que a pintura de Bacon se liga a um plano primordial, inato, predefinido, germinal, primitivo, afastando-se da ideia de ilustração ou figuração, ou, se falarmos de uma perspectiva teatral, afastando-se de uma representação realista. Neste sentido, do ponto de vista cénico, ao procurar sons vocais inspirados em Bacon, encontramos vocalidades primordiais, ligadas à sensação ou instinto: há uma maior atenção e profundidade na relação de si para si, e menos um sentido relacional ou circunstancial, e, conseqüentemente, menos narrativo e próximo de uma linguagem cénica contemporânea e pós-dramática.

Assim, o isolamento da «Figura» e a sua não-narratividade podem constituir um método para fazer emergir o impessoal. A sensação e a emoção, neste contexto, podem colaborar nesta metodologia de busca do impessoal ou pré-individual: «According to Gilbert Simondon, emotion is the way we relate to the preindividual. To have emotion, to be moved, is to feel the impersonal within us, to experience Genius as anguish or joy, safety or fear.»⁴¹ Segundo Agamben, Simondon entende a emoção como porta de entrada para o pré-indivíduo: é através dela que encontramos aquilo que é impessoal, não-particular e comum a todo o indivíduo, ou, por outras palavras, universal.

A própria pintura de Bacon tem uma relação directa com a emoção, entrando imediatamente no sistema nervoso, sem mediação, fazendo emergir a sensação, como refere Deleuze:

Adoptando uma expressão Valéry, a sensação é o que transmite directamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada. [...] E, nesta perspectiva, pode fazer-se uma mesma crítica à pintura figurativa e à pintura abstracta: ambas passam pelo cérebro, nem uma nem

40 *Ibid.*, 87.

41 Agamben, Giorgio. *Profanations*. Tradução de Jeff Fort. Nova Iorque: Zone Books, 2007, 15.

a outra agem directamente sobre o sistema nervoso, não acedem à sensação, não desprendem a Figura.⁴²

O horror é muito mais violento, porque Bacon o impessoaliza, como se estivéssemos perante o horror em si mesmo: é distante do real, mas tão próximo, que nos atinge directamente, como se congregasse o horror em cada um de nós pessoalmente. Não nos é contada uma história ou dada uma razão: a «Figura» desossada, esventrada, animalizada, está simplesmente ali numa solidão intemporal, num esforço para escapar, talvez do próprio corpo. Bacon encontra na violência e na solidão nas suas figuras a forma de expressar aquilo que é anterior à constituição do indivíduo (pré-individualidade), e talvez por isso a sua pintura seja mais violenta e mais directa.

É nos corpos deformados de Bacon, esventrados, desorganizados, distorcidos, estranhos, mas fascinantes, intensos, vibrantes e vivos, num estado indeterminado entre o ser humano e o animal, que a sua pintura se torna fonte de grande inspiração para a improvisação vocal. No espectáculo MAGMA (solo vocal), a pintura de Bacon foi um impulsionador de sons, sobretudo na primeira cena, onde os sons iniciais procuravam a indiscernibilidade, onde uma «Figura», pouco definida e cingida debaixo de um enorme saco de plástico, emitia sons guturais, amórficos, deformados, animalescos e estranhos.⁴³

Podemos aprofundar ainda mais a relação entre Bacon e a exploração vocal ao explorar o grito: «pintar o grito, mais do que o horror.»⁴⁴ O grito de Bacon captura ou deteta uma força invisível, como nos diz Deleuze⁴⁵: «Se gritamos, é sempre como vítimas de forças invisíveis e não sensíveis que transtornam tudo o que possa ser espectáculo e que ultrapassam mesmo a

42 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 82.

43 O excerto (00'55" a 05'40") pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

44 Sylvester, David. *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1988, 48.

45 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 117.

dor e a sensação.» Como motivador da improvisação, o grito de Bacon tem uma força sonora contida muito intensa e catalisadora: «Bacon consegue pintar o grito, porque põe a visibilidade do grito — a boca aberta como um abismo de sombra — em relação com forças invisíveis que mais não são que as do futuro.»⁴⁶

É no retrato do Papa Inocêncio do pintor Diego Velázquez (1650) e numa das cenas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein⁴⁷ — onde vemos uma angustiada enfermeira de óculos partidos — que Bacon vai buscar algumas das motivações do grito no seu imaginário pictórico⁴⁸. Na improvisação vocal, numa primeira fase, observar o grito de Bacon impele-nos a lançar a nossa angústia no som vocal: gritar alguma coisa que já não se consegue conter, que excede a própria «Figura», que excede a própria dor ou angústia. Contudo, se o grito, na pintura de Bacon, parece funcionar extraordinariamente bem, gritar esse mesmo grito, num contexto de pesquisa vocal, apesar de estimulante, contém muitos desafios, já que o grito, por si só, descontrolado e intenso, não só é altamente lesivo para as cordas vocais, como, na maior parte das vezes, não resulta, especialmente interessante como objecto artístico: é necessária uma estrutura (ou uma «pista», se falarmos de Bacon por Deleuze) onde esse mesmo grito se desenvolva.

Em 2006, numa das primeiras pesquisas vocais que realizei a partir da pintura de Bacon⁴⁹, os actores que participaram confrontaram-se com este desafio de construir uma sequência performativa a partir da improvisação vocal⁵⁰. Foram procurados diversos tipos de qualidade vocal, a partir do movimento ou de posições distorcidas do corpo ou da face que

46 *Ibid.*

47 Na versão portuguesa, o filme chama-se *O Coraçado Potemkine*.

48 Podemos ver o quadro *Study for the Nurse in the Film «Battleship Potemkin»* (1957) (acedido pela última vez em 22 de Agosto de 2019), aqui: <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/study-nurse-film-battleship-potemkin-1957>.

49 Este exercício foi descrito na tese de mestrado, defendida em 2008: *A Voz na Criação Cénica — Reflexões sobre a vocalidade do actor*. O documentário, como já foi referido, pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=2437s>.

50 O excerto de 28:32' a 29:14" pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=9oAG-nqgYfU&t=6052s>.

eram sugeridas pela reprodução pictórica que cada actor escolhera. Foi sugerido que estes momentos pudessem ser intercalados: o grito de dor poderia ser seguido de riso ou de o choro ou até com uma pequena melodia⁵¹.

Tanto nesta pesquisa como no MAGMA (solo vocal), sobretudo no momento inicial do espectáculo foram experimentadas algumas estratégias de afastamento de uma representação realista, narrativa ou literal do grito quer implementando, como já foi referido, o isolamento das figuras/ *personas*, no sentido de serem *solos* isolados, quer na criação de rupturas, tanto no corpo, como no som vocal que imprimiam descontinuidade ao exercício⁵². No caso do espectáculo MAGMA (solo vocal)⁵³, esta ruptura é feita com o som do plástico (algo reconhecível e realista), e o movimento, num jogo entre o real e o cru do som do plástico e uma vocalidade ambígua, com múltiplas interpretações, indistintamente humana e animal. As rupturas são igualmente operadas pelas pausas na continuidade do som, dando-lhe um carácter fragmentado. A procura de sons baconianos incita à procura daqueles sons menos comuns do léxico vocal cénico — normalmente só «admitidos» se inseridos numa narrativa, como o riso, o choro, o suspiro, o gemido — e a uma lógica de composição sonora/vocal que inclua sons menos acessíveis, ou até repulsivos, mas, ainda assim, humanos e reconhecíveis, ou seja, mesmo quando animalescos, são universalmente compreensíveis.

Podemos concluir que a improvisação vocal a partir da pintura de Francis Bacon é um excelente motor de acesso a sons primordiais e universais, a um lugar de devir-animal onde é possível, apesar disso, que nos possamos reconhecer e compreender. Certamente, experimentei, e tenho experimentado, outras metodologias ou inspirações para a improvisação vocal, tais como a imitação de sons não humanos — a improvisação de ambientes sonoros naturais ou urbanos, por exemplo — que convocam um manancial de sons não-linguísticos e não-tonais. No entanto, verificámos que a tipologia de sons gerada a partir da pintura

51 *Ibid.* de 31:35' a 32:28".

52 *Ibid.* de 32:36' a 36:07".

53 O excerto de 01:00' a 09:40" pode ser visto e ouvido em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://studio.youtube.com/video/pNJ5r5fYakk/edit>.

de Bacon tem características próprias: uma ambiência onde a angústia, a distorção, a degradação, o desespero, estão, normalmente, presentes. Este manancial de sons, normalmente arredados das técnicas e estéticas vocais faladas e cantadas, além de serem reconhecíveis universalmente, revelam, simultaneamente, o carácter único e pessoal de cada voz que vocaliza.

A pintura de Bacon revelou-se, portanto, uma via de acesso a este território vocal próprio e excepcional. Não é, certamente, a única forma de fazer emergir esta tipologia de sons que escapam às estruturas que mais comumente organizam a emissão vocal: a semântica e a música (na sua organização tonal). No entanto, nas pesquisas performativas referidas anteriormente, a improvisação vocal com origem neste estímulo pictórico fez emergir vocalizações poderosas que não se esgotaram nesta investigação.

CONCLUSÃO

Para concluir este artigo, diria como possível definição que a pré-voz é tudo aquilo que está em potência (no e ao redor do vocalista) no momento anterior à vocalização e que influenciará o gesto vocal, ou, noutras palavras, é a potência e o sentido do gesto vocal.

A proposta deste conceito impele-nos não só a pensar no que antecede a voz, mas também naquilo que ela revela. Nesse sentido, ao retirarmos, tanto quanto possível, os «filtros», como lhes chama Meredith Monk⁵⁴, isto é, o que normalmente se interpõe entre o ser e a voz (*logocentrismo* ou *melocentrismo*) — e que, por consequência, dificulta a expressão da potência e do sentido da voz, ou seja, aquilo que a pré-voz enuncia —, encontraremos uma vocalidade que revela mais clara e directamente a pré-voz.

Assim, penso que, ao observarmos a obra *Stripsody*, de e por Cathy Berberian⁵⁵, podemos percepcionar mais elementos ontológicos da artista do que quando observamos a sua interpretação de *Il Lamento d'Arianna*,

54 Esta expressão é mencionada de 02:06' a 02:55'' em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=qbswVGaqFDo>.

55 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=OdNLAhL46xM&t=22s>.

de Monteverdi (Wien, 1969).⁵⁶ Quando observamos as vocalidades que Meredith Monk percorre em *Scared Song*⁵⁷, por exemplo, ou mesmo em tudo aquilo que compõe para si própria, há uma marca ontológica maior do que se, por hipótese, existissem mais elementos (autores ou compositores) que mediassem a sua voz. Não quero, contudo, afirmar que a voz *logocêntrica* ou *melocêntrica* não faz emergir muito de quem a emite, o que afirmo é que há formas em que essa mediação tolda essa informação e outras em que a ausência de outros objectos ou filtros fazem emergir com mais pujança a pré-voz da voz que ecoa. E que, portanto, há metodologias de emergência vocal, como a inspirada na pintura de Francis Bacon, por exemplo, que são mais directas a esse propósito.

Normalmente percebida como um veículo de palavras, arquitectadas numa lógica linguística ou melódica, a voz é vista como um meio: a vocalidade sobra-nos como um resto, como refere Cavarero. No entanto, a mudança de paradigma originada por diversos autores e artistas consiste, a meu ver, num campo fértil de investigação artística, como procurei explorar no espectáculo MAGMA (solo vocal). A esta tipologia de espectáculo atribuí o nome Teatro Vocal⁵⁸, que terá como características o cruzamento entre a teatralidade e o vocal-centrismo. A composição musical poderá fazer parte dos elementos cénicos, mas sem a figura preponderante de um compositor que está acima das outras áreas artísticas e dos intérpretes: a voz é encarnada e faz parte de um posicionamento artístico do *performer*. Este tipo de definições será sempre provisório e perigoso, mas, para entendermos o território cénico específico deste conceito, poderemos arriscar que é uma tipologia de espectáculo teatral de cariz pós-dramático, quanto ao seu carácter fragmentado, não-narrativo e multidisciplinar, cujo motor de exploração é a voz e as suas múltiplas vertentes.

56 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): https://www.youtube.com/watch?v=lcW_MNK6F48.

57 A obra pode ser vista e ouvida em (acedido em 27 de Abril de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=yZm5XsJaPPM>.

58 Na tese *A Voz como impulsionador da criação cénica: a Pré-Voz como alicerce de um Teatro Vocal*, defendida em Março de 2020 na Universidade de Lisboa.

Fundada no carácter único singular e ontológico da voz⁵⁹ e em criadores tão poderosos e multifacetados como Antonin Artaud, Alfred Wolfsonh, Cathy Berberian, Roy Hart, Meredith Monk, Enrique Pardo, Fátima Miranda, que trouxeram à voz uma teatralidade e liberdade refrescantes, mas também, nas contribuições mais concertísticas de Laurie Anderson, Joan La Barbara, Demetrio Stratos, Diamanda Galas, entre outros experimentalistas vocais, a pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal abre e cinge, simultaneamente, um campo de exploração que vislumbro poder fazer emergir novas e intensas experiências artísticas.

59 Cavarero, Adriana. *For More than One Voice – Toward a Philosophy of a Vocal Expression*. Traduzido por Paul Kottman, Stanford, Califórnia: Standford University Press, 2005.

Research without resources

ABSTRACT

The following is an account of my filmmaking practice-as-research activities during the 2020 Covid-19 UK lockdowns. After giving an outline of my research methodology and relevant theories, this essay will reflect on the obvious difficulties faced when attempting to adapt artistic practice to a situation with little access to resources or participants. I will also analyse the learning outcomes experienced from these difficulties, especially where interventions from my research took shape in unexpected ways.

KEYWORDS

Masculinity; intimacy; practice; film; performance.

PROJECT BACKGROUND AND METHODOLOGY

As an early-career researcher in the process of completing my PhD, I am often reminded of the developing nature of practice-as-research within the academy. Coming from a filmmaking background, I have had to contend not only with the justification of my research methods, but also the difficult task of performing this research during two national lockdowns in Scotland. For context, my current PhD project, entitled *Exploring Masculine Intimacy Through Filmmaking Practice*, aims to explore the manner in which male intimacy is performed cinematically and how the use of alternative techniques within casting, scriptwriting and working with actors can adjust representations of male characters and their expression of homosocial love between each other.

Part of my original research outline is to create a working space between director and actor which can reflect on the behavioural expectations of a patriarchal society and result in a transgressive performance of masculinity and intimacy between men. With the inability to work with actors physically during lockdown, I was challenged to continue my research without what I considered a key resource — access to other human beings.

An important text I consulted early in my research was Robin Nelson's *Practice as Research in the Arts* (2013). Attempting to clarify some of my confusion between what counts as *art* and what counts as *research*, I qualify my project as practice-as-research given that I will be using filmmaking as my “key method of inquiry” (Nelson 2013, 8). Due to the relative recency of practice-as-research as an accepted research methodology within academia, Nelson argues that several terms including *practice-as*, *practice-based*, *practice-led* and *artistic research* are often used in varying

definitions or even interchangeably depending on the institution (Nelson 2013, 10). Despite this, I am inclined toward using Julian McDougall's definition of *practice-led* research for my own project in that my use of filmmaking as a primary research method will be supported by the exegetical analysis and reflection of my work (McDougall 2019, 33).

Although a review of existing and relevant work is an important part of my project, there is an operative difference in the knowledge gained through the making of something as opposed to simply studying it (Elkins 2009, 145). My intended research methodology will be based in iterative practice and framed using an interpretivist epistemology, particularly given the "limitations of positivist approaches to social research" (Chowdhury 2014, 435). Specifically, I will be generating the new knowledge necessary to explore my research inquiry through the various processes involved in filmmaking. As my project deals with the relationship between director and actor and what sparks new and spontaneous developments resulting from this relationship, a practice-as-research methodology is appropriate for my exploration of intimacy between males and its expression in a cinematic context.

David Kolb's model for an *Experiential Learning Cycle* (1984) is a practical tool used in conjunction with my research framework (Figure 1). With reference to this structure, I will undertake the following processes during my research activities, which is cyclical and without numeric order by design:

Concrete Experience — The act of working with actors and making a film.

Reflective Observation — Reflection on both the efficacy of the work and my relationship with the actors involved.

Abstract Conceptualisation — Recording my observations and using them to inform my filmmaking methods and the research I make reference to.

Active Experimentation — Organising casting calls and auditions and engaging with relevant cinema based on my conceptualisations.

This repeatable process is an ideal fit for my practice. While I prefer to plan my research activities and I view fastidious scheduling as a must when working with participants, the nature of filmmaking (as well as lockdown-related limitations on creative practice which often require spontaneity)

mean that I can dive into this model during any of the four stages and still be able to complete the cycle. As each of my research activities has the potential to reveal new knowledge through doing (Nelson 2013), this iterative model will allow me to reflect on my findings to guide my research more effectively and in potentially new directions.

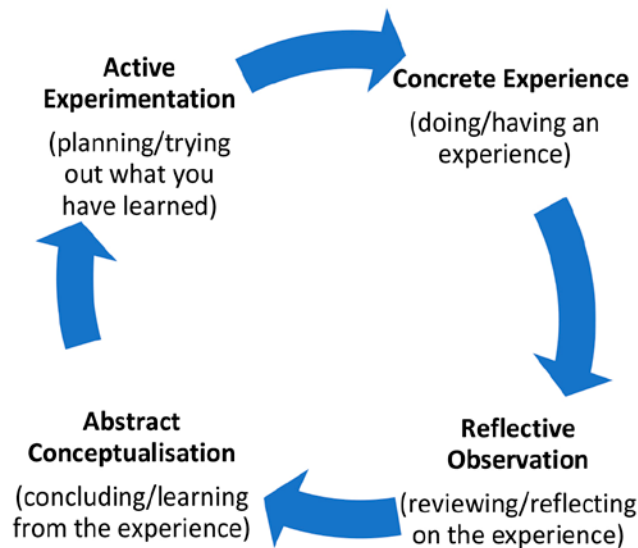


Figure 1. Kolb's Experience Learning Cycle

Similar to the rehearsal process I have applied to previous short films, I mean to employ the working methods outlined by Judith Weston in her books *Directing Actors* (1996) and *The Film Director's Intuition* (2003) during my work with actors as a part of my future research. Weston's ethos of "experience is the only teacher and empathy is the best technique" (Weston 2003, xvii) closely aligns with my goal of having a relationship of mutual respect and understanding between actor and director in order to better facilitate moments of honesty and instinctual performances. Weston emphasises avoiding result direction, such as when a director mimics an actor's line the way they want it said, in favour of actionable and goal-oriented direction allowing for the strength of a performance to come from within the actor rather than a performance which mirrors that of the director (1996).

I have identified several key filmmakers as part of an ongoing practitioner review to contextualise my own work. These include Mike Leigh and Lynne

Ramsay. These filmmakers have showcased innovative use of rehearsal techniques, working with non-actors and collaborating with acting participants to promote the development of emotionally engaging content. Keeping their relevant techniques in mind has become an important part of my cinematic toolbox as I develop my own sensibilities and techniques as a practitioner.

Mike Leigh is a prominent example of a director who employs alternative techniques when working with actors, and his interest in “working from source” (Leigh 1996, 14), or rather gathering filmmaking ideas from real-life situations and people, is a philosophical framework which is close to my own as a practitioner. Leigh aims to work with actors in an organic way which relies heavily on improvisation and employs a typically lengthy rehearsal period (Leigh 1996). As a result of challenging his actors to conjure script content based on both their own histories and improvisations with other actors, Leigh prefers not to commit to film scripts in advance, opting for a general theme or situation instead (Leigh 1996). These ideas support my own aims for a fruitful director-actor relationship in which any resulting filmic content is fuelled by uninhibited improvisations and open, candid discussion based on the actor’s understanding of the character they are playing.

I will be open to working with both professional and untrained actors, hereafter referred to as actors and non-actors, during my research. As Lynne Ramsay recalled in an interview justifying her use of non-actors in *Morvern Callar* (2002):

I’ve used professional actors before, and the combination with non-actors can be quite good. Often the actor will be more controlled and the non-professional will never do the same thing twice, which can be both exciting and infuriating. Sometimes the combination allows the actor to lose some of that control, and the non-actor will respond to someone who is more controlled. (Andrew 2002)

It is with this intention that I plan on using both actors and non-actors concurrently during my research activities. However, I will not be prescriptive about this combination and will work with varying combinations of actors with fluctuating professional experience until my results can form the most effective interplay.

RESEARCH AREAS AND KEY THEORIES

There are several key theories which are essential for understanding the lens in which this project is examining and exploring masculine intimacy. The idea of friends being in a *homosocial* relationship with each other comes from Eve Sedgwick's distinction between the desire for male bonding and *homosexual* desire (Sedgwick 2016, 1). Although men in western societies are able to express physical closeness with each other in increasingly acceptable ways, it is important to acknowledge the historical precedent of masculinity which stills influences the expression of intimacy within male friendships today (Ralph and Roberts 2009).

The idea of a patriarchal society, or the concept that many societies in the world are living under a *patriarchy*, is widely accepted terminology, though the ubiquity of its presence worldwide has been challenged (Butler 2006, 4). The definition of the term and its theoretical implications are subject to ongoing discourse. The historical, pre-industrial usage for this term has meant to describe societies where fathers rule over their family, but different kinds of patriarchies can exist in different cultures (Hennessy 2012, 420). Modern descriptions of a patriarchy have come to include the organisation of a fraternity of men over women in society rather than individual patriarchs in a family (Pateman 2015, 1). Gilligan and Snider describe the patriarchy as “a culture based on gender binary and hierarchy” (2018, 6) and suggest a framework in which the patriarchy:

1. Leads us to see human capacities as either “masculine” or “feminine” and to privilege the masculine.
2. Elevates some men over other men and all men over women.
3. Forces a split between the self and relationships so that in effect men have selves, whereas women ideally are selfless, and women have relationships, which surreptitiously serve men's needs. (2018, 6)

The second point in this framework makes a key distinction that a patriarchy is not as simple as men being superior to women in a society which is structured (intentionally or not) this way; some men can be seen as inferior to other men even when their gender allows them advantages over women. This idea is most famously championed by Raewynn Connell in *Masculinities* (2005), a text which describes this subjugation of men under

other men in a patriarchal society in the term *hegemonic masculinity*. This term, which has proven foundational for gender studies, was introduced and formalised by Connell as “a way of theorizing gendered power relations among men, and understanding the effectiveness of masculinities in the legitimation of the gender order” (2005, xviii). This concept is not meant simply as a way of categorising different masculinities which exist in society, but the relationships that exist between these different masculinities; Connell explains that these relationships “are constructed through practices that exclude and include, that intimidate, exploit” (2005, 37).

Hegemonic masculinity, much like the patriarchy that encompasses it, relies on the behaviour of its participants to reinforce its structure in a self-sustaining and ongoing cycle. This leads to the subjugation of men who do not adhere to the *heteronormative ideal* male archetype set out as the top of the pyramid in male power relations and an *ideal masculinity* which is “heterosexual, aggressive and competitive” (Connell 1997, 8). Under the umbrella of hegemony, Connell offers three different categories of masculinity to describe men who are not able to reach the masculine ideal. The first is *subordinated masculinity*, most often any man who is homosexual but extending to any man who exhibits traits “blurring with femininity” (Connell 2005, 79). The second is *complicit masculinity*, in which men who do not or are not able to practice the “hegemonic pattern”, but still stand to benefit from the power structure that hegemonic masculinity instils (Connell 2005, 79). Finally, there is *marginalized masculinity*, which Connell also calls “authorization” and serves to “refer to the relations between the masculinities in dominant and subordinated classes or ethnic groups” such as the relationship between middle class and working class masculinities (2005, 80).

Using Connell’s framework, the concept of the homosexual man being the most subordinated in a patriarchal society leads to complicit masculinities which avoid expressing homosexual or effeminate traits in order to maintain a position of power within the hegemony. Eric Anderson refers to this fear of being perceived as gay as *homohysteria* (2009). Homohysteria and *homophobia* should be clearly distinguished from each other; homophobia “is an individual’s irrational fear or hate of homosexual people” (Schuiling and Likis 2013, 186), whereas homohysteria is an individual fearing being labelled as homosexual by their society (McCormack and

Anderson 2014). Anderson's concept is closely related to the "homosexual panic" that Sedgwick outlines as leading to potentially violent responses to men having to prove they are not gay (Sedgwick 2016, 89).

Even outside the scope of cinema, the role of performance within gender has been notably explored by Judith Butler, who posits that society's notions of gender are performed "as a strategy of survival within compulsory systems" (2006, 190). Butler's theories of gender performativity align closely with Connell's theory of hegemonic masculinity, as both require their participants to adhere to an *ideal* version of their gender within a societal context. Role models representative of these expectations are readily found and consumed via the media (Gauntlett 2008), and research has reinforced that gender roles are mainly learned through both sociological and cultural influences (Malim and Birch 1998, 518). Prevailing societal norms can therefore both influence and be influenced by gender representations found in the media (Messner 2000). As Stephen Monteiro summates, "contemporary culture is screen culture, and it has become nearly impossible to separate our relationship with the screen from our sense of what it is to be alive" (2017, 1). This position provides a catalyst for this study to not only provide an exploration of masculinity between actor and director, but to provide alternative representations of male role models to audiences.

Within same-gender friendships, the extent of intimacy is expected to be limited so as to not encroach on the territory of homosexual love (Smith 2012); going over this line is often played for laughs in popular cinema (Ward 2015, 113). The idea of *bromance*, a recent term described by the *New Oxford American Dictionary* as "a close but non-sexual relationship between two men" (2011), has proved itself as a positive cinematic subgenre representing and influencing society's increased acceptance of men who are not afraid to express emotional and non-heteronormative behaviour around their peers (DeAngelis 2014). A large number of films within the bromance subgenre originate from the United States (Hartwell 2013) and the majority of these works are also comedy films, with notable examples including *Step Brothers* (McKay 2008), *I Love You, Man* (Hamburg 2009) and *21 Jump Street* (Lord and Miller 2012). Despite presenting seemingly progressive masculinities, these films are often limited in their challenging of heteronormative attitudes and typically fall within established social norms (Brook 2015).

In Britain, films featuring violent football hooliganism or *laddish*

behaviour are an important, often non-comedic subgenre related to bromance. These films are another cinematic representation of intimate male bonding that also express the reality of men rebelling against a changing idea of masculinity and navigating their identities in a world which increasingly emphasises female empowerment (Rehling 2011, 168). Nicola Rehling observes that “the specter of homosexuality is referenced in knowing ways, most often through homoerophobic banter” (2011, 169) in these films and connects them to “Hollywood buddy” films in this regard (2011, 169).

Both these laddish films and the bromance subgenre will be invaluable to examine and compare against my own work. When I initially proposed this PhD project, I expressed the desire to use my research to explore creating *positive* masculinities on-screen. I now believe that this research aim was misguided; the goal of this project is to use filmmaking to *explore* intimacy within male friendships, rather than to be prescriptive about which kinds of masculinity are more conducive to reaching this goal.

FILMMAKING RESEARCH AND LEARNING OUTCOMES

Before lockdown was enforced, I had time to plan and execute my first filmmaking experiment. *Acting Exercise 1* featured two real-life friends and non-actors as participants. As this was my first opportunity for data collection, I took a fairly structured approach to the rehearsal. I began with a candid discussion between the participants regarding some of their opinions on friendship, intimacy and each other. I then had them come up with an improvised conversation based on events in their own life. After going over a few conversation topics, I had the participants rehearse a conversation in which they probe each other about their taste in video games, specifically *Fallout 4* (Bethesda Softworks 2015). Interestingly, their choice to identify *Fallout 4* as a foundational element of their close friendship may speak to a need to control their masculinity through typically masculine activities such as playing video games (Taylor and Voorhees 2018).

Once we had established enough content to comprise a scene, I had the participants change their physical display of intimacy every time the scene was repeated (Figure 2). This emphasis on repeating the same conversational content each time was in line with acting teacher Sanford Meisner’s method of allowing for exploration of nuance within a scene by means of constant repetition (Shirley 2010). During several of the scenes

and discussions there were jokes made by the participants of a homoerotic nature, including one comment that it might appear to spectators that we were “filming a gay porn”. This clearly reinforced the basic sentiment of homophobia as theorised by Anderson (2009). These moments usually occurred when asking the participants to engage in elevated physical affection with one another, and thus I acknowledge the need to compare their reactions and comfort levels to my future collaboration experiences working with trained actors.



Figure 2. *Acting Exercise 1*

Despite only taking place over one day, this initial exercise afforded me several important observations. I decided that, in future acting exercises, there would need to be a stronger framework for content and dialogue. Though allowing my subjects to suggest their own dialogue resulted in natural conversation, this could be limiting for actors who do not have a similar rapport and for myself as I choose to explore specific themes in my filmmaking. Another observation shared by myself and the participants was the contrived nature of being told how to behave physically with each other.

I planned for future exercises to be more exploratory and non-prescriptive in nature, while still relying on a script for structure, allowing participants to follow their own instincts and expressions.

As I set out to adjust elements of my process for the next filmmaking activity, the first Covid-19 lockdown struck. Like many researchers in my position, I was forced to radically reconsider my research and data collection activities. Contrary to the large crews, lengthy rehearsals and extensive pre-production process I had expected, I was now left with no crew members, no actors and no locations other than my single-bedroom flat. While I had originally planned to begin work on my next short film exercise in the summer of 2020, I decided to focus on writing a script for this future film and instead experiment with *myself* as a simultaneous researcher and participant in the absence of actors. The first result of this arrangement was my *Morning Routine* (Figure 3) film exercise. This was an exposing activity that forced me to consider the participant's point of view while trying to direct myself at the same time. Similar to *Acting Exercise 1*, the process of making *Morning Routine* created arguably more knowledge for me as a researcher making it than the process of watching it as an audience member would (Elkins 2009).



Figure 3. *Morning Routine*

The original impetus for this idea came from what I am sure has become a typical lockdown activity — dying your hair a new colour because because no one else can see the results. My first attempt at dying my hair blonde led to it becoming an undesirable shade of orange. Upon confiding my frustrations with this outcome to my partner she explained that, from her perspective, I was only getting a taste of the sort of expectations and pressures many women set for themselves when maintaining a desirable appearance in society.

This gave me a lot to consider, especially when examining the relationship between my own appearance and *performance* of gender and my research aims. *Morning Routine* is essentially a filmic reflection of this line of thought, finishing with the query “*am I a hypocrite for trying to fit into this conventional mould of masculinity while encouraging others to break free from such constraints?*” This reflection is heard as a voiceover while I get ready for my day after a shower — parting my hair to the left so as to appear conventionally masculine (Frimer 2019), only applying light deodorant, moisturiser and foundation before I am ready to go. My decision to expose myself in this relatively revealing fashion serves two purposes. Firstly, it compares my daily routine with what my female partner has described to me as hers in a concrete way and furthers my reflection on the differences in experience for men and women. Secondly, as I will be asking my collaborators to reveal potentially intimate and personal aspects of themselves on-screen, I wanted them to know that this is something I am willing to participate in myself.

I was pleased to be able to make something that I felt had taken me outside of my comfort zone as both a filmmaker and researcher. Using one long take was both less distracting for me as an actor while also creating more pressure to get things right. The absence of any crew also had a positive effect on my ability to be comfortable with my performance. Although the film’s content did not touch on the theme of intimacy, I felt that it was still a worthwhile exercise and that continuing to explore masculinity in this way would be a productive use of my time in lockdown. My PhD supervisors expressed positive feedback, though they felt that the relationship between the audio and the visual could have been further complicated and that there was the possibility that *Morning Routine* was essentially saying the same thing twice.



Figure 4.
Makeup Experiment

Taking on board this feedback, in my next film I experimented with going through a makeup routine for the first time. One key difference in this project was my decision to include multiple shots during the filming process, necessitating the use of editing. Another was the way the voiceover was constructed; while the voiceover for *Morning Routine* was written and edited before recording, I recorded the voiceover for *Makeup Experiment* (Figure 4) while editing and as a stream of consciousness rather than a written piece first. The result was less regurgitation of existing reflection and more emotionally involving for both myself and hopefully potential viewers as well.

This film was an attempt to introduce cinematic elements such as multiple shots and to further deconstruct my own image of masculinity. *Makeup Experiment* serves as a direct response to the realisation from making my previous film that I still actively adhere to heteronormative ideas of masculinity while researching representations that do not fall within that expectation. Though the process of having my makeup applied was unfamiliar and occasionally physically uncomfortable, I conclude in the film that I do not personally feel that its application is emasculating. Indeed, the point of this exercise was not to undergo a drag-style transformation, but rather to add makeup without attempting to hide traditionally masculine features. However, this made the validity of continuing to film my exercises in a safe space apparent; I am not sure I would feel as comfortable walking in public wearing makeup as I did next to my partner in my own home.

Although the goal of *Makeup Experiment* was not to suggest that makeup is inherently feminising, I felt that an interesting counterpoint for this film would be to have my female partner, Mollie, dress in traditionally masculine clothing and ask her questions about any potential changes in identity she experienced. *Gender with Mollie* (Figure 5) was as much a response *Makeup Experiment* as it was a pragmatic consideration, since my partner was the only other participant I had in-person access to during lockdown. This process also forced me to challenge my ethical position and research methodology, as up until this point I had only considered using male participants due to the nature of my research inquiry, never mind collaborating with someone who I shared an emotional history with.

Despite this deviation from intended practice, I would argue that in some ways *Gender with Mollie* is an effective artefact of practice-as-research. It created useful knowledge as a practitioner making it as well as expressing potential for reflection as a researcher engaging with it or audience members watching it. Mollie's thoughts and reflections of living in a patriarchal society which imparts unfair expectations on women provides necessary context for my work researching the patriarchy's effects on men. However, because she frames this discussion through the hypothetical implication that she is now a man, interventions concerning the power of male imagery, the treatment of women as property and the potential that comes from dismantling patriarchal structures emerges.



Figure 5.
Gender with Mollie

Collaborating with my partner on this film forced me to consider how to ethically construct the edit, as well as what my future relationship with practitioners could look like. In wanting to create maximum agency for my participant in this film, I edited out as little of Mollie's words as possible and left her answers in the exact order as they were stated. I was also conscious of wanting to remove my own male voice from this film so as to give Mollie's new masculine persona maximum impact. Thus, I removed all instances of my voice from the audio track of the film and replaced them with black cards with white text representing my questions. The resulting film is potentially overlong, but emotionally powerful and constructed from a position of respect and empathy toward my collaborator.

This project reminded me of the important role participants would play in my future research activities. While I was pleased with the results of this film, I also became increasingly aware of my *original research intention* of making narrative, fictional films featuring multiple participants in order to explore themes of intimacy between men. I therefore decided that, lockdown or not, I would reach out to local actors and attempt to film a sequence between them on a video call. I also decided to write a script in advance of this exercise, remembering what I had learned from making *Acting Exercise 1*. In *Remote Filming Exercise* (Figure 6), I set up the scenario of two friends

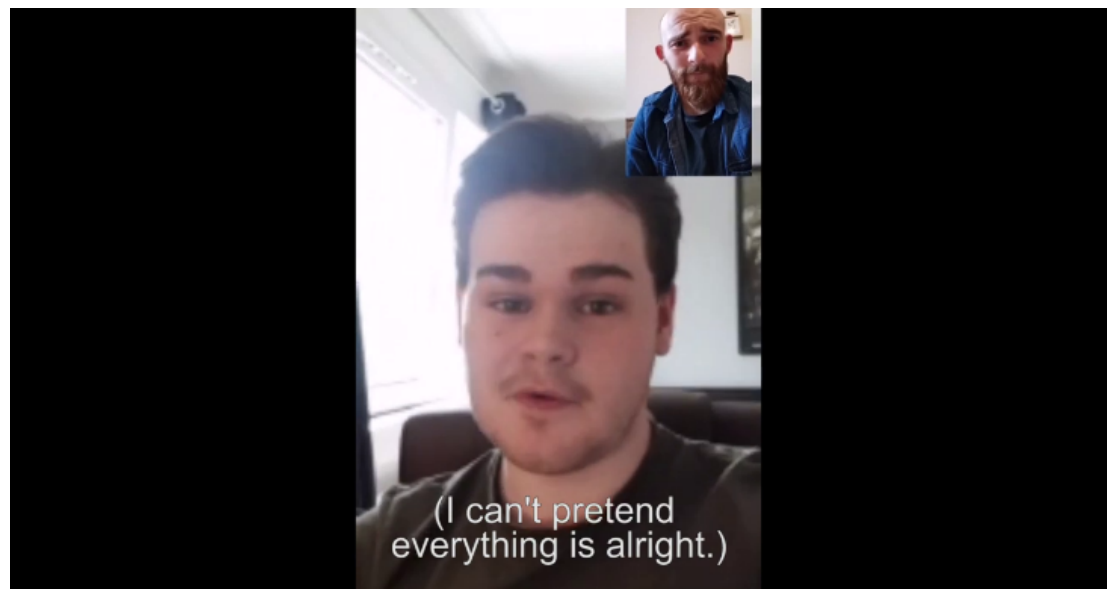


Figure 6. *Remote Acting Exercise*

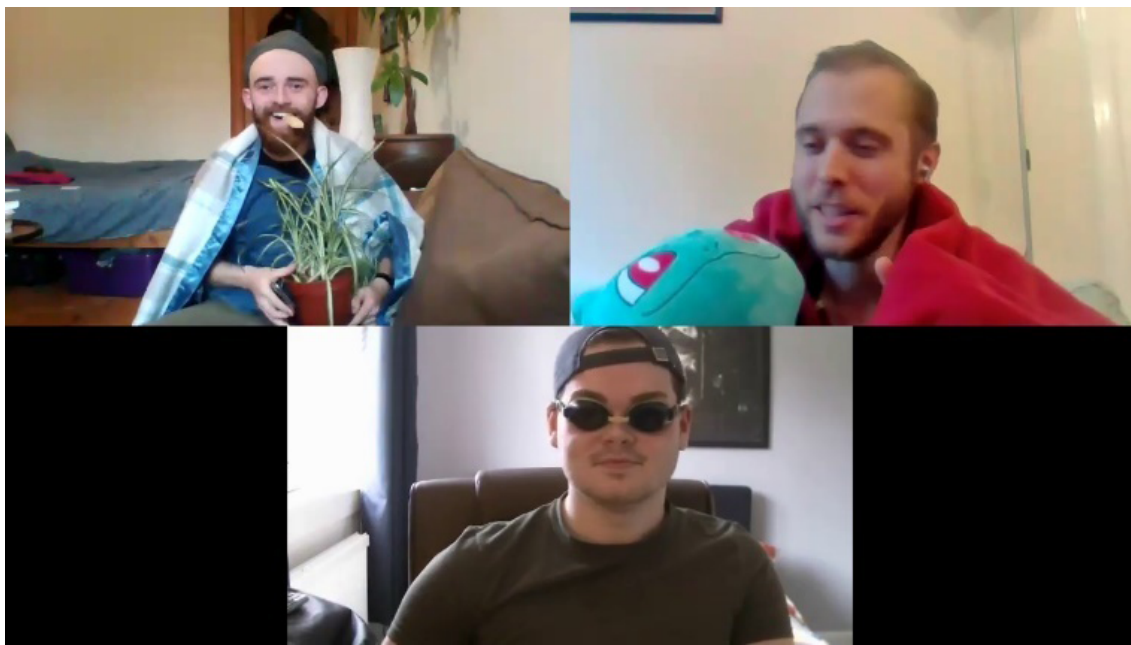


Figure 7. *Rehearsal for Remote Acting Exercise*

having a beer over video chat. One friend is desperate to see the other physically due to loneliness, while the other is adamant that he does not feel comfortable breaking lockdown rules in order to do this. The filmic complication to this setup is the addition of subtext-revealing subtitles that are presented parallel to the characters' spoken dialogue. In one example of these subtitles, a character is asked how he is doing by his friend to which he verbally replies "Yeah, not bad man, gettin' a bit sick of this shit though" while the subtitles read "(I can't pretend everything is alright.)".

Though I feel the resulting film is effective in its display of male homosocial longing, the hour-long rehearsal the two actors and I participated in prior to filming is arguably a better display of natural masculine intimacy. We enjoyed laughing together (such as when one of the actors suggested we do a "funny outfits" version of the scene) and revealed genuine concerns to each other about our mental health during lockdown (Figure 7). The balance between scripted performance and improvisation to facilitate moments like these worked well in this instance and reinforces the validity of my chosen framework and expectations for future exercises.

Despite the positive results of this exercise, the film's editing process was plagued by technical problems, including an issue where the audio had to be synced manually from my Zoom recording of the performances to the

individual phone recordings of my actors during the scene. I also felt that placing the burden of my actors being their own camera operators was unfair and could possibly have caused a negative impact on their performances. Feeling frustrated by the limitations of digital communication, I decided to return one final time to making films by myself in an attempt to regain the technical control I desired.

This time, I followed an impulse after one of my supervisors began comparing my own acting work exploring different parts of my masculinity to Cindy Sherman's work in *Untitled Film Stills* (2003). Reflecting on her work several years later, Sherman observed that the various characters she portrayed in her photographs were a way of "questioning something — perhaps being forced into a certain role" (2003, 9) and that they were the result of her "wrestling with some sort of turmoil of (her) own about understanding women" (2003, 9). I was inspired by this comparison and endeavoured to have my next film feature multiple versions of myself on screen at the same time in order to explore different facets of myself. This led to me exploring how undertaking certain tasks and actions reinforced my idea of masculinity. The result was *Masculine Affirmation* (Figure 8).



Figure 8.
Masculine Affirmation

It was enjoyable getting to participate in this *playful* exercise and to be both critical and personal about the different pluralities of masculinity that I adhere to, especially those which could be considered in conflict with one another. At the same time, there was technical rigour I had to adhere to in

making this film, especially when it came to layering different performances of myself on top of each other in the manner of the Winklevoss twins in David Fincher's *The Social Network* (2010).

This exercise was ultimately rewarding in the way I was able to further challenge my ideas of male identity, but upon reflection it became clear that once again I had focused too heavily on exploring masculinity and gender norms rather than masculine *intimacy*. The research practice of collaborating with my participants, especially actors in a rehearsal scenario, aligned with and reinforced my intended areas of study in a stronger way than the research practice of making films on my own. With the UK lockdown restrictions being eased in the near future, the increased opportunities to work with participants both remotely and in-person comes at a time when I am more certain than ever of the importance of collaboration in my research. Indeed, my very notion of intimacy has been challenged to represent more than simply physical touch, but rather the longing for homosocial bonds that Sedgwick theorises (2016) and which the use of participants is conducive to.

The knowledge gained through my filmmaking experiences during lockdown will continue to be expanded upon and integrated into my future practice-as-research activities. Specifically, I will continue to reflect on my willingness to be exposed and participate in a meaningful way with my collaborators and the ethical position of giving maximum agency to my participants so that their performances may be accurate reflections of any intimacy they have been able to experience throughout our rehearsal process or resulting cinematic output.

In conclusion, despite having *nothing* in the way of what I considered essential resources for my practice during lockdown, I was able to work creatively to make sure that my time *alone* was not only spent productively but challenged me in ways that would not be possible outside of this pandemic. While I feel that I have made great progress in clarifying the aims of my study and adjusting my methods as a practitioner, the outcomes of my research continue to remind me that more data collection activities are needed before I can confidently settle on the methods I will use for my final practice-as-research output: a feature-length film. Although the future of research in this country is uncertain due to the pandemic, I have proven to myself that meaningful research activities and literature engagement can continue to take place outside of a traditional university setting.

REFERENCES

- Anderson, Eric. 2009. *Inclusive masculinity: The changing nature of masculinities*. London: Routledge.
- Andrew, Geoff. 2002. "Lynne Ramsay." *The Guardian*. [online] [viewed 10 Dec. 2019] Available from: <https://www.theguardian.com/film/2002/oct/28/features>.
- Bethesda Softworks. 2015. *Fallout 4*. [video game] [PS4] Maryland: Bethesda Softworks.
- Brook, Heather. 2015. "Bros before ho(mo)s: Hollywood bromance and the limits of heterodoxy." *Men and Masculinities* 18, no. 2: 249-266.
- Butler, Judith. 2006. *Gender trouble feminism and the subversion of identity*. 2nd ed. London: Routledge.
- Chowdhury, Muhammad Faisol. 2014. "Interpretivism in Aiding Our Understanding of the Contemporary Social World." *Open Journal of Philosophy* 4: 432-438.
- Connell, Raewyn, 1997. "Men, masculinities and feminism." *Social Alternatives* 16, no. 3: 7-10.
- . 2005. *Masculinities* (2nd ed.). Polity.
- DeAngelis, Michael. 2014. *Reading the bromance: homosocial relationships in film and television*. Detroit: Wayne State University Press.
- Elkins, James (ed). 2009. *Artists with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Fincher, David. 2010. *The Social Network*. Sony Pictures.
- Frimer, Jeremy A. 2019. "Does the left hair part look better (or worse) than the right?". *Social Psychological and Personality Science* 10, no. 3: 326-334.
- Gauntlett, David., 2008. *Media, gender and identity: an introduction*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Gilligan, Carol, and Naomi Snider. 2018. *Why does patriarchy persist?*. John Wiley & Sons.
- Hamburg, John. 2009. *I love you, man*. DreamWorks Pictures.
- Hartwell, David B. 2013. *True bromance: representation of masculinity and heteronormative dominance in the bromantic comedy*. MA thesis. University of North Texas.
- Hennessey, Rosemary. 2012. "Patriarchy". In Harrington, A., Marshall, B.L., Muller, H. (eds.). *Encyclopedia of Social Theory*. Routledge: 420-422.
- Kolb, David A. 1984. *Experiential learning: experience as the source of learning and development*. London: Prentice-Hall.
- Leigh, Mike. 1996. *Naked and other screenplays*. London: Faber & Faber.
- Lord, Phil. and Chris Miller. 2012. *21 jump street*. Sony Pictures.
- Malim, Tony, and Ann Birch. 1998. *Introductory psychology*. London: Macmillan
- McCormack, Mark, and Eric Anderson. 2014. "The Influence of Declining Homophobia on Men's Gender in the United States: An Argument for the Study of Homohysteria". *Sex Roles* 71: 109-120.

- McDougall, Julian. 2019. "But HOW Is It Not Just Practice? Or Do I Not Know Practice as Research?". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 17: 26-37.
- Mckay, Adam. 2008. *Step brothers*. Sony Pictures.
- Messner, Michael A. 2000. Barbie girls versus sea monsters: children constructing gender. *Gender & Society* 14, no. 6: 765-784.
- Monteiro, Stephen, ed. 2017. *The screen media reader: culture, theory, practice*. New York: Bloomsbury.
- Nelson, Robin. 2013. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstroke: Palgrave Macmillan.
- Pateman, Carole. 2016. Sexual Contract. In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, First Edition. Naples.
- Ralph, Brittany, and Steven Roberts. 2020. One Small Step for Man: Change and Continuity in Perceptions and Enactments of Homosocial Intimacy among Young Australian Men. *Men and Masculinities* 23, no. 1: 83-103.
- Rehling, Nicola. 2011. "It's About Belonging": Masculinity, Collectivity, and Community in British Hooligan Films. *Journal of Popular Film and Television* 39, no.4: 162-173.
- Schuiling, Kerri Durnell, and Frances E. Likis. 2016. *Women's Gynecologic Health*. 2nd ed. Jones & Bartlett Learning.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2016. *Between men: English literature and male homosocial desire*. 30th anniversary ed. Columbia university press.
- Sherman, Cindy. 2003. *Cindy Sherman: the complete untitled film stills*. The Museum of Modern Art.
- Shirley, David. 2010. 'The reality of doing': Meisner technique and British actor training. *Theatre, Dance and Performance Training* 1, no. 2: 199-213.
- Smith, Dainty. 2012. The 'Bromance' problem. *Gender and Media Diversity Journal*, no. 1: 16-18.
- Stevenson, Angus, and Christine A. Lindberg, eds. 2011. *New Oxford American Dictionary*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Nicholas, and Gerald Voorhees, 2018. "Introduction: Masculinity and Gaming: Mediated Masculinities in Play." In *Masculinities in Play*: 1-19. Palgrave Macmillan, Cham.
- Ward, Jane. 2015. *Not gay: sex between straight white men*. New York: New York University Press.
- Weston, Judith. 1996. *Directing actors: creating memorable performances for film and television*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- . 2003. *The film director's intuition: script analysis and rehearsal techniques*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Holes, Theatre and Performance: An Artistic Research Conversation

ABSTRACT

This text is a provocative dialogue build around holes / nothingness / silence. It is an exchange of words and ideas between a performance artist and a researcher, a lecturer and a creative practitioner. Referring to John Cage's *Lecture On Nothing*: "I am here and there is nothing to say. What we require 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."¹ A performance artist and researcher decided to have a discussion on the verge of research and artistic practice. How does an artist discuss emptiness, nothingness and holes with a researcher? Does it create a big hole, a stronger need for silence or just the opposite — the hunger to explore, to fulfill these holes with knowledge? In this text, a researcher and artist have an open conversation about holes which includes the exploration of the performer's/ researcher's relation to holes in their practice; abandoned places and site-specificity; the holed body of the performance artist; holes and the writer's experience; the hole, the border and migratory experience; black holes; holes and feelings such as rejection; holes, anatomy and nakedness in performance; holes as silences, interruptions and discontinuities; holes and meaning; holes as performative and passive; holes and cooperation, collaboration and joy in artistic and academic practices; and love and holes. In the conversation, the hole is revealed as a thinking-through instrument in theatre and performance studies and beyond.

KEYWORDS

Holes; In-between; Research; Art; Connection; PAR (Performance As Research); Theatre; Dialogue.

Verónica Rodríguez (VR)

Maybe we should start by explaining how and where we met and how our experience in that city itself speaks to the idea of holes...²

Marta Ostajewska (MO)

We met in Belgrade (Serbia) at the 2018 International Federation for Theatre Research Annual Conference *Theatre and Migration: Theatre, Nation and Identity: Between Migration and Stasis* (9-13 July). It was a very hot and steamy July.

I was presenting my paper *Migration (Video Performance)* —

1 John Cage, 'Lecture of Nothing', Pound For Pound, <https://poundforpound.me/music/2016/1/1/john-cage-lecture-on-nothing>, accessed 4 January, 2016.

2 This essay was supported by "British Theatre in the Twenty-First Century: Crisis, Affect, Community," a research project funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness and by FEDER (European Union) (FFI2016-75443).



Figure 1. Aleksandra Chciuk, performance
inside (Marta Ostajewska), 2020, Łódź, Poland

an Artistic Exploration of Impermanent, Transient and Porous Spaces of Abandoned Factory to the general panel sponsored by the Political Performances working group and you asked me a very interesting question afterwards: ‘How do you work with holes in spaces, are they important in your artistic practice?’

It was a question that allowed me to look at my artistic actions from a slightly different angle. I am both an artist, a performer, an explorer of abandoned spaces, and a researcher dealing with the complexity of issues related to site-specificity. I do not investigate the concept of holes. But, after your questions, I realized that the issue is very important in my artistic practice.

I am primarily interested in the issue of horizontal relations between the body, space and the found object. As a rule, these relationships are never completed. It is a creative dialogue, a work in progress. The materiality of the body meets the materiality of the space. The found places where I operate (mostly abandoned factories) are full of rotten boards, holes in the floor, openings in the walls. These are crumbling places. The open spaces, the crevices where my body is squeezed, where I crawl, are also places of a symbolic hole – a space that is forgotten, abandoned, full of ragged voices of

the past. My performing, naked body freezes in these holes, fills them and fills itself with these voices and traces.

Our meetings and conversations during the conference were also unfinished, in some way full of holes. We met in the hall, on the stairs, in front of the building, during lunch. We exchanged a few unfinished sentences, stories, anecdotes; conversations that were interrupted by various external circumstances. I hope that through this online conversation, we will be able to fill these holes of mutual interests and questions with some answers — although we also know that the filling of holes actually enlarges them.

VR: The idea of holes and migration (building on the title of your paper) brings to mind *A Life Full of Holes: The Strait Project* (2005) by Yto Barrada, a Parisian-born photographer of Moroccan heritage.³ The book documents the lives of Moroccan nationals who dream of crossing the Strait of Gibraltar and starting a new life. The holes manifest in the idea of waiting, in the violence of the everyday and in the actual holes of photographed walls, to name but a few examples.

Belgrade. Yes. It was very warm and beautiful. Our experience was indeed full of holes. In relation to holes and Belgrade, I guess if there are cities still visibly scarred by the wounds of war (The Balkan Wars, 1991-95), in its buildings, in its people, Belgrade is one of them. It felt so different this time than when I went a decade before.

It is a sheer pleasure to be working with you. Thanks for your first entry. Your response tells me that somehow, I have ‘holed you’, in the sense that a message about your own work has reached you via my question. That makes me think that people hole or penetrate each other in their interactions and help each other understand their practice via this sense of contact. I had thought our ‘collaboration’ in practicing, thinking and writing about holes started in the coffee break after your paper, but I realize now that holes preexist us and that we start penetrating each other before we realize it.

My relation to holes is very different from yours, which is one of the things I like most about this conversation. Yet you might find something in my

³ Yto Barrada, *A Life Full of Holes: The Strait Project* (London: Autograph ABP, 2005).

understanding of holes and relation to them that draws you in. I am definitely drawn into your various identifications and engagement with holes.

I first started thinking about holes in relation to art made in/reflecting on violent contexts while writing my doctoral thesis on the work of contemporary Scottish playwright David Greig – now published as monograph by Palgrave Macmillan and entitled *David Greig's Holed Theatre: Globalization, Ethics and the Spectator* (2019). But of course, under globalization, the question of context is doubtful – it explodes – because a sense of space spills over everywhere, and therefore space collapses and we are left with a single 'here'. Despite the world's architectures of division, suffering *bleeds across*. Whether we want to see the holes or not, we are interrelated and interdependent. I also started seeing theatre and its forms as holed not only because they reflect the holed world we live in but also because the real penetrates the work in myriad ways and the damage of the world is metaphorically encoded in those forms, resulting in a 'wounded aesthetics'.⁴

There is more on this line of thought and others but I want to leave some ideas for later down the line. Taking up the idea of lines, I like the way the stop (in the sentence) is a hole and the hyphens, dashes – traverse – and create holes.

Although our 'hole' worlds seem disconnected, when you talk about 'the issue of horizontal relations between the body, space and the found object', you remind me of my work on horizontality, ecstasy and bleeding across. Primarily, when I am looking at character in contemporary drama and theatre, I argue for a sense of inclination following Adriana Cavarero and ultimately of an ecstasy of the self into the so-called outside (I am thinking here of Jean-Luc Nancy). I say 'so-called' because I have in mind the notion of holed bodies (used, for instance, by Marta Segarra's book *Theory of Holed Bodies*, 2014), which implies that inside and outside constantly interpenetrate.⁵

4 Verónica Rodríguez, *David Greig's Holed Theatre: Globalization, Ethics and the Spectator* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2019), p. 270.

5 Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados* (Barcelona: Melusina, 2014).

I like the idea of rejection and how rejection creates a hole in you where ideas and good – or not so good – energy accumulate to later offer something else to the world without us knowing about it (just yet).

I was also thinking about your use of nakedness and the relationship between nakedness and holes. Does it make any difference to be or not to be naked in your work? Does nakedness connect to holes in any way? Does exposing some of the most obvious holes in the body relate to space somehow?

Your notion of the hole full of voices of the past reminds me of North American playwright, screenwriter and novelist Susan Lori-Parks and her engagement with the notion of the hole. As Jennifer Larson writes, ‘According to Deborah Geis, Parks’s frequent return to the concept suggests the struggle to create the plays themselves: the need to keep ‘digging’ for more material, and the playwright’s fear of having gotten herself into a ‘hole’ by having taken on the project.’⁶ In *The America Play* (1993), whose setting is ‘A great hole. In the middle of nowhere: The hole is an exact replica of the Great Hole of History’, the hole refers to the general lack of non-white narratives and accounts in American history. Parks feels that she has to dig up the past as a writer-archaeologist to find these much-needed silenced and/or unheard voices.

I love how you describe the way in which you inhabit those crevices/holes with your body during your performances. It seems to me that in that process, you fill the hole by inhabiting the hole but the hole penetrates you by your entering it. A hole-multiuniverse.

I really enjoyed your last point that by trying to fill the holes we will not answer any questions but enlarge the holes. But let us have some ‘hope’ for the ‘hole’. Not knowing what might happen is in itself a definition of what being holed means.

6 Jennifer Larson, ‘Suzan-Lori Parks’s 365 Days/365 Days: A (W)hole New Approach to Theatre’, in Philip G. Kolin ed., *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works* (Jefferson, N.C.: McFarland, 2010), pp. 124–39. here p. 126.

MO: You wrote: ‘Taking up the idea of lines, I like though the way the stop (in the sentence) is a hole and the hyphens, dashes — traverse — and create holes.’ This brings me back to my Master’s degree at the University of Łódź (Poland). I wrote a thesis entitled *Journey to the End of Silence (the Silence and Tranquility in the Works of Ingmar Bergman)*. Part of my text looked at the notion of the pause. There are different types of holes in conversation. I divided pauses into the meaningful and technical ones. Dots, punctuation marks, hyphens, signs of breath and technical breaks are different from significant interruptions and silences, which are often similarly marked in the text but with completely different dramatic significance. The empty spaces are filled by the meaning. Thanks to them, sounds can be heard. Discontinuity gives and emphasizes meaning. Holes and silences are often louder and stronger than sounds and words. They are not just fillers. They have their own temperature, importance, properties. The holes are stronger than the whole

The black hole is more fascinating than the sun and the whole universe. Marta Segarra, the researcher who you have mentioned, in the fifth chapter ‘Holes in the Celestial Body’ of her book *Theory of Holed Bodies* (2014) refers to black holes. It is a great topic, often explored artistically. The third issue of the scientific-artistic magazine *Woof Woof Arf Arf* (2016) for which I was the editor-in-chief, dealt with it. This is a short description of the contribution which I wrote in 2016:

The black hole is a pure transcendence, a space-time which nothing, even light, can leave. It is born in the place of dying stars. It absorbs matter and by colliding with other black holes it reaches the size of millions of solar masses. It absorbs the light without reflecting anything. You cannot get out of it. It sets the border without return. It is inside its own horizon of events, all imaginary attempts to escape lead nowhere. Inside time slows down, outside — it disappears completely. It absorbs everything that is around. It is full of unexplained peculiarities, there time is running out, gravity rises to the level of infinity. The black hole draws in, shrinks, expands. Fascinates, attracts, absorbs. Some see in it a tunnel to another universe, others a cork in a tub full of galaxies,

a black blot, an infinite puddle, a velvet patch of oblivion. The black hole is a puzzle in which we spin as if in a whirlwind.⁷

I also like your idea of rejection and ‘how rejection creates a hole in you’; how we become more or less ourselves or something completely different after rejection; the way in which, with time, we do not recognize ourselves from the past any longer in our reflections (pictures, letters, texts which we wrote a few years ago); how our internal structure changes depending on the type of impacts and spatter we get along the way. The rejection is a kind of black hole which shrinks and expands and changes our structure in a completely unexpected way.

You mentioned nakedness in my work. Nudity in performance art is a very controversial issue. Nowadays less than in the past, but it still raises questions about its legitimacy. I have the impression that some kind of intimacy is generated primarily by clothes and the act of taking them off. If something is covered, it is private. The act of discovery is an intimate act. When my performance involves nakedness, I undress in private. I then enter the space naked. Then the skin, the construction of the body is a kind of whole, a pure construct. All body openings are just as neutral as those of exposed ears, at least for me. Nudity brings you closer to yourself. Clothing always carries a sign. It covers. Nudity reveals age, skin colour, sex. I am what I am and in this non-hidden existence, I come into contact with the space around. Of course, the recipient can focus primarily on what was previously covered. However, this is not my purpose and intention, balancing on the verge of provocation or revealing intimacy. It is rather a matter of closeness in the relationship, a rejection of unnecessary messages contained in clothing.

I love that you mentioned Susan Lori-Parks’s concept of the writer-archaeologist, who needs to find silenced voices in space. In my artistic practice, I listen to the space. I feel it with my body, touch it, listen to it. I work in abandoned factories, apartments, places once settled, now without humans. These places are full of traces; they speak. I am not looking only for traces of the human. These places are complex structures that speak for

⁷ Marta Ostajewska, ‘Black Hole’, *Woof Woof Arf Arf* 3, 3 (2016), p. 3.

themselves. Different voices, stories and forms of presence overlap there. In its discontinuity and disintegration, amorphous forms come to the fore. My actions are organically connected to them. It is a material cooperation, not a purely symbolic action. Because these places are not whole, full of empty space, I can feel them by waiting in silence and breathing with them.

The silence is never empty, as with John Cage's seminal piece *4'33"* (1952), which performs "silence". In *4'33"*, musicians sit without moving for over four minutes. In other words, *4'33"*'s musicians deliver the piece without touching the instruments. The content of the composition is not "four minutes and 33 seconds of silence", as it is often assumed, but rather, the background sounds heard by the audience during the performance.

Silence is always full of sounds. The hall in the philharmonic hall, awaiting the first musical chord, fills with the sounds of creaking chairs, whispers, the rising and falling hum of voices and bodies, and the thuds of closing doors. In a closed factory, the silence is filled with the buzzing of insects, the sound of water in the pipes, the buzzing and rattling of broken fluorescent lamps ... This "silence" is full of anxiety, expectations, tension, emotional meanings and scores.

John Cage was not only an outstanding American composer of contemporary music, but also a lecturer and writer. Some of his lectures were included in books, the first of which was *Silence: Lectures and Writings* (1961). The book contains not only "ordinary" lectures, but also experimental texts, such as those included in the rhythmic structures of *Lecture on Nothing* (1959). Like in our conversation, "we are getting nowhere and that is a pleasure":

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 require 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. What ever you like. But now there are silences and the words make help make the silences. I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it. This space of time is organized. We need not fear these silences, —we may love them. (...)

If there are no questions, there are no answers. If there are questions, then, of course, there are answers, but the final answer makes the questions seem absurd, whereas the questions, up until then, seem more intelligent than the answers. (...)

Here we are now at the beginning of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure, which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we were nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere.⁸

Indeed, our discussion-exchange-dialogue is a meeting space, a process, a transition from nowhere to nowhere. When I sit still in silence, in a meaningful space, my performance carries more meanings than when I fill the space with a movement.

Just as in this conversation, it is important that I perceive my action as cooperative when performing. It is cooperation. Crawling into broken, non-working spaces, holes, I am surely becoming one organism with this space. A symbiosis arises. It becomes a container. My actions are intuitive, inspired by the organism into which I enter. Holes, broken, barely audible voices become me.

VR: Mmmm...‘You’ become a container, but what kind of container? Is that container temporary? Is that container changeable or malleable? Is it an enclosed or a porous container? It seems as if there is a sense of oneness between your body and the space you enter in touch with.

⁸ John Cage, ‘Lecture of Nothing’, Pound For Pound, <https://poundforpound.me/music/2016/1/1/john-cage-lecture-on-nothing>, accessed 4 January, 2016.

I also like your idea of holes as non-working spaces because it contrasts with the idea that the hole is performative (and *is* performance), or rather, that the hole constantly witnesses performance. There is something constantly happening through the hole.

If I may, your understanding of nudity reminds me of Jerzy Grotowski's: 'If nudity comes from sincerity taken to its uppermost limits, if it constitutes disarmament, its ultimate, total realization, it means invoking the human wholeness, not a lie'.⁹

In relation to your MA thesis, pauses can indeed be considered as holes. But what about the act itself of writing words? Peggy Phelan observes that 'Writing re-marks the hole in the signifier, the inability of words to convey meaning exactly'.¹⁰ The hole might become a constant reminder of our inability to make sense, to come to a countenance with things, to 'mean' what we are saying. I have always wondered about the holes we create in others as a result of this incapability.

One of the things that stuck about James Thompson's keynote address at the 2018 IFTR Belgrade conference was the idea that we are academically trained to critique but in that practice, little is said, for instance, about love because love is an unfashionable business. We are trained to be critical, dispassionate outsiders.

Maybe the hole can help us end this 'miserabilist' reign of distance, non-penetration and 'alongsidedness' once and for all. Why be scared about celebrating extraordinary moments, like this conversation we are having? Thompson threw the question: 'How do we write about joy?'¹¹ For instance, Nancy argues that 'To joy is the crossing of the other'.¹² The hole in one of its senses, in these pages, is a tool that addresses joy, the joy of traversing one another, the joy of being ourselves, in the sense of being 'disarmed'. In

9 Jerzy Grotowski and Boleslaw Taborski, 'Holiday', *The Drama Review: TDR*, 17, 2 (1973), pp. 113-35, here p. 121.

10 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993), p.6.

11 James Thompson, 'Aesthetics of Care', keynote presented at 'Theatre and Migration: Theatre, Nation and Identity between Migration and Stasis', International Federation for Theatre Research Conference (IFTR/FIRT), University of Belgrade, 11 July 2018.

12 Jean-Luc Nancy, *A Finite Thinking*, Simon Sparks, trans. (Stanford: Stanford University Press, 2003), p. 271.

Grotowskian terminology though, ‘disarmed’ is a synonym to ‘Whole, unveiled, uncovered’.¹³ Grotowski claims:

I think that there is an urgent need to have a place where we do not hide ourselves and simply are, as we are, in all the possible senses of the word. Does it mean that we remain in a vicious circle — that life is different here, and different there? No, I think that this will come outside the place I have been talking about, will come out through a small opening, gap, window, door, penetrate outside.¹⁴

According to Grotowski, we should pursue wholeness because when we are ‘whole’, ‘our experience and life are opening themselves’.¹⁵ This wholeness implies penetrating the outside and being in relation. In this way, Grotowski’s idea of wholeness ‘contains’ that of holes. It is only when we are whole that we can open up. But being whole, full or total (as he describes it at times) does not mean to be contained individually for him; it means having found a sense of communion with others. Communion defines us as holed bodily beings.

Grotowski is interested in ‘cross[ing] the frontiers between you and me ... to find a place where a communion becomes possible’.¹⁶ This mechanism does not just involve interpenetration but also the result of that wall-tearing of ‘you’ and ‘me’: a sense of joyful oneness. T-o j-o-y i-s t-h-e c-r-o-s-s-i-n-g o-f t-h-e o-t-h-e-r.

In addition, I think that moments in/of performance are windows, openings to other worlds, which connects to Cage’s *4’33”* (funny that his surname relates to the idea of containers). In this sense of opening, theatre may be understood as shamanism, as shamanic rituals involve connection to other worlds.¹⁷ I am not particularly interested in the shape that a ‘world’ or those ‘worlds’ take/s in those performance moments. What I am primarily

¹³ Grotowski, 124.

¹⁴ Ibid., 118.

¹⁵ Ibid., 120.

¹⁶ Ibid., 133.

¹⁷ See Rodríguez, 2019.

interested in is that I think/feel that those openings are there for us to access a sense of touch, of the (w)hole.

MO: Love, connection, penetration, relationship, exchange, hole, whole — words that flow from the space between me and me, between me and you, in between, like a drifting ship on the sea. Every now and then we enter another port, which is a delightful, strange harbor full of temporary pauses and leaps.

This text is not just a dialogue. It is a performative piece itself, like a dance. You make one move, I respond to it. This created form is composed of words, theories, poems and stories. On the one hand, it is a reflection on holes; on the other, it is a study in itself. It is a kind of artistic impression on the subject. The researcher's conversation with the artist seems to be naturally polarized. The truth is that nothing in this dialogue is black and white. We both move in the grey area, in-between. I am an artist-researcher and you are a researcher-artist. This text is our collage of words, a study in process, a work in progress, which could be connected to the field of Artistic Research, and even Performance-as-Research (PAR) if we look at this text from the perspective of Performance Art.

The performance (exchange of words and ideas) takes place in a specific space (virtual/e-mail exchange), at a specific time, with the help of two real bodies with different nationalities (Polish and Spanish), which in this space create a new research with an artistic quality, full of loose associations, holes and cracks, open to improvisations and possibility. The final effect is unknown. This conversation is also a record of a process, which attempts to grasp the very mechanics of reflection and artistic research itself. The space of this encounter is different from my typical performative encounters. I usually perform in abandoned factories, not on a piece of paper, and my partners are found objects and the physical place itself, not another human being in a completely different geographical space.

Like this piece of paper, the space of decaying factories is safe, stripped of masks, honest and empty. Perhaps my slipping into the holes of ruined spaces comes from the desire to unite with myself, to glue my own holes or maybe to shamelessly open them to the world, words, gazes — to sooth them, to consol them.

Our conversation is on the one hand uncovering what is under the surface, stripping the shell; on the other, it is putting in the hands of each

other's and the readers of this text words and images to observe how a story grows. We create the outlines of cloud associations which we fill with colors, names, quotes, imagination.

You have mentioned Grotowski. The way he describes nudity somehow describes my practice. 'Sincerity taken to its uppermost limits'¹⁸ – the simple thought behind all I do. But does it mean invoking human wholeness? It seems to me that it means invoking human breakability. Thanks to the rupture in us we can cling like puzzles with other broken elements, creating a delicate shell of thoughts, skin and emotions. But maybe this is exactly what he meant: that these encounters create full form from fragmented holes, a community based on breaches.

I am also close to Tadeusz Kantor's view on art and theatre. This Polish painter, assemblage artist, set designer and theatre director, broken by the war, desperately tried to stick together the memories of the war itself from shattered pieces, returning to a lost world by using mannequins, bio-objects, amateur actors and real locations. He put found objects on the stage and stripped them of their symbolic meaning:

The wheel in Ulysses's room in 1944, a simple wheel from a peasant wagon, muddy...
it was extremely important to me... it had no stage function... I did not want it to be
part of a poor room...
that it would be abandoned...
That it WILL be!
There was an object that did not justify itself...¹⁹

This found object, the most ordinary wheel, is an actor, a real partner, not just a dead object, a prop. 'You can feel it. They (the objects) provoke an artistic reaction in us. The reaction can be an emotional reaction. Emotion does not have words, or an intellectual reaction with words. It is an encounter,' says Alejandro Jodorovski in the video piece of Antja Majewska

18 Grotowski, 121.

19 Tadeusz Kantor, Author's Manuscript, note about The Return of Odysseus, (Cricoteka Archives, inv. I / 000570, 1944).

The World of Gimel. How to Make Objects Talk (2011).²⁰ This multimedia project by Majewski touches on emotional deposits found in ready, found and selected objects. It shows how the dialogue with the object can open the truth about ourselves.

Abandoned spaces work similarly. We can enter the space, settle down, connect, try to create an encounter. We make instantaneous connections, create a temporal container. This temporariness does not mean that we leave no lasting trace. Traces remain: in space and in me. When you read about this meaningful encounter, the emotions vibrate in you, open the next window, a small gap in the story which we build together.

The empty spaces and the body inside, the silence and sound, your words with my words... Tadeusz Różewicz, a Polish poet, writes beautifully in his poem *Draft of a Modern Love Poem* how lack most fully describes fulfillment:

the most tangible
description of bread
is a description of hunger
(...)
Lack hunger
absence
of flesh
is a description of love.²¹

VR: You consoling holes and writing about holes has ended up consoling me and preparing me for more holes in my life. In March 2019, coinciding with the publication of my monograph *David Greig's Holed Theatre*, I had a laparoscopic or keyhole surgery performed. What has been healing to me is that I started writing about holes long before starting my surgical journey. It is extremely important to be free, to write about what one feels one needs to write about because that may prepare us and/or the world for things that are

20 Anja Majewska, *The World of Gimel. How to Make Objects Talk* (Berlin: Sternberg Press, 2011).

21 Tadeusz Różewicz, 'Draft of a Modern Love Poem', in Magnus J. Krynski and Robert A. Maguire, trans., *The Survivors and Other Poems* (Princeton and Guildford: Princeton University Press, 1977), pp. 79–82, here p. 79.

yet to manifest. In other words, thanks to engaging creatively with holes, I have built (and I am still building) a kinder relationship to my body and to my chronic illness, endometriosis. One out of ten women live with endometriosis, which occurs when tissue similar to the inner lining of the uterus, which behaves like menstruation, appears anywhere else in the body, often in the pelvic area, having nowhere to go. Where are the holes when you need them? Why does the body decide to pathologically contain itself? Does this mean anything?

Using undone uterus as a connecting metaphor here, I believe the idea of 'a community based on breaches' that you mention is very useful. Everywhere I look, I read the idea that 'We are/live in bubbles'. We try to continue to talk about community as one unified 'thing' but more and more we seem to live in a non-community of multiple (non)communities which operate within bubbles. How can we burst the bubbles that divide us and be open to the acceptance that what defines us may be holes, that we are a perforated community beyond, of course, a sense of the human?

Maybe we can also talk about the relation between the artist/work and the spectator as holed. In ancient Greek theatre, Greek citizens (women were excluded from being citizens and from participating in theatre) performed in plays and as such, the so-called wall between the theatre and the rest of the city was perforated: they were both performative spaces (I like the way in which the word perforation may suggest both the ideas of performance and perforating – performance may 'aim' to perforate). In their duty as citizens, they could be spectators but also chorus participants, which takes me to another holed model between the so-called world of a story and the world of spectating.

Augusto Boal's *spectactor* is a spectator who, after having listened to the story, becomes an actor, contributing to the outcome of events. The boundaries between real and fiction, spectator and actor and their designated spaces become clearly holed. Erika Fischer-Lichte has influentially suggested that what is generated via the actor-spectator encounter is 'the experience of a threshold, a passage in itself'.²² Roland

22 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Saskya Iris Jain, trans. (London and New York: Routledge, 2008), p. 199.

Barthes's punctum can also be thought as an instrument that holes the spectator: 'the element that rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces [the spectator]'.²³

I wonder what your thoughts are as an artist in relation to your audience. Do you feel a passage is being created, and perhaps more importantly, that passage being walked upon? Do they communicate with or do they disrupt the atmosphere that you create and interact with? Does a new kind of communication, knowledge or feeling emerge (also) from this encounter?

MO: Both in this artistic-research conversation and in my other performances, participants are the key element of my creative process. The exchange of thoughts, the artistic collage of this text, is not an intimate conversation between two people. It opens up to an Other, invisible to us, but present in the space between us, which will be influenced by our words, reflections and impressions. Each of my actions is created with the participant in mind, with the aim of being open to a creative encounter and exchange. I hope that our encounter will generate more encounters with an active reader. This text is a kind of invitation for dialogue, opening to various perspectives of nothingness, holes, the intervals between artistic research and artistic creation and a conversation about them.

In this text, as in my performances, the relationship with the viewer is important to me. It develops over time. At the beginning of the performance, there is a certain anxiety, curiosity on both sides. It slowly builds up over time, the bond starts to get stronger and stronger. The gaze of the participants follows the movement of my body. They observe with tension every pause and change of pace. The empty space between us fills with emotions.

My performances are often meditative. They build tension on the line of crossing invisible borders. The borders I cross concern my emotions and fears (physical and emotional). I often work with the height and fragility of my own body. I invite spectators to participate. I react to their actions, but I never exceed their limits. I work with my own limits. My relationship with the

23 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard, trans. (New York: Hill and Wang, 1981), p. 26.

spectators is similar to the one which I build with the space. I am opening up. On my side, there is an attempt to build a dialogue, to be together in the space and create a community, to make a performance of encounters.

Often, participants approach me after the performance. They share their emotions. These meetings are saturated with the closeness, the intimacy of a shared experience.

During my performance *scream silent* (2014) in the Industria Gallery in Brno, at one point, naked, I entered a shaky, metal construction (a metal bookcase from Ikea, which I had found at the back of the gallery). On the top of the shelf (about 2.5 meters above the ground), there was an empty glass aquarium. I slowly entered it. First, I put my torso and legs inside, later my head and at the end my whole body tightly filled the small aquarium. The bookcase, which was not attached to the wall, was gently rocking. I felt a growing tension in the air. After some time, I left the construction and continued to perform with the rest of the found objects.

After the performance, all the participants who approached me referred to the emotions caused by my naked body in the air, immobilized in glass, on a fragile metal base. They were referring to their desire to approach me and save me and to the fear of ruining the performance. I think this bond which is created during the performance between me, participants and space is very strong. You cannot physically see it, but it is there.

Completely different emotions come from the artistic actions of Stelarc, who puts his own body in a state of trauma, piercing the skin with metal hooks during his suspensions.

Stelarc began a series of suspension performances in 1976 in the Pinacoteca Gallery in Melbourne. It was supposed to be a one-off event. The body, secured with harnesses and ropes, was suspended in a vertical position and became part of an installation consisting of hanging rocks and uprooted trees. Stelarc's suspensions have grown and evolved over the years; their positions and techniques have changed. The cycle has been moved from the gallery into urban space (a crane in Copenhagen over the Royal Theatre, a cable over the street in New York, etc.) and it has begun to correlate with the natural phenomena of nature including wind, water, rocks, trees – see *Shaft Suspension* (1980), *Seaside Suspension* (1981), *Tree Suspension* (1982). Harnesses were replaced by hooks, which created many small holes in his body during the action.

The act of suspension derives from the Mandan rite of the O-Kee-Pa passage ('Bison Dance'). After four days of fasting, lack of sleep and drink, a young Indian warrior, painted and dressed in ritual clothing, remained tied to the rafters on the roof and hung on wooden sticks stuck in his skin. He stayed suspended until he reached the state of transcendence. Suspensions were introduced into the art world by the father of modern primitivism Fakira Musafara. Their primary, transcendent function changed at that time.

Stelarc's suspensions have little to do with shamanic or religious attempts to leave the body, with the achievement of a state of enlightenment or divinity.²⁴ He does not involve the sphere of the erotic entanglement of pain with pleasure. It is a very pragmatic action to bury the gap between the body and the mind. He returns to the holistic concept of the body as a whole.

Although our art is completely different, the compassion of the recipients of our activities is similar. While being a witness to actions exposing a naked body to pain or potential injury, the body of the recipient reacts sympathetically, co-feels the emotions.

At the beginning of our conversation you shared the information that your fascination with holes was related to violence in art. Have you ever been interested in Body Art related to the concept of holes?

Stelarc treats empty spaces, holes in his body as the exhibition space (e.g. *The Stomach Sculpture*, 1993). He perforates his body during the suspension, transforming it by implanting an artificial ear in the arm. In Body Art, the body is a material and a means of expression, a medium itself. Body Art performers put the body and its boundaries at the center of the artistic action, which may include self-harming, testing the limits of pain, changing the body and subjecting it to deformation. They work with the body's holes, creating new ones, sometimes very violently.

VR: The holes and the violence I referred to at the beginning of our conversation were not in relation to Body Art but the Palestinian-Israeli conflict. But I think it is important to bring as many senses of holed bodies

24 See Stelarc 'Suspended Bodies — Uncertain, Anxious and Obsolete', NeMe, 12 November 2005, <http://www.neme.org/251/suspended-bodies>, accessed 2 October 2018.

(and/or other senses of holes) together because I contend they all eventually comment on the excruciating lack of values of neoliberal societies. As David Harvey comments, ‘The destruction of forms of social solidarity [...] leaves a gaping hole in the social order’,²⁵ which art may reflect and critique by drawing attention to holes.

Thinking of holes and neoliberalism reminds me of Caryl Churchill’s seminal play *Top Girls* (1982), where, one of its characters, Gret, describes the following scene: ‘There’s places on fire like when the soldiers come. There’s a big devil sat on a roof with a big hole in his arse and he’s scooping stuff out of it with a big ladle and it’s falling down on us, and it’s money, so a lot of the women stop and get some. But most of us is fighting the devils’.²⁶

Another play, *Knives in Hens* (1995) by David Harrower reads: ‘Skin...your skin...I’d my hands on you, touching and it came off...like cattle hide. Dry. Oh. Tore off warm. Left you with holes all over, and...your eyes never opened. You not hear it, woman? Tearing. Oh. You not hear it? Oh. Needing water’.²⁷ This is a fragment of Pony (after his love for horses) Williams talking to his wife named Young Woman while in bed (after he has had a nightmare). The imagery suggested vividly illustrates the idea of holed bodies in theatre. What does the undoing of bodily boundaries in theatre and performance suggest? What we know, at the very least, is that some people suffer from a condition called *trypophobia* (literally, from Greek, fear of holes). People with *trypophobia* are terrified if exposed to structures with a multi-holed pattern. It really makes me wonder: why is it that holes physiologically create discomfort?

Anyway, some characteristics of holed theatre and performance are that it makes visible the means whereby it is made; it establishes a relation to those visible self-reflective elements; it refrains from presenting itself as a sealed-off fictional world by, for instance, having a performer or performers address the audience as themselves; it explicitly draws on or includes real people and/or real stories; it calls attention to the space beyond the

25 David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 80.

26 Caryl Churchill, *Top Girls*, ed. Bill Naismith and Nick Worrall (London: Bloomsbury Publishing, 2008), p. 30.

27 David Harrower, *Knives in Hens* (London: Methuen Drama, 1997), p. 29.

performance via engagement with audience or other, etc. Karen Jürs-Munby has for instance claimed that post-dramatic theatre ‘does not add up to an Aristotelian dramatic functional *whole* but instead is full of holes’.²⁸

Holes indeed appear in countless ways and formats in contemporary theatre and performance. In *As Far as My Fingertips Take Me* (2016), a one-to-one performance installation by Tania el Khoury (in collaboration with Basel Zaraa), the spectator, while listening to a song, places her arm through a hole while the performer draws on her skin. The use of the skin can also be thought in relation to holes and performance because our skins are porous. The skin is a membrane between our ‘inner’ structure and the world and also the largest organ in our bodies. What are the implications of using a hole and lack of visibility between the performer and the spectator? What are the effects of prioritizing sound, touch and temporary trace? What are the effects of relating through a hole? What does this say about the daily walled realities of countless citizens?

We can also think about the hole in relation to artistic forms themselves being porous. In Rosalind Krauss’s essay ‘Sculpture in the Expanded Field’ (1979), she argues that ‘categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity’.²⁹ As Alan Read has argued in *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance* (2013), and by reference to Mary Miss’s *Perimetres/Pavillions/Decoys* (1977–78), ‘Rosalind Krauss’s essay radically opened the possibility of redefining sculpture in the late twentieth century, knocking it off its pedestal of monumentalism, and engaging us in anti-establishment delight in the hole, the grid, the environment, the soft, the absent, the female and the performative’.³⁰ I am also thinking of iconic pieces of Body Art and feminist performance such as Carole Scheneemann’s *Interior Scroll* (1975). In one of its memorable moments, Scheneemann withdraws a scroll of paper from her vagina and starts reading it.

28 Karen Jürs-Munby, (2006) ‘Introduction’ in Karen Jürs-Munby, ed. *Postdramatic Theatre* (London and New York: Routledge, 2006), pp.1–15, here p. 12 (emphasis original).

29 Rosalind Krauss, ‘Sculpture in the Expanded Field’, *October* 8 (1979), pp. 30–44, here p. 30.

30 Alan Read, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance* (London: Methuen, 2013), p. xxxiv.

In a potential genealogy of holes, women and feminism, Hélène Cixous's *écriture féminine* is an obvious example: Cixous's theory of feminist writing which places the emphasis on transformation, in the body, interruption, etc. 'requires a bursting, a violent breaking up of the symbolic order/language which has denied women their 'voice', their identity'.³¹ In this sense, Elaine Aston argues that 'Modern women's theatre is characterized by a resistance to being pushed 'offstage' and is replete with explosions, 'demolishings' of discourse'.³² Examples for Aston are Churchill's *Top Girls* and Susan Glaspell's work.³³ Recent examples regarding the connection between holes and contemporary feminist theatre and performance include Ellie Kendrick's *Hole* (2018), a play where a group of women live underground in a hole and who are planning to take over the world and Gloria Williams' *Bullet Hole* (2018), a play about female genital mutilation.

MO: We are both women and the feminist approach to the concept of holes (the history of art is like a sieve that has removed women-artists – unseen, forgotten) is absolutely fundamental.

I could point out many artists who are trying to fill these holes. However, I would like to refer to the project of the Polish feminist artist Anka Leśniak, because of her relationship with space. As a part of her artistic and research project '*Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*' (2012-2016), she completed a series of installations on abandoned buildings that refer to the forgotten women whose life was associated with a specific city, district or region. Through her work, forgotten or erased biographies from collective memory are again visible.

Anka Leśniak is interested in ambiguous characters, ones who have managed to achieve something, appear in history, and at the same time, have a stain on their biography, which does not allow them the unambiguous identification with the heroes on the monuments. The characters of her installations include Michalina Tatarkówna-Majkowska (secretary of the

31 Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London and New York: Routledge, 1995), p. 47.

32 Ibid., 47.

33 See Ibid., 47 and 53.

PZPR who ruled Łódź during communist times in the 1950s and 1960s), Fifi Zastrow (an actress of Jewish origin who played in the German propaganda theatre) and Stanisław Przybyszewska (a promising but morphine-addicted writer). These characters are difficult to interpret, mysterious and marginalized, whose fates seem important from the perspective of contemporary cultural discourses, as well as problems of otherness, identity and exclusion.

VR: I think the opening of Samuel Beckett's *Not I* (1973) connects well with this otherness and exclusion. It is also about coming out into this world through a 'hole' — this is not intended as a pejorative term referring to vaginas but the opposite — and probably finishing in a hole; it involves a text spoken in a dark stage, with the lights uniquely on a mouth (itself a bodily hole); a mouth that is visible through a hole:

...out... into this world... this world... tiny little thing... before its time... in a godfor—... what?... girl?... yes... tiny little girl... into this... out into this... before her time... godforsaken hole called... called... no matter... parents unknown... unheard of... he having vanished... thin air... no sooner buttoned up his breeches... she similarly... eight months later... almost to the tick... so no love... spared that... no love such as normally vented on the... speechless infant... in the home... no... nor indeed for that matter any of any kind... no love of any kind... at any subsequent stage... so typical affair... nothing of any note till coming up to sixty when—... what?... seventy?... good God!... coming up to seventy... wandering in a field... looking aimlessly for cowslips...³⁴

VR & MO: To finish our conversation, we would like to highlight our awareness about the very holes in our knowledge. We still hope that this conversation becomes a useful piece of work for others in order to continue thinking about holes. Practicing, inhabiting, understanding hole(s) is crucial because 'the ethical question of how best to open, or even how to remain

34 Samuel Beckett, *Not I* (London: Faber and Faber, 2009), p. 85.

open, is at once a question of resistance and survival'.³⁵ With Beckett's 'no love of any kind' lingering in our minds, we want to revisit love, again and again, because, 'As soon as there is love, the slightest act of love, the slightest spark, there is this ontological fissure that cuts across and that disconnects the elements of the subject-proper — the fibers of its heart'.³⁶ This is what being 'the singular being' means for Nancy: 'neither a subject nor an individual nor a communal being, but *that* [...] which cuts across, that which arrives and departs'.³⁷

35 Judith Butler and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (London: Polity, 2013), p. 109.

36 Nancy, 261.

37 *Ibid.*, 273.

BIBLIOGRAPHY

Yto Barrada, *A Life Full of Holes: The Strait Project* (London: Autograph ABP, 2005).

Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados* (Barcelona: Melusina, 2014).

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993)

Tadeusz Kantor, Author's Manuscript, note about *The Return of Odysseus*, (Cricoteka Archives, inv. I / 000570, 1944).

Anja Majewska, *The World of Gimel. How to Make Objects Talk* (Berlin: Sternberg Press, 2011).

Tadeusz Różewicz, 'Draft of a Modern Love Poem', in Magnus J. Krynski and Robert A. Maguire, trans., *The Survivors and Other Poems* (Princeton and Guildford: Princeton University Press, 1977)

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Saskya Iris Jain, trans. (London and New York: Routledge, 2008)

Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October* 8 (1979)

Alan Read, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance* (London: Methuen, 2013)

Judith Butler and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (London: Polity, 2013)

Silêncio, contemplação e vazio na prática da escultura

RESUMO

Neste artigo começamos por identificar a perspectiva de investigação artística que adotamos: uma síntese entre produção artística e reflexão teórica e escrita; uma convergência de atitudes. Em seguida analisamos e definimos conceitos basilares presentes na nossa prática (e investigação) em escultura: silêncio, contemplação e vazio, a partir de autores e textos cujas leituras acompanham, geralmente, o processo criativo. Na segunda parte refletimos criticamente sobre a dimensão contemplativa/ meditativa na prática da escultura, sobre o modo como vivenciamos o ato criativo e sobre a relevância da conexão com a natureza. Estabelecemos ligações entre produção artística, o cultivo do silêncio interior e o reconhecimento do vazio pleno e fecundo como fonte que impele à criação. Na terceira parte são apresentados projetos de escultura (escultura cerâmica, intervenções efémeras na paisagem e obras em espaços públicos), realizados pela autora, com base nos temas acima abordados. Por último, defendemos que a prática da escultura, inserida numa conceção mais abrangente da vida, pode contribuir para o autoconhecimento profundo e para a autotransformação, ou seja, para a realização plena do potencial do ser.

PALAVRAS-CHAVE

Contemplação; silêncio; vazio; prática artística; escultura.

ABSTRACT

In this article, we start by identifying the perspective of artistic research that we adopt: a synthesis between artistic production and theoretical and written reflection; a convergence of attitudes. Then we analyze and define basic concepts present in our practice (and research) in sculpture: silence, contemplation and emptiness, based on authors and texts whose readings generally follow the creative process. In the second part, we critically reflect on the contemplative/meditative dimension in the practice of sculpture, on the mode we experience the creative act, and on the relevance of the connection with nature. We establish links between artistic production, the cultivation of inner silence, and the recognition of full and fruitful emptiness as a source that impels creation. In the third part, sculpture projects are presented (ceramic sculpture, ephemeral interventions in the landscape, and works in public spaces), carried out by the author, based on the themes discussed above. Finally, we argue that the practice of sculpture, included in a more comprehensive conception of life, contributes to deep self-knowledge and self-transformation, that is, to the full realization of the potential of being.

KEYWORDS

Contemplation; silence; emptiness; artistic practice; sculpture.

INTRODUÇÃO

Este artigo é escrito no âmbito do primeiro ano do doutoramento em Belas-Artes/Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Trata-se de um doutoramento “prático-teórico” (Quaresma, 2017:190) que explora a importância da “sustentabilidade pessoal” na prática artística. Partimos da premissa de que a sustentabilidade, num sentido alargado, só se realiza genuinamente através do desenvolvimento e expansão da consciência de cada indivíduo; este pressuposto é a chave para uma arte e para uma sociedade mais humana e sustentável.

Procuramos uma articulação entre a prática artística e a investigação científica/académica, de modo a produzir conhecimento relevante no campo da escultura,¹ estabelecendo ainda pontes com outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a trabalho interno (meditação), entre outras. Pretendemos uma complementaridade (e não equivalência) entre o conhecimento que provém da investigação plástica e aquele que provém da investigação teórica (Buchloh, 2009). Trata-se de um processo em que existe “alternância entre a produção criativa e a reflexão crítica” (Arlander, 2014: 26), rumo à formulação de algo novo. Não existe uma ordem particular, e muitas vezes o processo de escrita ocorre em simultâneo com a vertente prática. A produção de objetos artísticos e a reflexão teórica sobre o processo criativo e sobre os conceitos fundamentais nutrem-se mutuamente;² a criação artística condiciona e também é condicionada pela investigação teórica: “research has been, can be and will continue to be an important — perhaps the most important — nourishment for the practice and teaching of art, craft and design.” (Frayling, 1993: 7).

O presente texto é uma reflexão sobre um conjunto de obras da autora, destacando linhas de investigação que serão aprofundadas ao longo do doutoramento, nomeadamente a dimensão contemplativa na criação artística. Tratando-se de uma articulação entre produção artística e reflexão teórica, existe uma convergência de papéis — autoria e produção das obras, reflexão escrita sobre as mesmas, e apresentação e discussão pública no meio académico. Estamos em concordância com o conceito de “reflection in action” (Donald Schön) e com a perspetiva de Borgdorff, que define “research in arts” como um tipo de pesquisa em que não há separação entre a investigadora, a prática artística e a obra. O sujeito (aquele que reflete) e a criação artística e a obra estão interligados: “Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks

1 Annette Arlander refere o pensamento de Juha Varto, segundo o qual todas as áreas têm o potencial de criar conhecimento através dos seus próprios métodos (Arlander, 2014: 28).

2 A reflexão teórica e a produção escrita que acompanha a componente prática da investigação artística tem o potencial de propor novas perceções e perspetivas acerca dos objetos artísticos produzidos e, neste sentido, fomenta a produção de novo conhecimento (Candy & Edmonds, 2011).

to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.” (Borgdorff, 2012: 38-39).

Na nossa perspetiva, a investigação artística engloba um conjunto amplo de especificidades em que o responsável assume vários papéis, atitudes, personagens ou heterónimos: historiador, crítico ou teórico de arte, artista, curador, mediador, etc.

Neste sentido, propomos que na investigação artística as categorias enunciadas por autores como Borgdorff (“research on the arts”, “research for the arts”, “research in the arts”) (Borgdorff, 2012: 37-39) têm fronteiras abertas; correspondem a territórios voláteis que se misturam culminando numa síntese. Por exemplo, a categoria “research on the arts” pode pressupor uma separação entre o investigador e o objeto de investigação. No entanto, mesmo sendo o artista a falar da sua obra, por vezes essa reflexão é feita muito tempo depois da sua manufatura ou concretização, o que permite um distanciamento, um olhar mais amadurecido, uma perspetiva mais consciente acerca da importância da criação daquela obra, ou do seu sentido dentro do conjunto de obras que lhe sucederam, e até a respeito do que motivou a realização dessas obras. Ou seja, existe reflexão, descrição, interpretação e o estabelecimento de relações com outras obras e autores (tal como é suposto haver nesta categoria), ainda que seja feita pelo próprio artista.

A categoria “research for the arts”, é um tipo de investigação que pode estar direcionada, para a aprendizagem relacionada com uma determinada técnica ou material. Mas, muitas vezes, é no preciso momento em que há uma tentativa de descobrir um aspeto técnico específico que surge um novo *insight* criativo, ou que se tornam claros determinados conteúdos conceptuais associados ao trabalho. Ou seja, esta categoria de investigação pode estar completamente entrelaçada com o processo de criação artística. Assim, a nosso ver, a noção de investigação artística engloba também as categorias “research on the arts” e “research for the arts”.

Um outro aspeto que nos parece fundamental na investigação artística é a reflexão, por parte do artista/investigador, acerca das descobertas, experiências, aprendizagens que vão ocorrendo ao longo do processo criativo. Ou seja, o investigador faz o relato da sua viagem, desvenda o seu processo de criação, revela aspetos técnicos, materiais, poéticos, simbólicos, conceptuais que se tornam presentes na obra. Esta ideia é defendida por

Darren Newbury (2010), a propósito da investigação artística com fins académicos. Historicamente, Nietzsche foi dos primeiros a desconstruir a ideia romântica do artista como um “génio”. Chamou a atenção para o que está a montante da obra como um produto acabado, ou seja, o facto de esta envolver um longo e penoso processo de aprendizagem e criação. O autor refere que os grandes artistas “foram grandes trabalhadores, incansáveis não só em inventar, mas também em reprovar, transformar, ordenar.” Ou ainda: “Na verdade, a fantasia (imaginação) do bom artista ou pensador produz continuamente coisas boas, medíocres e más, mas o seu critério, extremamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, associa.” (Nietzsche, 1997: 158).

A prática artística tem um carácter imersivo, ou seja, o artista/criador, as matérias e a ação/processo constituem uma unidade, um *continuum*; não há separação entre estes elementos. Existe um fluxo operativo intuitivo, em que a ação parte do artista para a matéria, mas a própria ação é influenciada pelo contacto com os materiais. A reflexão teórica ancorada na prática artística seria mais um aspeto deste *continuum*. Só deste modo poderá haver uma convergência entre artista e investigador. Idealmente, o artista investigador torna-se também autor: um produtor de um texto ou de um discurso (Foucault, 2002: 57). Enquanto autor, o artista poderá introduzir “transformações fecundas” (Foucault, 2002: 58) no campo em que investiga. Orientado pelo “espírito de verdade que o anima” (Andersen, 2010: 841), e por uma clara intenção de encarar a sua prática artística como investigação,³ o objetivo do artista/investigador é refletir sobre a sua atividade, explicitando a singularidade dos seus processos criativos e os resultados práticos (obra). Esta reflexão deve dar origem a novas perspetivas no campo da arte e novas possibilidades de ação do mundo.

Refletir acerca da prática artística é indissociável dum pensamento mais abrangente acerca do modo como ela se enquadra no sentido que

3 “In artistic research, there is a clear-cut intention, i.e., the research is meant as research by the researcher; by means of a distinct and comprehensible communication, it intends to contribute to the debate on artistic understanding and knowledge production in an innovative and boundary-transforming manner” (Slager, 2014: 86).

atribuímos à existência.⁴ A direção da bússola que seguimos é determinante para todos os aspetos da vida em simultâneo, incluindo para a criação artística. Assumimos, como ponto de partida, que podemos escolher, pelo menos em parte, uma direção. Não conseguimos, certamente, definir *a priori* a rota completa para a vida e para a prática artística, mas pelo menos podemos lançar a seta num certo sentido através da atitude e intenção com que estamos presentes no mundo. Temos a possibilidade de encarar a vida e a prática artística como um projeto de autoconhecimento e autotransformação, que visa a expressão do nosso melhor potencial. O ser humano caracteriza-se por ter um lobo frontal mais desenvolvido que os restantes seres vivos, o que lhe dá uma visão abrangente e a capacidade de alimentar um ideal (Dispenza, 2012). Deste modo a criatividade e as escolhas conscientes poderão ser colocadas ao serviço dum mundo melhor.

Neste texto defendemos que, através duma atitude contemplativa, de recetividade e de cultivo do silêncio interior, temos a possibilidade de conhecer e expressar a nossa “verdadeira natureza” (Borges, 2019), um vasto espaço ilimitado, matriz de todas as possibilidades – aquilo que algumas tradições filosófico-espirituais designam por vacuidade (vazio). O reconhecimento deste espaço vazio, consciente e fecundo, fonte da criatividade, potencia a emergência de formas de expressão em sintonia com o que é necessário a nível individual e coletivo. O conhecimento profundo de nós mesmos permite-nos agir a partir de um fundo de consciência indissociável de uma expressão genuína e duma ação correta no mundo.

Na primeira parte definimos e analisamos criticamente conceitos basilares da nossa investigação: silêncio, contemplação, vacuidade (vazio). Cientes de que não se trata de uma abordagem histórica desses conceitos, privilegiámos autores que, a par da escrita, têm ou tiveram uma ligação com a expressão artística (desenho, poesia, fotografia, cinema, caligrafia,

4 A ligação entre o propósito da vida e da arte é referido por Tarkovski: o nosso tempo na terra deve ser empregue na melhoria de nós mesmos e a arte deve seguir este propósito, deve ser um contributo para a evolução espiritual. Também os artistas Joseph Beuys e Shelley Sacks defendem a ideia de que temos um determinado tempo de vida neste planeta (desde que encarnamos até morrermos) e que temos a oportunidade de fazer uso do nosso melhor potencial de modo a contribuir para uma sociedade mais humana, ecológica e sustentável (Sacks, 2018).

música, etc.). Alguns destes autores estão ou estiveram diretamente ligados à vida monástica e espiritual de várias tradições, facto que é assumido com abertura e sem qualquer preconceito.

Na segunda parte desenvolvemos uma reflexão acerca do modo como vivenciamos o ato criativo, nomeadamente as questões que nos movem e impulsionam, os processos da escultura cerâmica; a nossa experiência e relação com a natureza; a dimensão contemplativa/meditativa da nossa prática artística. Mencionamos ainda artistas cujas obras e pensamento são para nós referências e inspiração.

Na terceira parte apresentamos vários projetos de escultura da nossa autoria: escultura cerâmica, obras em espaços públicos e intervenções efémeras na natureza, explicitando, sucintamente, as principais intenções e processos subjacentes a cada obra e projeto.

PARTE I

SILÊNCIO, CONTEMPLAÇÃO E VAZIO

SILÊNCIO

Podemos diferenciar três tipos de silêncio: mutismo, atitude e qualidade da vida interna. Por um lado, temos o silêncio enquanto mutismo, ausência de palavras ou de sons, ou seja, suspensão da oralidade. Este é um silêncio aparente e exterior, uma vez que, internamente, a pessoa pode estar num estado agitado e ruidoso, com emoções e pensamentos tumultuosos. O indivíduo em causa poderá estar igualmente alheado e entorpecido e o seu silêncio ser apenas a expressão de um vazio, de uma ausência, de medo, de apatia, tédio ou ignorância. Poderá ainda ser um silêncio que decorre da satisfação momentânea e fugaz de um desejo. Em qualquer dos casos, trata-se de um silêncio superficial em resultado de um constrangimento ou de um condicionamento interior ou exterior.

O silêncio também pode ser entendido como atitude, algo que podemos cultivar com o intuito de aceder às camadas mais profundas do ser (alma). Através do cultivo consciente deste silêncio, podemos tornar-nos recetivos à vida interna, ainda que, numa primeira etapa, esse processo possa implicar ou incluir a ausência de palavras, o aquietamento das emoções e dos

pensamentos.⁵ Trata-se de uma atitude de escuta profunda, uma abertura e disponibilidade interiores para aceder ao mais íntimo do nosso ser. Neste caso, o silêncio corresponde a um estado desperto, atento e interessado, um estado de quietude. É a partir desta recetividade interior que acedemos à intuição.⁶ Por esta via, a nossa ação no mundo pode ser mais ajustada e correta.

Por último, podemos considerar o silêncio enquanto qualidade da vida interna. Nesta aceção, o silêncio está para além da presença ou da ausência de palavras, e para além de um empenho consciente para alcançar o que quer que seja. Este seria o silêncio como energia que permeia toda a existência e que está presente no interior de cada ser, sendo independente de qualquer condição exterior, daí que vários autores utilizem a expressão *silêncio interior*. Este tipo de silêncio está presente na experiência contemplativa, a “experiência de não dualidade” (Borges, 2017: 114).

CONTEMPLAÇÃO

Etimologicamente contemplação (do latim *contemplatione*) significa meditação, atenção, observação demorada e atenta, traduzindo o termo grego *theoria* (θεωρία). Thomas Merton define contemplação como uma “consciência vívida do Ser infinito nas raízes do nosso próprio ser limitado” (Merton, 2007: 15). O autor menciona a existência de uma dimensão mais “externa e superficial” do ser (que não é o verdadeiro ser, antes a sua “vestimenta” ou “máscara”) e outra mais “profunda e transcendente”, o “verdadeiro Eu” (Merton, 2007: 18). A contemplação está relacionada com a tomada de consciência de que somos esse ser ilimitado e com o despertar para o facto de que aquilo que designamos por realidade é permeado por uma dimensão mais profunda e verdadeira, que o autor define como “Real”. Embora a contemplação esteja na base da intuição

5 Daniel Gagliardo considera que o silêncio pode ser cultivado e que é através dele que podemos conhecer a nossa vida interior, escutar a voz da alma e do cosmos, sentir o pulsar da essência da vida, aceder à harmonia. (Gagliardo, 2019).

6 A partir deste silêncio recetivo seria então possível a expressão autêntica: “É no silêncio, na nossa câmara interna, que podemos ter a intuição mais adequada e encontrar a saída evolutiva para as dúvidas e impasses da existência.” (Peneda, 2020: 136).

estética, da arte, da filosofia ou da teologia especulativa, ela transcende estes domínios. Trata-se de um “conhecimento experiencial”, para além do discurso e de qualquer sistema de crenças ou valores; não pode ser alcançado por um esforço intelectual, nem através de uma concentração auto-hipnótica. Existem muitos preconceitos e visões estereotipadas acerca do que é a contemplação e do que significa ser contemplativo. O autor esclarece que ser contemplativo não está necessariamente associado a um “temperamento passivo e sossegado”, nem à “inércia”, “tendência para a inatividade”, “paz psíquica” ou a um “gosto pela reflexão”. O excesso de passividade pode até ser um impedimento para a experiência de uma “batalha interior” e da respetiva “crise”, que geralmente antecede um despertar ou maturação espiritual. Por outro lado, o excesso de atividade proveniente de uma ambição em alcançar a experiência contemplativa provavelmente também não surtirá efeito (Merton, 2007: 20). Segundo Merton, a contemplação não resulta de um ato voluntário, nem de uma ambição por alcançar algo concreto (como um estado de ausência de conflitos, ou um certo tipo de êxtase), mas brota a partir de uma predisposição para soltar aquilo que é mais familiar e de uma abertura à dimensão mais desconhecida do ser e da realidade. O autor associa ainda a contemplação a um certo sentido de escuta — uma escuta silenciosa, a partir dum vazio recetivo.

Segundo Paulo Borges, a contemplação consiste numa experiência de não separação entre o “ser humano, o mundo e as demais formas de vida”. Há o reconhecimento de que a “nossa essência” é coincidente com a da “Realidade primordial, infinita e incondicionada” e, por isso mesmo, trata-se de uma experiência de não dualidade entre a “mente e o mundo” (Borges, 2017: 52-53). Borges enfatiza ainda a relação entre contemplação e “admiração”, “maravilhamento”, “espanto”, “arrebatemento pré-reflexivo e pré-discursivo” que estão, aliás, na origem da filosofia, da religião, da arte e da ciência. Trata-se de um estado em que não existe atividade do intelecto, antes um acolhimento incondicional do que se “des-vela (ἀ-λήθεια) tal qual se desvela”.⁷ Embora tradicionalmente associada a tradições religiosas,

7 No seu texto, Borges menciona ainda uma série de autores que refletem acerca do tema da

a experiência contemplativa adquiriu nos tempos atuais, um sentido para além do vínculo com essas religiões. Pode ser considerada como a simples experiência de “ser e estar consciente, Aqui-Agora, a cada instante, além-aquém das interpretações religiosas desta experiência” (Borges, 2019: 115). É precisamente a partir da experiência contemplativa não-dual que o ego (individual e coletivo) pode ser reabsorvido na “unidade do ser” (Borges, 2019: 54). É a partir da experiência meditativa e contemplativa profunda que poderá acontecer uma mudança do paradigma de consciência dominante. Para o autor, a sociedade atual vive num estado ilusório de separação entre “o eu e o mundo”, sendo esta a causa da devastação da vida no planeta. Borges refere o insucesso do “projeto da modernidade”, que era movido pelo desejo de crescimento económico ilimitado e que provocou quer a crise ambiental e a respetiva extinção da biodiversidade da Terra, quer cidadãos cansados, deprimidos, esgotados, focados maioritariamente na produção, no trabalho e no consumo excessivo. O autor considera ser necessário uma nova direção, no sentido de valorizar outros aspetos da condição humana como ser, amar, contemplar. Neste sentido, a capacidade de se maravilhar perante a beleza do mundo, cultivar o silêncio da mente, reconhecer a não separação entre observador e observado contribuem para consciência de que existe uma “superabundância do Real”, em alternativa ao sentimento generalizado de carência e insatisfação.

Josef Pieper considera que aquilo que caracteriza a criatividade artística é o facto de ser a expressão da vida contemplativa. Independentemente da atividade, inclusive física, que uma obra possa envolver, a contemplação é o elemento primordial. Segundo o filósofo alemão, esta atitude de “observação

contemplação: Aristóteles, que identifica a contemplação (*theôria*) com felicidade (*eudaimonia*), com a consciência (“a pura consciência de alguma coisa, incluindo a consciência de haver consciência”) e com a “suprema forma de atividade humana”; Nietzsche, que associa aos tempos modernos a “depreciação da *vita contemplativa*”, a “enorme aceleração da vida” que levam “o espírito e o olhar (...) a ver e a julgar parcial ou erradamente”; Hannah Arendt que, na sua análise do homem moderno, sugere que a *vita contemplativa* “contemplação da verdade do Ser” a que os filósofos aspiram, perdeu o seu sentido para dar lugar à *vita activa*, em que o pensamento se torna escravo da ação; Byung-Chul Han que se refere à sociedade atual como “sociedade do cansaço” e aponta a “absolutização da vida activa” e o “imperativo do trabalho” como a causa principal da “crise atual”, cuja solução inclui o acolhimento da *vita contemplativa*. (Borges, 2017: 54-59).

recetiva” tem sido exaltada pelos grandes pensadores da tradição ocidental, nomeadamente por Anaxágoras que, à pergunta “Porque estás aqui na terra?”, respondeu “para ver” (“eis theorian”, expressão grega que, mais tarde, os romanos traduziram por *contemplatio*) (Pieper, 1990: 72). O autor explicita que a contemplação, enquanto atividade “significativa em si”, ou seja, não associada a qualquer noção de produtividade, trabalho ou esforço, está associada ao ver: não apenas ao ver as coisas tangíveis e palpáveis, mas a um aceder ao “núcleo de todas as coisas”, à “raiz e fundação de tudo o que é” (Pieper, 1990: 23). Enumera algumas atividades onde pode estar presente a atividade contemplativa: na meditação religiosa (“imersão contemplativa do eu nos mistérios divinos”), na reflexão filosófica, não limitada a uma disciplina académica, mas enquanto absorção nas grandes questões filosóficas, na criação artística que torna visível, através do discurso, do som, das cores e materiais, a essência arquetípica de todas as coisas (Platão) e ainda na atitude de “abertura recetiva e silêncio atento” ao contemplar obras de arte. O autor evidencia ainda a ligação entre o afeto e o ato de ver, presente na expressão *ubi amor, ibi oculus* (S. Tomás de Aquino).

Segundo Chogyam Trungpa (2010) existe uma relação entre a meditação,⁸ o processo criativo e o desenvolvimento do potencial de cada indivíduo. O autor introduziu no ocidente o conceito *Dharma Art* que define como “arte que brota de um certo estado da mente por parte do artista que poderia ser chamado de estado meditativo. É uma atitude de retidão e de naturalidade no trabalho criativo de cada um” (Trungpa, 2010: 13). Trata-se daquilo que é realizado a partir de um estado de integridade e de (auto) confiança, o que, na sua perspetiva, requer treino e disciplina. Cada pessoa pode ir desenvolvendo as suas capacidades de cultivar a sabedoria, o sentido de espacialidade (vazio), a compaixão, a consciência desperta e um sentido de apreciação pela vida. Pode, assim, expressar, com coragem, aquilo que é necessário em cada momento. Para Trungpa, a criação artística tinha o potencial de trazer quer o artista quer o observador para o potencial ilimitado do momento presente. Através da prática artística, poderia ocorrer uma transformação no modo como percebemos o mundo e como

8 Meditação e contemplação são frequentemente utilizadas como sinónimos.

escolhemos viver — de modo desatento, descuidado e predatório, ou com abertura, atenção e cuidado.⁹

VAZIO (VACUIDADE)

O vazio pode ser associado a qualidades como ilimitado, intangível, invisível, informe. Em diversas tradições filosófico-espirituais a contemplação é uma experiência associada ao conceito de vacuidade (ou vazio), a matriz de todas as possibilidades. Na filosofia Zen procura-se um “retorno ao normal do ser”, que é a vivência da verdade e do absoluto, para além da individualidade, ou seja, há uma tentativa de reconhecer a unidade subjacente a tudo o que existe (“sentimento de unidade universal”) (Deshimaru, 2005: 18-19) Trata-se da experiência da *vacuidade* (em japonês *ku*, em sânscrito *Śūnyatā*), em que não existe um *self* (ego) separado. Thich Nhat Hahn¹⁰ esclarece o sentido de vacuidade sublinhando o facto de que nada tem uma “natureza própria” (self nature). No ser humano não existe a “natureza do self” (svabhāva), aquilo que designamos por *self* é algo composto por “elementos não humanos” (somos compostos por elementos ancestrais: minerais, vegetais, animais). Do mesmo modo, refere ainda que não é possível olhar para uma flor de lótus sem ver o brilho do sol, a nuvem, o solo, a terra que lhe deu origem. A flor contém em si todos estes elementos, “está cheia do cosmos”. Mas está vazia de algo: da sua existência como algo separado: “Tudo está cheio de outras coisas e nada tem uma existência separada”, ideia que é desenvolvida no Sutra do Diamante. O autor considera que este texto, um dos mais importantes da filosofia Zen, é o mais antigo tratado de ecologia profunda, no sentido em que clarifica a interdependência e a interconexão de tudo o que existe. Deste modo

9 Em 1974, Trungpa fundou o Naropa Institute, hoje Naropa University, um espaço que conciliava a criatividade, o estudo académico e o crescimento pessoal. A sua visão e ideal de universidade consistia na conjugação da aquisição de conhecimentos externos com o cultivo da sabedoria interior, esta é a base daquilo que se designa por *educação contemplativa*.) Atualmente um dos lemas da Naropa University é *Transforma-te a ti próprio, transforma o mundo*. Os princípios da universidade continuam ancorados na visão de Trungpa — a *mindfulness* (atenção plena) e compaixão como base para as artes, psicologia, teatro e outras disciplinas.

10 Vídeo “Emptiness: empty of what?” (https://www.youtube.com/watch?v=F3XqhBigMao&ab_channel=PlumVillageApp)

torna-se compreensível que a preservação do Homem implica a preservação de todos os outros elementos da Terra.

Segundo as tradições do Mahamudra e do Vajrayāna, a vacuidade é a matriz de todas as potencialidades (Borges, 2020). A vacuidade é a natureza da mente, a própria consciência ou o vazio consciente e luminoso. É também associada ao princípio feminino, “o grande espaço primordial que tudo contém”, a “Grande Mãe”. O “Despertar” (iluminação) que é referido na tradição do Vajrayāna budista tibetano, é a experiência direta deste espaço, o reconhecimento de que esta vacuidade é precisamente a natureza de todos os seres e a “matriz de toda a experiência possível” (Borges, 2020: 140).¹¹

PARTE II

“O sem forma habita todas as formas. Eu canto a glória das formas” Kabir

A MINHA PRÁTICA ARTÍSTICA (CONTEMPLATIVA)

À luz do que já foi escrito, consideramos a criação artística como uma prática contemplativa/meditativa porque há uma atitude de silêncio e de recolhimento interno.¹² A criação é vivenciada como um exercício de despojamento e de cultivo do silêncio interior, para que as ações escultóricas surjam de modo espontâneo e genuíno. Existe também uma dimensão filosófica¹³ — a escultura como prática fundada no cuidado do

11 Vitor Pomar refere-se a este vazio como o fundo sem fundo por onde flui a corrente da “criatividade”, da “intuição” e da “espontaneidade”. O artista refere a importância da “experiência interior”, da contemplação na criação artística: “Relaxar na consciência primordial e não dual do estado natural do ser.” (Pomar, 2011: 56-57). Também Rui Chafes menciona que a arte é a “expressão do vazio” (Chafes, 2015: 62) e “O vazio pode sentir-se, é bem-vindo, é o único terreno possível para poder criar alguma forma válida de arte.” (Chafes, 2015: 59), remetendo-nos para uma ideia de impessoalidade presente nas obras. As formas que materializa não provêm do seu interesse em explorar a sua identidade ou espelhar o mundo em que vivemos, mas sim da necessidade de expressar o mundo interior, dar forma às imagens e visões internas.

12 Rui Chafes alude à importância do silêncio, da procura dum espaço interior, um “espaço de meditação” de onde provém a criação artística (Chafes, 2015: 59).

13 Na aceção referida por Foucault, e como proposto na escola filosófica estoica, em que a filosofia está associada à arte de viver, não se tratando de uma via para adquirir apenas conhecimento intelectual, mas direccionada para o cuidado e melhoria do ser, para um acréscimo de consciência e para uma vida

si (*self*),¹⁴ visando a realização plena de todas as potencialidades do ser. Nos momentos de criação há um contentamento por simplesmente ser e estar presente.¹⁵ Há uma atenção ao interno, às imagens que surgem na mente e aos impulsos para as materializar. Existe um empenho no sentido de emprestar o meu gesto ao momento, dar expressão à força da vida que se manifesta em cada situação; atender à força da vida que pulsa, dar-lhe forma e expressão. Ser testemunha dessa força e criar uma ordem plástica, um sentido cognitivo para essa vida pulsante, assumindo a materialização das formas como um ofício sagrado (sacro ofício).¹⁶ A conceção e materialização de formas potencia o reconhecimento de que a consciência está sempre presente como testemunha silenciosa, e este é precisamente um dos princípios de certos tipos de meditação formal.¹⁷

É possível estabelecer algumas relações entre o a prática artística e a ideia de vazio. Consideremos três etapas: por um lado, para criar é necessário o vazio enquanto despojamento de si, quietude, renúncia a expectativas, a pré-conceitos; uma certa suspensão de interesses ou críticas autoimpostas, fatores que poderiam tolher o impulso criativo. No fundo, esta etapa corresponde à criação de uma disponibilidade para que a criatividade venha

autêntica. Para tal eram praticados uma série de exercícios com um “objetivo espiritual — a transformação do sujeito. O silêncio e a escuta eram a base e havia ainda formas de meditação, concentração e exames de autoconsciência que, mais tarde, deram origem a outras práticas espirituais (Foucault, 2005: 448).

- 14 “One must live so as to establish the best possible relationship to oneself . One lives with the relationship to one’s self as the fundamental project of existence, the ontological support which must justify, found, and command all the techniques of existence” (Foucault, 2005: 448).
- 15 Encontro ressonâncias acerca da importância do “ser” no pensamento de Sophia de Mello Breyner acerca do processo criativo: “A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.” (Andersen, 2010: 839).
- 16 Num texto acerca da obra *1000 Names*, de Anish Kapoor, Germano Celant desenvolve esta abordagem do artista como sacerdote.
- 17 Esta ideia de meditação como reconhecimento da consciência como qualidade da mente sempre presente é abordada por Yongey Mingyur (2014).

a fluir naturalmente, poderíamos denominá-la esvaziamento.¹⁸

Por outro lado, temos o vazio (ou vacuidade) como a matriz de todas as potencialidades, o espaço fecundo e pleno a partir do qual emergem todas as ideias e manifestações artísticas. O sentimento de ser absorvido neste espaço é algo facilmente reconhecível por artistas e criativos (como vimos anteriormente). É a etapa em que as ideias emergem espontaneamente e parecem nem nos pertencer, antes somos apossados por elas. Podemos sentir que desaparecemos, enquanto algo que parece estar além de nós se revela. Deixa de haver um eu separado de uma ideia. Designamos esta etapa por fusão com o vazio, ou ser o vazio, ou o vazio pleno.

Por último, podemos entender a manifestação e materialização artísticas enquanto expressão desse espaço matricial. Neste caso a forma, o visível, o limitado e o tangível são expressões do informe, do invisível, do ilimitado e do intangível. Nomeamos este estágio como expressão do vazio. O poeta Kabir resume esta ideia em versos: “O sem forma habita todas as formas. Eu canto a glória das formas”. A mesma noção está presente no *Sutra do Coração*: “A forma é vazia; a vacuidade também é forma. A vacuidade não é senão a forma; a forma não é senão a vacuidade”.¹⁹

Estas três etapas não ocorrem com uma ordem particular durante o processo criativo; muitas vezes são experienciadas alternadamente e até podem acontecer em simultâneo.

Na escultura, o vazio também está presente nas partes ocas das formas e no espaço envolvente. Os próprios espaços são modificados quando neles é colocada uma escultura ou elementos escultóricos, bem como a nossa percepção desse espaço. Assim, há um certo sentido de responsabilidade na criação das esculturas porque, sendo tridimensionais, exercem um impacto em quem as contempla, porventura de modo mais intenso do que as obras bidimensionais, daí que se possa falar numa “ética da escultura” (Irvin, 2013: 613). Quem fica perante a sua presença é impactado com essa informação. Quem contempla tem sensores que captam essas informações.

18 Curiosamente este é também o nome de uma técnica cerâmica, em que se ocam as peças para criar espaços vazios.

19 Tradução de Paulo Borges.

Todo este processo está para além da mente, para além da linguagem. É um processo energético, vibratório, que ocorre independentemente da vontade consciente. Só por estarmos perante uma escultura são acionados determinados mecanismos no nosso ser. Por vezes podem ser tão subtis que nem damos conta. A forma criada é uma turbina, um canal através do qual são emanadas certas vibrações. A escultura pode, assim, evocar o silêncio em quem contempla, pode encaminhar a consciência de quem está perante ela para espaços internos. Pode ser um objeto iniciático — fazer com que o contemplador inicie uma viagem dentro de si próprio, gerar nele novas perceções ou despoletar a sua própria criatividade.

Na nossa perspetiva a dimensão ética decorre ainda do entendimento da vida como uma unidade abrangente da qual todos fazemos parte: seres humanos, natureza e os seus diversos reinos, a Terra e o restante cosmos. Tudo é permeado por uma mesma energia vital (que diferentes tradições designam como prana, *Chi*, *Ki*), a *essência vital* que sustenta a própria vida humana e que flui através de tudo o que existe. Esta é a base de um sentimento de empatia e respeito (ético) por todos os seres e pelo planeta.

Esta vertente ética tem estado progressivamente mais presente na minha prática artística, nomeadamente na escolha dos materiais cerâmicos e nas intervenções efémeras na paisagem onde não existe o mínimo impacte ambiental. São escolhas e decisões conscientes que fazem parte do processo escultórico. Todos os processos de pensamento e conceção criativa são já escultura, bem como o modo como escolhemos esculpir a nossa própria existência e cuidar do ambiente e do mundo (Beuys, 2004).²⁰ As nossas aspirações mais profundas, a consciência de que podemos

20 Esta noção de uma ecologia profunda foi aprofundada por Joseph Beuys. O artista explorou o modo como a arte pode criar novos paradigmas na relação entre o ser humano e o ambiente, nomeadamente na obra *7000 Oaks*, apresentada pela primeira vez em 1982, na Documenta 7, em Kassel. Este tipo de ações externas parte duma conceção holística em que há um reconhecimento profundo da interligação entre a consciência humana e o mundo exterior. A alienação do ser humano é a causa e a origem da crise ambiental (Adams, 1992). Beuys afirma: “Environmental pollution advances parallel with a pollution of the world within us” (Adams, 1992: 29). Ao cuidar de si, cada indivíduo cuida também dos outros e do planeta, e vice-versa. Para tal é necessário o desenvolvimento interior do ser humano, ou seja, o aprofundamento das suas capacidades de perceção e de entendimento, o aprimoramento das suas faculdades mais subtis (Steiner, 1981).

desenvolver uma relação mais íntegra e profunda conosco, com os outros, e com o planeta são já reconhecidos como parte integrante e fundamental da prática artística (Sacks, 2018). Agir de modo ético não significa obedecer a uma moral vigente ou idealizada por nós, mas agir de acordo com o que é mais necessário e correto em determinada situação. Devemos, no entanto, ter em conta que existem ações mais visíveis e outras que, ainda que mais subtis, não deixam de exercer influência sobre nós e sobre os outros. O ser humano tem a capacidade de formular intenções, aspirações, de criar ou aceder a imagens que pode projetar. Assim o ato criativo, imbuído de uma intenção, pode ser considerado uma forma de ativismo subtil (Nicol, 2015).

A ESCULTURA CERÂMICA

Tomei consciência de que as mãos podem modelar uma forma quando a minha avó materna me ensinou a fazer queijos frescos, aos 4 anos. Segurei a forma branca, cilíndrica, vazia, e comecei a enchê-la com o leite coalhado morno. Os dedos entreabertos deixavam que o líquido em excesso escorresse para o alguidar e iam contendo a massa mais sólida. Quando a forma já transbordava de massa, apertávamos uma última vez com as mãos e o queijo ficava formado. Colocávamo-lo então num tabuleiro e esperávamos que ficasse mais sólido e consistente. Manusear a massa, fazer a pressão certa, moldar um volume a partir da relação entre o cheio e o vazio, são também aspetos básicos no trabalho com cerâmica.

O barro é a matéria primeira, modelada desde tempos ancestrais em objetos contentores. Modela-se um vaso em torno de um vazio. Esta pode também ser uma metáfora para a relação entre a criação artística e o vazio — o vazio está para a criação artística como o espaço está para a escultura, como o silêncio está para a música.

Trabalho maioritariamente com barro, matéria composta por sílica, quartzo, feldspato, alumínio, água, por vezes óxidos, como o óxido de ferro — minerais que também existem no corpo. Talvez por isso me traga a sensação de tocar algo natural, orgânico. É uma matéria flexível, maleável e recetiva, mas que adquire estabilidade, solidez e estrutura depois de cozida. Tenho tido preferência por trabalhar com barros com chamote (que pode ser areia ou outros materiais inertes misturados no barro) por terem texturas mais acentuadas e rudes, por permitirem criar peças com estruturas mais fortes e consistentes, capazes de resistir a cozeduras diretamente no fogo. Por

vezes recolho barros na natureza, e nesses casos é como se tocasse o corpo da terra, por vezes misturo-os com os que compro nas lojas cerâmicas. Quando retiro o barro da terra, ou do pacote comprado, ou do balde em que o guardo, ele está frio, húmido. À medida que o vou amassando e moldando, o calor das mãos aquece-o e torna-o ainda mais flexível. O calor e a energia do corpo passam para a matéria e a humidade e as partículas do barro entranham-se na pele e são absorvidas. Quando o barro está demasiado húmido é necessário amassá-lo durante algum tempo para que vá secando e fique com a consistência ideal para adquirir forma. As formas ficam, assim, impregnadas de energia. Provavelmente é por este motivo que facilmente se pode sentir um certo fascínio por objetos manufaturados, pois são portadores da presença de quem os criou, transportam esse registo humano, evocam gestos intemporais. Muitas vezes modelo as formas sentada diretamente no chão, o que me permite um sentimento de enraizamento. O início da modelação é, por vezes, precedido de um momento de meditação, de silêncio, que depois se prolonga de modo dinâmico na concretização da forma.

Na criação das formas há um diálogo constante com a matéria, com os seus limites e potencialidades.²¹ Por vezes tenho uma ideia predefinida acerca de como é a forma que vou realizar. Esta ideia vem a partir de uma imagem interna que surge espontaneamente na minha mente. Outras vezes não tenho qualquer referência prévia e vou simplesmente moldando com gestos e movimentos que parecem ter vontade própria e que estão para além duma decisão consciente. Em qualquer das situações gera-se uma sensação de continuidade, um *continuum* entre corpo, matéria e um estado de presença sensível, atenta, focada. Fico consciente de que estou a operar

21 Ao transformarmos as matérias, agimos, fazemos. São experiências existenciais — processos de criação- que nos envolvem na globalidade, no nosso ser sensível, no ser pensante, no ser actuante. Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. [...]. No trabalho o Homem intui. Age, forma, configura, intuindo. O caminho em toda a tarefa será novo e necessariamente diferente. Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob as suas mãos, neste processo configurador o indivíduo vê-se diante de encruzilhadas. A todo o instante ele terá de se perguntar: sim ou não, falta algo, sigo, paro... [...]. Sobretudo ele decidirá baseando-se numa empatia com a matéria em vias de articulação...procurando conhecer a especificidade do material.” (Ostrower, 1977: 39).

de modo intuitivo, como se ficasse absorvida num processo que abrange várias dimensões do meu ser (corpo, gesto e movimento, ação na matéria, sensibilidade estética, presença recetiva e empenhada, consciência que testemunha todo o processo). Conhecer as imagens e formas internas que me habitam e plasmá-las na matéria é um modo de (auto)conhecimento.²² Estas imagens surgem como que suspensas num espaço vazio dentro da mente. Federico Zuccaro (1607) refere-se a estas imagens como o *desenho interno* a que o artista acede e transforma em *desenho externo*.

Os momentos de criação são também oportunidades de autotransformação, de desenvolvimento de qualidades internas como a paciência, a capacidade de observar, a capacidade de dar resposta às situações (*respons-abilidade*) (Sacks, 2018). Trabalhar com o barro exige o domínio de técnicas e, sobretudo, conhecer os tempos certos de cada etapa. Por vezes é necessário esperar que uma parte da peça seque e adquira mais dureza para aumentar o volume, caso contrário tudo se desmorona. Geralmente entre os períodos de trabalho as formas ficam fechadas num saco para que não sequem. No entanto, se passar muito tempo e se tiverem ficado aberturas por onde entra o ar, o barro pode secar demasiado. Neste caso, tem de ser coberto com um pano molhado, para que volte a absorver a água; permitindo prosseguir a modelação. Antes de serem cozidas num forno, as peças têm de secar completamente (o que pode durar dias ou semanas, dependendo das condições atmosféricas). Sem este procedimento, as esculturas explodem dentro do forno e podem danificar as peças vizinhas. É essencial conhecer estes tempos, estes ritmos, estas dinâmicas. O trabalho com o barro ensina-me a respeitar e a descobrir um tempo que por vezes é diferente do meu, que queria que tudo fosse mais rápido. Já quebrei várias esculturas por não ter esperado o tempo certo para que secassem, por ter sido brusca a transportá-las, por ter tentado erguer demasiado cedo as suas paredes sem o barro estar com a consistência necessária. Já se abriram fendas enormes nas superfícies por não ter criado espessuras homogéneas; já apostei em espessuras tão grossas que a

22 Trata-se de um tipo de autoconhecimento que não está relacionado com a minha biografia, mas com o reconhecimento de que posso ser um espaço amplo onde surgem imagens e formas materializáveis.

matéria não suportou a pressão do calor da cozedura e rebentou; já fiz peças tão finas e frágeis que se quebraram ao primeiro toque. Em todas estas situações houve a aprendizagem do desapego, do abrir mão, da perda, da aceitação, com toda a raiva, tristeza e frustração que isso por vezes implicou, mas também a experiência da persistência e perseverança nos momentos seguintes. O gesto de realização de uma escultura transporta em si todos os gestos e aprendizagens precedentes.

A minha experiência com a escultura cerâmica tem incluído uma dimensão comunitária. Nas *Oficinas do Convento*, desde 1999, e em particular com a escultora Virgínia Fróis (Fortuna & Fróis, 2021), aprendo que a escultura é encontro, partilha, cooperação. Preparar pastas cerâmicas com matérias-primas locais, tratar da lenha para as cozeduras nos grandes fornos tradicionais, criar espaços físicos, emocionais e criativos onde todos podem estar, criar, partilhar e refletir faz parte do processo cerâmico. A transmissão de saberes tradicionais é mais rica quando é permeada pela conexão entre as pessoas. A tribo, a imensa teia da qual todos fazemos parte, torna-se viva, presente, real. Isto é alimento para a alma criativa. Trabalhar com outros escultores, ao ar livre, com sol e com estrelas, descalços, em contacto direto com os materiais em bruto, participar nos eventos de cozeduras tradicionais, com o fogo vivo, cozinhar no fogo, comer ainda com vestígios do barro nas mãos, dormir no convento, por vezes ao relento... tudo isto traz à prática da escultura uma dimensão ancestral e selvática: “O trabalho no Telheiro faz-se com a natureza na sua manifestação mais elementar: Sol quente, terra virgem, as mãos e pés nus modelam, percorrem os espaços, dão forma às ideias.” (Fróis, 1998). Esta conexão com a matéria-prima e com o lugar, a organicidade do processo cerâmico e das formas e a sua relação com o feminino (o corpo como contentor, recetáculo) observo também na obra da escultora (Ferreira, 2000).

RELAÇÃO COM A NATUREZA, COM A TERRA, COM O COSMOS

A natureza é, em muitas obras, uma presença fundamental. A natureza enquanto ecossistema vivo do qual o ser humano é inseparável, enquanto espaço onde se desenrola o processo de criação das obras efémeras, e também enquanto fonte de matérias-primas (terra, areia, argila, erva, etc.). Natureza também enquanto espaço de silêncio, não de ausência de ruídos, mas de presença de sons que por vezes atuam como bálsamos

harmonizadores, de tão naturais e orgânicos. Onde os sentidos claramente ficam mais despertos, a respiração naturalmente se torna mais profunda e que potencia a quietude e a contemplação. Onde sinto a força de vida pulsante, pujante, selvagem até. A noção de que o meu corpo é indissociável do corpo maior que é a Terra, torna-se real. O estar na natureza renova-me, revigora-me. As forças da vida em todo o seu esplendor — o calor e a luz do sol, a força bruta das ondas, a firmeza e estabilidade das pedras e das rochas, a passagem do vento, a transparência, o reflexo das águas...tudo isto me faz lembrar que estes elementos não me são alheios, estão presentes em mim, como elementos físicos (água, minerais, calor, etc.) e como qualidades internas em potência (solidez, fluidez, transparência, calor).

Naturalmente sinto afinidades com a obra e pensamento de artistas como Alberto Carneiro (nomeadamente com o seu manifesto para uma arte ecológica (Carneiro, 2013) e Ana Mendieta. Nas suas obras “Árvore da Vida” e “Esculturas Rupestres”, realizadas nos anos 70 e 80 do séc. XX, Mendieta revela a sua íntima conexão com a natureza: “A minha arte é um regresso à fonte maternal. Através das minhas esculturas de terra/corpo eu torno-me uma com a terra...eu torno-me uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar os meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças primevas... numa força feminina omnipresente, a imagem remanescente de ser englobada dentro de um útero, numa manifestação da minha sede de ser.” (Zegher, 1996). Encontro no escultor Alberto Carneiro uma aceção idêntica da natureza: “... não é a natureza abstrata, distante e objetual, mas a natureza enquanto coisa vivida e da qual nós somos parte integrante.” (Sanches, 1998:12). O escultor não trabalha com os materiais, antes os habita e se move com eles tecendo ligações entre corpo, mente e natureza (Carneiro, 2013).

As matérias da natureza enquanto elementos que contêm em si o cosmos: “Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nós nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através de uma memória que tem a idade do homem. Não as pedras pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.” (Carneiro, 2013: 103). O seu interesse pela filosofia e tradição orientais certamente fomentaram a noção de unidade

entre o ser humano e a natureza: “The mountains are the mountains, the rivers are the rivers, the earth, the mountains, the rivers, the ocean, the stars, are nothing other than your own heart.” (Odier, 2004: 105).

PARTE III

ESCULTURA CERÂMICA

A série “Observo Dez Mil Formas de Silêncio” (Figura 1 e 2), é um trabalho em progresso, iniciado em 1998 e que continuo a desenvolver presentemente.

A minha gradual percepção do corpo e do espaço como energia vital foi acontecendo em simultâneo com a criação de esculturas em que existem espaços abertos, vazios, como poros ou canais por onde circula o ar, o sopro vital, a energia da vida. Muitas formas manifestam um sentido de recetividade, de abertura, de espacialidade, de leveza. Ao colocá-las em determinados espaços crio ambientes depurados, propícios ao silêncio e à contemplação. Estrutura, verticalidade, centro, interior, eixo, simetria, equilíbrio e harmonia são símbolos, conceitos arquetípicos e aspetos formais que estão presentes nesta série de esculturas cerâmicas.

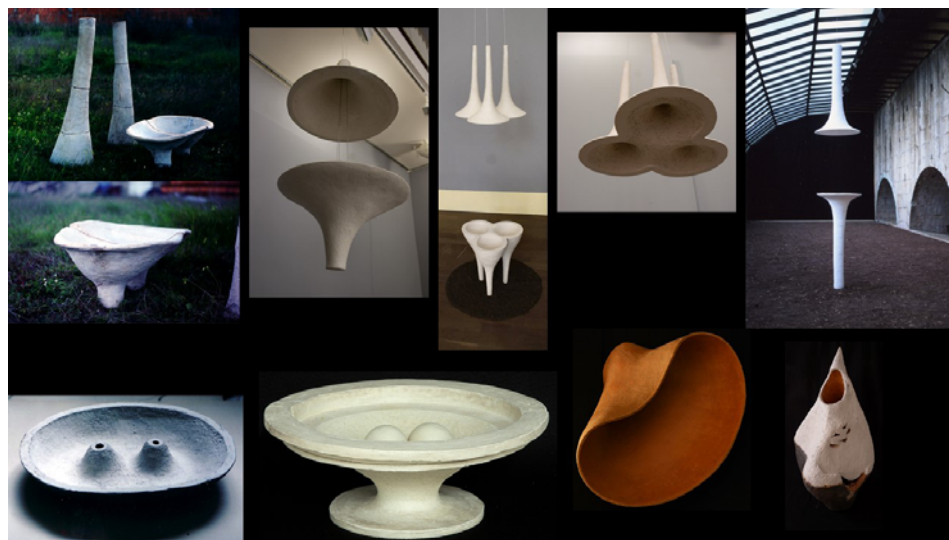


Figura 1. Sara Inácio; série “Observo Dez Mil Formas de Silêncio”; modelação manual de várias pastas cerâmicas (terracota, grés, paperclay) e engobes; dimensões variáveis; (1999-2021); fotografia: Sara Inácio.

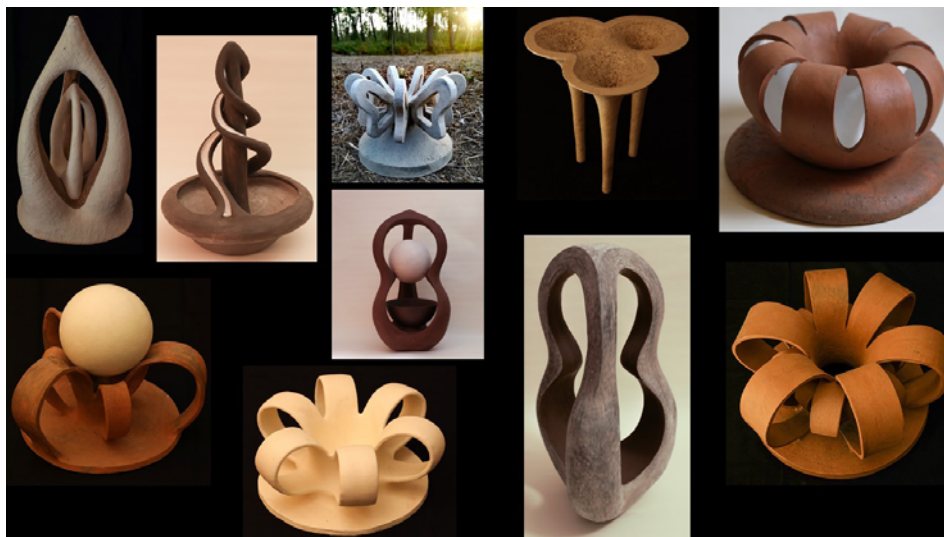


Figura 2. Sara Inácio; série *Observe Dez Mil Formas de Silêncio*; modelação manual de várias pastas cerâmicas (terracota, grés, paperclay) e engobes; dimensões variáveis; (1999-2021); fotografia: Sara Inácio.

INTERVENÇÕES EFÉMERAS NA PAISAGEM

Quando faço intervenções efémeras na paisagem não estão presentes as ferramentas e os materiais do atelier. Há apenas o estar presente no momento, estar com as matérias-primas em bruto, sentir a presença das forças da natureza, sentir que faço parte de um ecossistema planetário e até cósmico, que sou parte integrante. Por vezes designo este tipo de operação (a criação das intervenções efémeras) como ato poético, por não ter qualquer fim utilitário e ser simplesmente a manifestação de um olhar e ação contemplativos, que se desvanecem rapidamente. São gestos únicos, irrepetíveis, que resultam numa disponibilidade ao momento presente, de um “repouso na presença” e num “movimento a partir do vazio”.²³ O conjunto de obras que agora apresentamos resulta numa imersão na natureza, em espaços onde existe uma forte presença de elementos como terra, mar, vegetação, ar puro, animais, rochas, areia, sons e cheiros naturais. São ações

²³ Expressões utilizadas pelo artista Alok Hsu Kwang Han, no filme *Moving from Emptiness: the life and art of a zen dude*, 2014.

que evocam gestos e necessidades coletivas intemporais.²⁴ Geralmente são precedidas de caminhadas em silêncio e de momentos de conexão, em que simplesmente coloco as minhas mãos sobre a terra.



Figura 3. Sara Inácio; *Escuto o Interior*; intervenção efémera na paisagem; 2004; Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas (C.E.N.T.A.), Vila Velha de Rodão; fotografia: Sara Inácio.

A obra *Escuto o Interior* (Figura 3) foi criado durante uma residência artística no C.E.N.T.A. Éramos um grupo de artistas e/ou amantes da natureza e juntámo-nos com o propósito de desenvolver criações que resultassem numa estadia e experiência imersiva no local, ao longo de quatro dias. Houve momentos de trabalho individual e sessões de partilha entre todos, potenciados pelo facto de estarmos a residir juntos e a partilhar tarefas domésticas. Fiz grandes caminhadas em silêncio, sozinha e também acompanhada. Houve um sítio que me cativou – tinha uma grande área de terra e areia a céu aberto (o que gerou em mim um impulso para modelar estes elementos diretamente naquele espaço onde se encontravam), zonas de relva macia e um grande sobreiro que parecia destacar-se e afirmar a sua imponente e dignidade.

24 “Os rituais dos artistas modernos evocam os rituais primitivos, especialmente aqueles das culturas agrárias, com os ciclos de nascimento, crescimento, sacrifício e renascimento, a dança do círculo que anima o sol e a lua e faz com que girem, as danças da vida e da morte [...]. [...] Na arte contemporânea, o ritual não é só uma repetição passiva, é a realização de necessidades coletivas [...]. (Lippard, 1983).

Permaneci aí durante várias horas, escavei vários buracos redondos, com dois diâmetros diferentes. Escavar é uma ação escultórica que também está presente no trabalho com a cerâmica. Reconheço que é também um gesto intemporal, comum a humanos e animais, permite a criação de um abrigo, de um espaço interno, a delimitação de uma área e de uma profundidade. Escavar cria um canal recetivo, de onde imagino que também pode emergir a voz da terra, ou o silêncio da terra.

Com a sequência dos vários buracos criei um percurso visual que dirige a atenção de quem observa ao longo de uma determinada área, a área que eu habitei no momento de criação, dando assim a ver aquele espaço que para mim era significativo. Observados de um determinado ponto, as duas medidas dos diâmetros dos buracos parecem iguais, ou seja, apesar de uns estarem mais próximos e outros bastante mais afastados, visualmente pareciam ter a mesma dimensão, o que permitia uma sensação de continuidade. Ainda nesse dia fomos, em grupo, visitar este espaço, onde partilhei a minha experiência e visitar também todos os espaços onde os outros tinha feito as suas intervenções. No dia seguinte choveu e pude assistir ao alagamento do espaço e à destruição quase completa do que criei. O espaço voltou ao seu estado natural e encerrou-se esta etapa. Ficou a ressonância da experiência e da partilha e também o registo fotográfico que agora me permite escrever e tornar mais presente, para quem lê, o processo.



Figura 4. Sara Inácio; série *Alvorada*; esculturas efémeras em terra crua; várias dimensões; 2016; Sertão; fotografia: Sara Inácio.

Alvorada (Figura 4) consiste num conjunto de esculturas efémeras em terra crua, criadas num terreno rural (num recanto intimista com um diâmetro com a medida que vai de uma mão à outra tendo os dois braços esticados e levantados, paralelos ao solo).

Foram realizadas ao nascer do sol. Cada forma deu origem à seguinte de modo espontâneo, sucessivamente, ao longo de vários dias. Não havia planos nem julgamentos relativamente ao que ia emergindo. As formas surgiram do contacto com a terra e exploram as suas potencialidades plásticas. Os veios e volumes modelados foram os possíveis naquela porção de solo, atendendo à consistência e grau de (des)agregação do material. Ações escultóricas como alisar, escavar, arredondar, pressionar, edificar, transformar foram tentativas reais e metafóricas de reconhecer e reavivar o sentimento de pertença e de comunhão com a Terra.²⁵ A materialização de formas na terra intensificou a perceção do espaço interno do corpo, bem como do espaço envolvente.²⁶

25 Terra enquanto organismo vivo, sistema e rede de conexões em recriação permanente (Capra, 2002).

26 Em simultâneo com a realização plástica escrevi este texto:

Escolho um recanto de terra, à sombra da laranjeira, entre os morangueiros e o hipericão. Desde há décadas este solo tem sido de cultivo- estrumado, semeado, plantado, regado. Terra solta, não argilosa, carregada de matéria orgânica. No chão modelo curvas, ondulações, escavo sulcos com as mãos. Na parede a terra é pressionada em pequenas quantidades para se manter colada e firme. As formas, iniciadas no chão, prolongam-se para o plano vertical. A terra calcada com um pouco de água ganha reflexos, textura mais fina e polida. Cheiro intenso. Exploro o movimento, a simetria, a organicidade. É a primeira vez que esta terra é cavada sem ser para fins agrícolas. É a primeira vez que, neste lugar, a terra é erguida sem ser para construir uma parede. Formas feitas ao nascer do sol. Formações na terra. Formas que vou transformando- uma dá origem à seguinte. Sequência, encadeamento, fluxo de formas. Ligação com a terra, viagem a espaços internos, sensação extática, circular, movimentos em espiral. Linhas, quadrantes, divisões — algo celular, montanhoso, vulcânico. Aliso, espalho, escavo, aplanho, arredondo, pressiono, furo, aperto, calco, agarro, vejo, componho, formo, transformo, edifico, compacto, contorço, curvo. Detenho-me nos detalhes. Tenho tempo. Renovo-me a cada forma. Solto a pele antiga como a serpente aqui presente. Escuto o som da terra. O silêncio do interior da terra — a linguagem do início do tempo.



Figura 5. Sara Inácio; *Movimentos na Matéria II*; intervenção efémera na paisagem; várias dimensões; 2017; Sertão; fotografia: Sara Inácio.



Figura 6. Sara Inácio; série *Chama Interior*; baixos relevos na areia; várias dimensões; 2020; praias de Sintra; fotografia: Sara Inácio.

Movimentos na Matéria (Figura 5) foi criada com erva acabada de mondar, colocada sobre uma área de terra para a fertilizar. As mãos que a mondaram foram impelidas por uma ação agrícola, uma intenção pragmática de as retirar de um espaço para que outros vegetais pudessem crescer de modo desimpedido. Observei o monte vegetal, respirei com o seu cheiro intenso e o seu potencial plástico tornou-se vívido. Criei várias formas — símbolos arquetípicos (círculo, espiral, infinito), aludindo ao caráter cíclico da vida e dos processos naturais. No final a erva foi novamente espalhada de modo uniforme.

A série *Chama Interior* (Figura 7) consiste num conjunto de baixos-relevos na areia e explora o gesto espontâneo, único, irrepetível, a simples expressão do momento. Um pouco como nas artes zen da caligrafia e nos

desenhos a tinta-da-china (sumi-e), em que a própria linha é portadora duma energia ativa que fica plasmada no papel e exercerá um impacto nos sentidos de quem contempla a obra. Este impacto será tanto maior quanto mais aberta estiver a mente do observador. Segundo Kasuaki a caligrafia é uma prática sagrada, uma experiência de “meditação em ação”, em que existe foco e relaxamento em simultâneo e em que há “intimidade com uma parte mais profunda” de nós próprios (Kasuaki, 2016: 365).

Sentada na praia, começava por alguns momentos de silêncio, atenta à respiração e descontraindo o corpo. O mar, a areia quente e dourada ao entardecer, o cheiro a maresia, a brisa marítima acentuava o reconhecimento da presença da energia de vida. Colocava as minhas mãos sobre a areia e permitia que os gestos fluíssem, por vezes uma mão apenas, outras vezes utilizando as duas mãos em simultâneo; por vezes a ponta dos dedos, outras vezes as unhas e as costas dos dedos. Quando terminava um registo fotografava-o e alisava novamente a areia para realizar o seguinte, e assim sucessivamente, ao longo de várias tardes de verão.

ESCULTURAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

Criar uma intervenção de carácter mais permanente para um espaço público levanta questões éticas específicas, diferentes das que podem estar associadas a outras manifestações artísticas de carácter mais transitório e em espaços museológicos de acesso mais restrito. A noção de que se vai interferir no modo como o observador vai experienciar o local aumenta o sentido de responsabilidade e é um fator de extrema importância para a conceção da obra. (Irvin, 2013: 615). A colocação de elementos escultóricos num espaço, para além de potenciar a “autoconsciência do corpo” (“bodily self awareness”) torna o espaço vazio mais presente e vívido (“anima o espaço”) (Irvin, 2013: 611). As obras que em seguida apresentamos, surgiram a partir da intenção de criar espaços propícios a caminhadas contemplativas.

Comunicação (Figura 7) é uma obra realizada na Fábrica de Refratários Abrigada, SA, produzida pelo Núcleo de Cerâmica e Escultura da Faculdade de Belas Artes –U.L. e adquirida pela Câmara Municipal do Montijo em 2003.

Duas formas colocadas frente a frente, em diálogo e comunicação. O espaço entre elas permite a passagem do observador, enfatizando a sua presença e incluindo-o na dinâmica espacial. As formas apresentam



Figura 7. Sara Inácio; *Comunicação*; escultura por enchimento de moldes; cimento refratário; diâm. máx. 150 cm; 2003; Quinta do Saldanha, Montijo; fotografia: Sara Inácio.



Figura 8. Sara Inácio; *Nem só de pão vive o Homem* (detalhe); taipa, cimento, tinta; diâm. máx. 160 cm; 2005; Moinho do Escalda, Mértola; fotografia: Sara Inácio.

características opostas, que se complementam: uma é aberta, a outra fechada; uma é clara, a outra escura; uma cabe no interior da outra. Evocam complementaridades intemporais: luz/sombra, masculino/feminino, visível/invisível, centro/periferia, dentro/fora, matéria/espço. O observador, enquanto presença sensível, é convidado a fazer uma síntese destas polaridades.

A obra *Nem só de pão vive o Homem* (Figura 8) foi realizada a convite da Câmara Municipal de Mértola e da Associação de Defesa do Património de Mértola. Situa-se no Pulo do Lobo, no Moinho do Escalda, numa zona em que tradicionalmente era feito o transporte das mós para o moinho. Foi concebida no âmbito de um programa de requalificação e valorização do território e contou com a participação da população da Amendoeira da Serra. É constituída por vários elementos escultóricos, que se assemelham a mós, colocados na paisagem de modo a criar um percurso visual que remete para a memória do lugar. A expressão *nem só de pão vive o homem* alude a um tipo de nutrição que está para além do alimento físico, podendo remeter para alimento emocional, mental, espiritual. Assim, nestes elementos foram pintadas imagens dos habitantes locais realizando atividades consideradas não produtivas (estar sentado a observar, a conversar, fazer renda ou outros trabalhos artesanais); atividades em que a atitude contemplativa está mais presente.



Figura 9. Sara Inácio; *A Caminho da Luz* (detalhe); ferro, cimento, pigmentos; 2008; Parque natural de Sintra; fotografia: Sara Inácio.

A Caminho da Luz, foi produzida a convite da Câmara Municipal de Sintra, para o Parque Natural de Sintra. Situado no Monte da Lua, o projeto consiste numa intervenção ao longo de um percurso, no qual foram colocados elementos escultóricos, sendo um convite à (auto)contemplação, à percepção de si e do espaço. Os arcos metálicos, evocando o arco-íris, criam um diálogo visual com os troncos curvos e arqueados das árvores do local, enfatizando a sua plasticidade natural. Os caminhos coloridos serpenteantes convidam à deambulação contemplativa, ao demorar-se em cada passo, atitude muito diferente do caminhar em linha reta com uma finalidade de chegar o mais rapidamente possível de um ponto A a um ponto B.

Em suma, a escultura, mesmo quando é apenas um objeto estático, convoca o movimento do observador para que possa aceder a toda a obra. Escultura não significa forma distinta do espaço. O modo como os elementos escultóricos existem no espaço e influenciam o modo como o percebemos, tudo isso é escultura. Estes três projetos de escultura, constituídos por vários elementos escultóricos que se estendem ao longo de um percurso, incitam ao caminhar contemplativo, tornam possível a consciência de si e do espaço e, sobretudo, dão forma a uma das qualidades fundamentais da escultura — a experiência sensível da unidade com o que nos rodeia: “sculpture has a distinctive underlying, all-pervasive subject matter — the importance of being aware of our unity with things.” (Martin, 1981: 123).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Definimos uma (possível) noção de investigação artística, que abrange categorias de vários autores, propondo uma síntese que consiste na convergência de várias atitudes assumidas pelo artista/investigador.

Identificámos três tipos de silêncio: mutismo, atitude de recetividade e qualidade da vida interna. Através do cultivo do silêncio interior é possível uma expressão mais autêntica.

A contemplação/meditação, embora associada a práticas filosófico-espirituais, pode estar presente, enquanto atitude, em qualquer situação, nomeadamente na criação artística e na fruição estética. Trata-se de uma experiência de não-dualidade, para além da atividade do intelecto, de maravilhamento e espanto, também associada a uma escuta profunda ou à visão, quer do mundo tangível, quer de imagens internas.

Na nossa perspetiva, o vazio (vacuidade) não é uma ausência ou falta, nem algo estéril, mas, pelo contrário, é a matriz de todas as potencialidades, um vazio pleno, fértil, consciente e luminoso que é a fonte da criação artística.

Ao refletirmos acerca do modo como estes conceitos estão presentes na prática artística, chegámos à formulação de três conceitos que estabelecem ligações entre a prática artística e o vazio (vacuidade): vazio enquanto despojamento (esvaziamento); vazio enquanto espaço matriz, fonte de todas as ideias e das manifestações artísticas, a que o artista acede no seu processo criativo (ser o vazio ou vazio pleno); por último considerámos a materialização artística como expressão desse espaço matriz de todas as possibilidades (expressão do vazio).

Nos projetos de escultura cerâmica, nas intervenções efémeras na paisagem e nas esculturas em espaços públicos que apresentámos, da nossa autoria, verificámos que estão presentes várias noções acima referidas.

Defendemos que a criação artística é um espaço de escuta e recetividade, de autoconhecimento e de autotransformação. A escultura é entendida como prática que visa a realização plena de todas as potencialidades do ser, em harmonia com outros e com a Terra e tem o potencial de proporcionar ao observador a experiência de unidade com o mundo.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, D. (1992). Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology. *Art Journal*, 51, n. 2, 26-34.
- Andresen, S. M. (2010). *Obra Poética*. Caminho
- Arlander, A. (2014). On Methods of Artistic Research. In *Method Process Reporting: Articles, Review and Report of the ongoing development on artistic research* (pp. 1-27). AR Yearbook, Swedish Research Council.
- Baret, E. (2004). *Dejar la luna libre: abandonar toda pretensión de saber*. Presencia ediciones.
- Beuys, J. (2004). *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Clairview Books.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Borges, P. (2020). *O sorriso do Buda: uma introdução ao budismo*. Farol.
- . (2017). *Meditação, a Liberdade Silenciosa: Da mindfulness ao despertar da consciência*. Mahatma.
- Buchloh, B. H. D. (2009) Coexistence, yes. Equivalence, no. A Conversation (Francesco Bonami in conversation with Benjamin H. D. Buchloh). *Parkett*; nº 86.
- Candy, L. & Edmond, E. (2011). The role of the artefact and frameworks for practice-based research. In Biggs, M. & Karlsson, H. (Eds). *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 120-137).
- Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability*. Doubleday.
- Carneiro, A. (2013). *Arte Vida/ Vida Arte*. Fundação de Serralves.
- Deshimaru, T. (2003). *Verdadeiro Zen*. Assírio & Alvim.
- Dispenza, J. (2012). *Breaking the Habit of Being Yourself: how to lose your mind and create a new one*. Hay House Inc.
- Ferreira, E.; Martins, A. M.; Rosendo, C. (2000). *Virgínia Fróis: Espelhos*. Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea.
- Fortuna, P. M. & Fróis, V. (Eds.) (2021). *Os processos participativos e a cerâmica*. Vicarte/Fbaul.
- Foucault, M. (2002). *O que é um autor?* Veja.
- . (2005). *The hermeneutics of the subject: lectures at the College de France, 1981-1982*. New York: Palgrave Macmillan.
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art – Research Papers*, 1, 1, 1-5.
- Fróis, V. (1998). *2º Simpósio de Escultura em Terracota Montemor-o-Novo*. Oficinas do Convento.
- Gagliardo, D. (2019). *A Luz do Peregrino*. Espiral Editora.
- Irvin, S. (2013). Sculpture. In Gaut, B; Lopes, D. M. (Eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, (pp. 606-615). Routledge.

- Kazuaki, T. (2016). *The heart of the brush: the splendor of east Asian calligraphy*. Shambhala.
- Krauss; R. (1998). *Caminhos da escultura moderna*. Martins Fontes.
- Lippard, L. (2002). Superposición: arte contemporáneo y arte prehistórico. In Ruido, M. *Arte Hoy: Ana Mendieta*. Editorial Nerea.
- Martin, F. D. (1981). *Sculpture and enlivened space*. University of Kentucky.
- Merton, T. (2007). *New seeds of contemplation*. New Directions Books.
- Mingyur, Y. (2014). Turning confusion into clarity: a guide to the foundation practices of Tibetan Buddhism. Snow Lion.
- Newbury, N. (2010). Research Training in the (reative Arts and Design. In Giggs, M. & Karlsson, H. (eds). *The Routledge Companion to Reserach in the Arts* (pp. 368-387). Routledge.
- Nicol, D. (2015). *Subtle activism: the inner dimension of social and planetary transformation*. Suny.
- Nietzsche, F. (1997). *Humano, demasiado humano*. Relógio D'Água.
- Odier, D. (2004). *Yoga Spandakarika: The Sacred Texts at the Origins of Tantra*. Innertraditions.
- Ostrower, F. (1977). *Criatividade e Processos de Criação*. Imago.
- Peneda, J. (2020). *Ensaio: o Estético, o Ético e o Espiritual*. Amazon (edição de autor).
- Pieper, J. (1988). *Only the lover sings: art and contemplation*. Ignatius.
- Pomar, V. (2011). *Nothing to do nowhere to go*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quaresma, J. (2017) Sustentabilidade, investigação em artes e serendipidade: uma confluência muito antiga. In Quaresma, J. (coord.). *Novas perspectivas sobre investigação em artes: entre serendipidade e sustentabilidade*, (pp. 184-211).
- Sacks, S. (2018). Sustainability without the I-sense is nonsense: inner “technologies” for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*, (pp. 253-277). Routledge.
- Sanches, R. (1998). *Direção: Escultura*. Catálogo da exposição no C.A.M.J.A.P. (28 de Maio a 6 de Setembro de 1998). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Slager, H. (2014), Experimental Aesthetics. In Quaresma, J.; Dias, F. (Org.), *Oscilação e Ambivalência dos Métodos na investigação em Arte”, Investigação em Arte e Design, Vol. III* (pp. 83-90). FBAUL.
- Steiner, R. (1981). Man’s twelve senses in their relation to imagination, inspiration, and intuition. *Anthroposophical Review*, 3.
- Trungpa, C. (2010). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Shambala.

Zegher, C. (Ed.) (1996). *Inside the Visible: an elyptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*. The MIT Press.

Zuccaro, F. L´ Idea de pittori, scultori ed architetti.

WEBGRAFIA

Vídeo “Emptiness: empty of what?”
(https://www.youtube.com/watch?v=F3XqhBigMao&ab_channel=PlumVillageApp)

**Do que nada se vê,
só se sonha:**

**Uma história de nada sobre
as interdições e potencialidades
do vazio, da desapareição e do
efémero como processos criativos
na práxis escultórica**

RESUMO

O presente texto analisa o modo como diferentes práticas artísticas contemplam operações de desaparecimento por via de processos *poiéticos* que problematizam o Nada e o Vazio. Estas investigações baseadas na prática focam-se na dimensão processual que pode não permanecer visível na estrutura da obra, mas na qual se imiscui por meio dos vestígios deixados pelas ações. Defendendo que o Nada e o Vazio não se definem como invisibilidade, omissão ou desaparecimento, compreendem-se como entrelaçados, como constituintes do que ocorre antes e durante o ato de criação e como dialogantes com diferentes processos *poiéticos*. Estes procedimentos experimentam diferentes abordagens de subtração e esvaziamento pela raspagem ou pelo espaço negativo, de desaparecimento pela fragilidade e efemeridade e de interdição pela inacessibilidade. Tais operações são analisadas em contextos exploratórios diferenciados, promovem analogias com objetos artísticos-chave e abrem o que pode não se ver à infinitude do sonho e da imaginação.

PALAVRAS-CHAVE

Nada; Vazio; Efemeridade; Desaparecimento; Invisibilidade.

ABSTRACT

This text analyses the way different artistic practices contemplate operations of disappearance through poetic agents that problematize the Nothingness and the Void. These practice-based research focus on the procedural dimension that may not remain visible in the artwork structure. However, it participates through the traces left by the actions. Defending that the Nothingness and the Void are not defined as invisibility, omission, or disappearance, they are conceived as intertwined, as constituents of what happens before and during the act of creation and as dialogues with different poetical agents. These agents test different processes of subtraction and emptying through scraping or negative space; disappearing due to fragility and ephemerality; and interdiction due to inaccessibility. Such operations are analysed in different exploratory contexts, promote analogies with key artistic objects and open what may not be seen, to the infinity of dreams and of imagination.

KEYWORDS

Nothingness; Emptiness; Ephemeral; Disappearance; Invisibility.

INTRODUÇÃO

“Do que nada se vê, só se sonha: uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desaparecimento e do efêmero como processos criativos na prática escultórica” é uma reflexão escrita a quatro mãos. Ao ser escrita a quatro mãos, tem em vista uma tipologia de *Art Practice Research* de colaboração. A matriz comum é a ação do Nada e do Vazio na prática escultórica por meio de processos *poiéticos* que potenciam a invisibilidade por via da efemeridade pelo desgaste matérico e de exercícios de interdição e apagamento. O documento problematiza, assim,

as operações próprias das práticas criativo-críticas¹ de Filipa Cruz e Grécia Paola. Nestes exemplos, assinala-se uma certa rarefacção ou vacuidade derivadas de operações de esvaziamento, de remoção e de desgaste da imagem e/ou da matéria. Apesar de nas várias experimentações plásticas se verificar uma atenção ao instável e à dimensão processual, convocam-se diferentes abordagens de um fazer-pensar o Nada na criação atento à capacidade que cada obra tem em “colocar questões através e com ela”². Estas operações adquirem uma qualidade definidora da obra ao promover um Vazio que se abre às possibilidades do sonho. O que não se vê, não se lê ou não permanece, participa no processo de criação por meio dos vestígios deixados pelas operações tomadas. Vestígios que sobrevivem a ações como raspar, desgastar, apagar ou interditar, e que promovem um Vazio potencial, isto é, criador. Com Filipa Cruz, invisibilidades, vazios e nadas são pensados na relação entre corpo, objeto e palavra a partir de um corpo diluído nos vestígios que deixa antever e que se explora em “Até os tempos não mais serem interditos”, “Porque as palavras também têm costas” e em “Entras e saís silenciosamente”. Com Grécia Paola, o efémero e a desapareição manifestam-se na relação com a precariedade do corpo e da ação, num corpo material que se esgota no ato de criação. É neste axe de perecibilidade, precariedade e esgotamento que os conceitos Nada e Abismo agem em “Mira no infinito” e em “Agarra a vida enquanto é tempo”.

Tomando o Nada e o Vazio como condição para a criação, analisa-se como certos processos *poiéticos* exploram o rarefeito. Num primeiro momento contextualiza-se a participação do Nada e do Vazio como potenciadores de inventividade e de uma imaginação criadora nas estratégias que pontuam o antes e a duração do ato de criação artística. O segundo momento foca operações transformadoras da práxis. Isto é, processos de desapareição e de interdição/invisibilidade/esvaziamento pela exploração do espaço negativo e da subtração provinda da raspagem,

1 Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 33.

2 Fernando Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: (José Quaresma & Fernando Rosa Dias), (Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 45.

da ilegibilidade e do esgotamento matérico na componente processual da obra. A partir desta matriz comum, o exercício a quatro mãos contempla flexibilidade para que cada interveniente traga:

as suas referências e interesses investigativos à mesa: literários, filosóficos, técnicos, artísticos, cinematográficos, musicais, entre outros. (...) [Por isso,] [m]ais do que o exaltar de uma subjectividade, explora-se a identidade artística de cada membro que origina a identidade do próprio grupo, nas suas cumplicidades, similiaridades e dissemelhanças. É um equívoco pensarmos que estas contribuições não provocam efeitos em cadeia e contágios, pois o artista é uma esponja³.

Não obstante, esta promoção do diálogo entre as intervenientes, “não desrespeita o acto solitário necessário também à produção em atelier. [Muito pelo contrário.] Mostram-se novos desafios técnicos, novas leituras, novas ideias surgidas no decorrer do processo, o que culmina num espaço de experimentação quase laboratorial que beneficia as partes e o todo”⁴. Nesta ordem de ideias, as potencialidades polissémicas, geradoras de pensamento e de resultados plásticos, não procuram relações causais, mas ligações que propulsionam tensões expressivas e conceptuais entre as *partes* (práticas individuais) e o *todo* (corpo coletivo que redige a quatro mãos).

Dos diferentes autores mencionados ao longo do documento, Fernando Rosa Dias aborda a dimensão inacabada e *poiética* da obra e sequente valorização processual; François Cheng destaca o modo como o espaço deixado em branco na Pintura Chinesa aciona a dinâmica entre (in)visibilidades, entre o representado e o não-representado e o invisível manifesto; Henri Maldiney enquadra a vertente criadora e transformadora do Nada e do Vazio; Gaston Bachelard destaca o espaço ilimitado da imaginação; Friedrich Nietzsche a ação prolífica da imaginação e a consciência da realidade trabalhosa da práxis artística; e Walter Benjamin

3 Joana Gomes, “Investigação Colectiva Baseada em Arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: (José Quaresma & Fernando Rosa Dias), (Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 129.

4 Ibid.

refere-se ao poder da invisibilidade associada ao valor cultural e à problemática do objeto com fruição interditada. Neste seguimento, detetam-se dois momentos de atuação na Investigação em Arte: à obra final, apta a ser fruída, acrescem os momentos de conceção e de produção⁵ de uma práxis que imbrica teoria e prática⁶. Rosa Dias⁷ dá conta da importância do desenvolvimento processual e conceptual no processo *poiético*, implicando encadeamentos de “fazer-refletir-ler-articular-fazer”⁸, que se caracterizam por um fluxo de questionamento interno, assim como por uma construção e história internas⁹ nem sempre visíveis na estrutura da obra. Ademais, à obra concluída não se prende a documentação do processo, os exercícios de escrita, nem as linhas preparatórias e estratégias de exploração compositiva, tecnológica, háptica e/ou conceptual. O processo criativo, heterogéneo dada a pluralidade de abordagens por diferentes ou pelos mesmos sujeitos, implica espaços de antecipação, imaginação e projeção¹⁰ a partir dos quais são criadas situações propícias a práticas criativo-críticas. Para tal, é crucial que, na tipologia prático-teórica¹¹, o artista-investigador e demais intervenientes tenham competências para compreender as distinções entre as “diversas formas de conhecimento”¹² e, mais concretamente, a “peculiaridade das formas de conhecimento veiculadas pela produção artística”¹³. Como José Quaresma refere, trata-se de pensar “processo[s] de trabalho simultaneamente artístico[s] e inteligível[is]”¹⁴.

Se Rosa Dias entende que a produção da arte se torna investigação “assim que o artista-produtor reconhecer no seu processo um problema e o

5 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37-8.

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

7 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37.

8 Tradução livre das autoras. No original: “(d)oining-reflecting-reading-articulating-doing”. Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 27.

9 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37.

10 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 28.

11 Quaresma, “A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de *Art Based Research*”, 142.

12 Ibid., 151.

13 Ibid.

14 Ibid., 143.

Projeto 1. Filipa Cruz; *Entras e saís silenciosamente*; Livro de artista de capa dura com interior perfurado; Papel, tecido e luvas brancas; 54x33,5x3 cm; 2012; Palacete Pinto Leite; Filipa Cruz.



conceptualizar”¹⁵, pode-se compreender que a Investigação em Arte implica “uma inscrição de opções, de estados produtivos ainda em privação ou em movimento, num devir rizomático.”¹⁶ Tendo em consideração a incompletude do que pode ser formulado sobre o objeto artístico por parte do artista ou teórico¹⁷, este texto visa sublinhar e fundamentar certos valores conceptuais, compositivos ou processuais que se aproximam de um entendimento do Nada.

NADA E VAZIO

O Nada participa conceptual, processual e plasticamente no imaginário do criador. Atemporal, na Arte encontramos investigações permeadas pelo Nada que implicam ações de esvaziamento, apagamento, ilegibilidade, invisibilidade e interdição tomadas como propulsionadores escultóricos, pictóricos ou textuais. Propondo diferentes abordagens à ausência, à efemeridade e à fragilidade, estas ações, nem sempre visíveis, intentam questionamentos no processo *poiético*. Como resultado, obras vazias, deterioradas, efémeras não são um nada superficial nem um oco não

¹⁵ Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 53.

¹⁶ Ibid., 53.

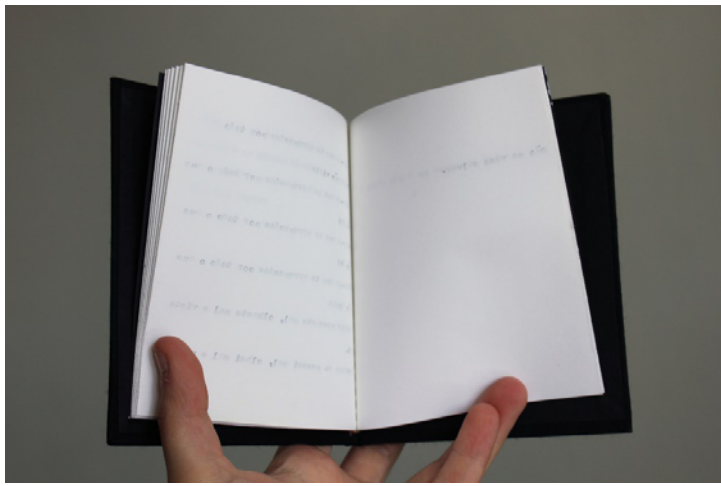
¹⁷ Nicholas Davey apud Robin Nelson, *Practice as Research in The Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 27.

preenchido ou inconsequente. Pelo contrário, o que mal ou nada se vê, é potência no antes e na duração do fazer e do pensar, de um modo “em que o fazer da obra se torna mais importante que a obra finalizada”¹⁸. Esta conceção de um Nada significante abre a criação ao sonho e à reinvenção dos limites da (in)visibilidade e da (in)acessibilidade. Se os projetos podem não expressar na estrutura da obra finalizada uma invisibilidade enquanto tema central, mas uma invisibilidade *poiética* processual, decorre um delicado jogo entre a visibilidade dos vestígios e as operações que permanecem invisíveis na obra. Estas operações criativas permeiam o processo, regulam os resultados e compreendem-se como contransgimentos que, ao invés de estancar, fazem brotar novos questionamentos. Nesta aceção, o Nada é capaz de absorver novos sentidos e configurações e de criar tensões com o cheio e com o tudo. Na criação artística, palco onde os processos de experimentação do Nada atuam, diferentes operações possibilitam dinâmicas de perecibilidade, visibilidade e apagamento entre as partes e o todo, ou seja, entre os fragmentos ou vestígios de um corpo total. Como consequências de constantes estratégias de “comparar, duvidar, questionar o mundo”¹⁹, estes procedimentos implicam uma atenção aos modos de fazer e de pensar a obra, abarcando a sua dimensão metamórfica. Neste fazer-pensar, temperaturas e pressões determinam a transformação do processo do objeto artístico. Isto é, vários estímulos sensoriais, tentativas falhadas, abortadas, abordagens mal resolvidas e inesperadas, atuam como desafios e impasses técnicos que proporcionam movimentos, embates e tensões que podem ou não afetar a estrutura da obra. Tudo isso concede ao projeto uma dimensão de contínua reflexão e de “espaços não-resolvidos”²⁰. Este carácter não resolvido assume a exploração e intervenção do acaso, do risco e do erro como participantes.

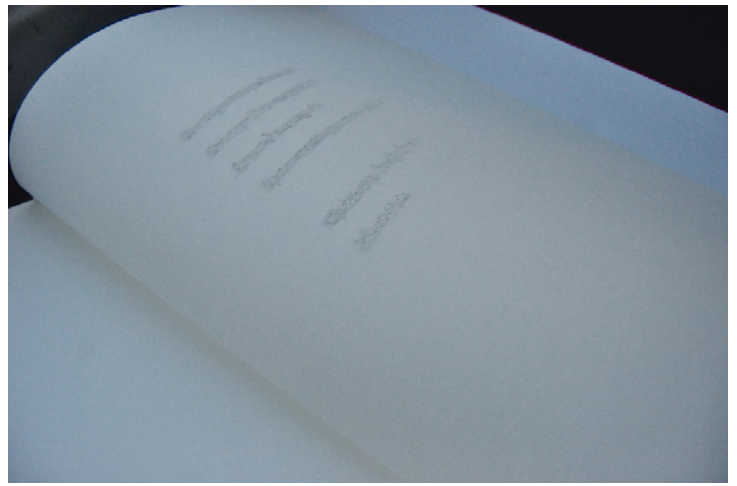
18 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 44.

19 Sara Antónia Matos, “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 185.

20 Ibid., 181.



Projeto 2. Filipa Cruz; *Porque as palavras também têm costas*; Livro de artista de capa dura com conteúdo dactilografado inacessível; Papel e tecido; 15,7x12,4x0,8 cm; 2015; Museu Frederico Freitas; Filipa Cruz.

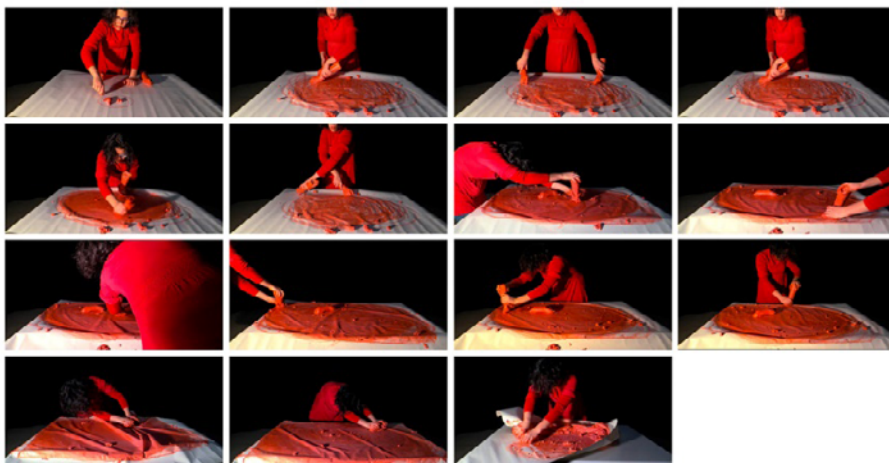


Projeto 3. Filipa Cruz; *Até os tempos não mais serem interditos*; Livro de artista de capa dura contendo poemas raspados sobre papel com peça sonora relativa à ação de raspagem; 33x48,3x0,8 cm; 2020; Bienal de Cerveira; Filipa Cruz.



Projeto 4. Grécia Paola; *Mira no infinito*; Escultura; Esfera em gesso, espelho, visor, barro cerâmico, foco, iluminação LED; Dimensões variáveis; 2018; Factory VNC – Cerveira; Grécia Paola.

Projeto 5. Grécia Paola; *Agarra a vida enquanto é tempo*; Montagem fotográfica; 2018; Portfólio online: <https://greciapaola.weebly.com/grab-life-while-there-is-time.html>.



o vazio/branco/nada do papel/fundo e o gasto do texto, da mancha, da forma ou a efemeridade e desmaterialização pela transmutação temporal e química silenciosas da matéria. Neste contexto, o Vazio encontra um lugar privilegiado na compreensão do universo³³ e no desvendar os seus mistérios. Este Vazio não é tomado como a não existência nem como o oposto do cheio, mas está relacionado com os sopros vitais e introduz “descontinuidade e reversibilidade”³⁴. O sujeito criador disponibiliza-se para abraçar este Vazio. Num espaço quase diáfano, é praticável o negro da tinta e o branco da folha como participantes do mesmo acontecimento. Entre o negro e o branco, expressa-se o espaço cheio, pintado, e o espaço não pintado. Nas composições, o espaço pictórico oscila entre a representação visível da paisagem e entre momentos onde a superfície permanece virgem, como se se tratasse de um enevoado que cobre fragmentos desta mesma paisagem. Através do jogo entre o cheio e o vazio, o visível e o que não permanece visível devido às características atmosféricas da paisagem, entrelaçam-se. A consciência da afetação das variações atmosféricas, como a bruma, os chuviscos ou, mesmo, a elevada humidade, na percepção de uma paisagem, permite o entendimento de uma representação vacilante entre momentos de clareza e momentos de fraca visibilidade. Por isso, esta invisibilidade visa o que se encontra temporariamente indisponível ao

33 Ibid., 35.

34 Ibid., 36.

No entendimento da tipologia ABR, denota-se uma “arquitetura flexível”²¹ e disponível à exploração intencional da imaginação²². Esta tipologia procura ser transformadora, plural²³ e criativa²⁴, previne que o artista-investigador tenda para caminhos e territórios metodológicos demasiado seguros e impermeáveis²⁵ e potencia o pensamento artístico rizomático fluido, aberto e fértil de conexões porosas a novos sentidos²⁶. A partir das premissas que orientam este tipo de investigação, note-se como o desejo de questionar o desconhecido, o que ainda não se sabe, leva a que as produções ensaiem outros modos de experimentação do visível e do legível. A investigação desenvolvida pelo artista-investigador é notada por Henk Slager²⁷ na defesa do abandono de modelos herméticos que não fazem justiça à necessidade de compreensão das relações propiciadas pelos diferentes métodos²⁸. Estes casos contemplam a possibilidade de pensar a produção como “objetos falhados”. Falhados no sentido de serem objetos despidos das pretensões de progresso, verdade²⁹ ou certeza. São falhados, porque, na atenção ao inacabado, se abrem ao Vazio e se tornam num “lugar [crítico] de tentativas e falhas”³⁰. É neste enquadramento que se compreende que a “arte contemporânea, valorizando esta dimensão inacabada, expondo-se enquanto processo, já não é apenas investigação para uma obra, mas a obra como investigação”³¹.

François Cheng³² trata a interdependência dos binómios visível/invisível, vazio/pleno e todo/nada. A partir das relações entre o pleno e o vazio na Pintura Chinesa, é legítimo projetar tais dinâmicas para a criação:

21 James Rolling, *Arts-Based Research Primer*, (New York: Peter Lang Primer, 2013), 49.

22 Susan Finley, “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics” in *The SAGE Handbook of Qualitative Research 5thed.* eds.: Norman Denzin and Yvonna Lincoln (California: SAGE Publications, 2018), 971-72 .

23 Ibid.

24 Finley, “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics”, 988.

25 Ibid.

26 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a aura e a poiesis da obra”, 55.

27 Henk Slager, *The Pleasure of Research*, (Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012), 27-8.

28 Ibid.

29 Ibid., 27.

30 Matos, “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, 187.

31 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 44.

32 François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting* (Boston: Shambhala, 1994).

olhar. Trata-se de uma paisagem que existe mesmo sem ser percebida e que é sobrevoada e adentrada pelo nevoeiro. Esta paisagem, à semelhança do cume de uma montanha, pode não se ver, mas existe. Atentando-se na Pintura Chinesa, Cheng denota, precisamente, como o Vazio existe na imagem pictórica, designadamente, no espaço “representado pelas nuvens, circulando por entre montanhas e águas”³⁵ que dialogam em constante devir³⁶ e que são-representadas pela sua interioridade³⁷.

Segundo Henri Maldiney³⁸, o Nada e o Vazio são condição para todo o acontecimento, sendo, por isso, indispensáveis à inventividade da criação, potenciando transformações e permanecendo atuantes na obra finalizada. Nas relações entre pensamento oriental e ocidental, Vazio e Nada expressam-se na obra sem, no entanto a aniquilar. O Nada é requisito para a existência, é abertura à transformação e é a partir dele que tudo se origina³⁹. Em Maldiney é detetável a preocupação em tencionar o Nada e a criação artística, uma vez que a arte requer a abertura do Nada e do Vazio para se tornar disponível ao inesperado e se sedimentar como espaço de potência. Tendo em consideração a obra finalizada como algo que foi fabricado, esta não se esgota no “formado”, porquanto contempla um horizonte aberto e ilimitado. Esta abertura é vital na criação em arte, pois “nasce com o Nada”.⁴⁰ Por conseguinte, o Nada não se revela na obra por meio do espaço branco, do espaço vago ou das privações detetáveis na sua superfície. O Nada e o Vazio promovem a transformação, permeando a criação continuamente. É nesta aceção que a ausência na obra não é sintoma da capacidade aniquiladora do Nada⁴¹.

35 Ibid., 37.

36 Ibid.

37 Ibid., 63.

38 Henri Maldiney, *Art et Existence* (Paris: Éditions Klincksieck, 2003).

39 Ibid.

40 Alexandra Moreira do Carmo, *Henri Maldiney: Vertigem da Existência e Arte Existencial* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 2014), 188.

41 Maldiney, *Art et Existence*.

DO APAGAMENTO A OUTRAS AÇÕES

O que nada se vê é espaço aberto à imaginação capaz de se operar num espaço não limitado pelas suas características físicas⁴², ainda que se manifeste no espaço físico. Ao considerar que os limites do espaço imaginado não são visíveis, o sujeito imaginativo abre-se à multiplicidade, ao imprevisto e à mutação. A imaginação requer, então, o Vazio para surgir, se formar, se proliferar e se reinventar, o que estimula uma prática criativo-crítica. Compreendendo o Nada como um começo e condição para a existência e para a arte, parece importante esclarecer que o fazer-pensar artístico não é algo “repentino”, fruto de uma “inspiração súbita” e desenraizada. Este processo é cumulativo, tal como a experiência vivida o é⁴³, tendo em conta, direta ou indiretamente, a experiência plástica adquirida ao longo do tempo e não, somente, algo nascido, exclusivamente, para um dado projeto para ser descartado logo a seguir. Friedrich Nietzsche salienta, precisamente, em “A crença na inspiração”⁴⁴, que a prática artística é um processo trabalhoso: “Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte (...) caísse do céu como um raio de graça”. Naquilo que seria o poder da imaginação e da vontade criadora, Nietzsche ainda adianta que a “fantasia do (...) artista ou pensador produz continuamente”, independentemente da qualidade dessa fabricação. Este continuum imaginativo descarta o “raio de graça” repentino e abre-se à certeza de que “(t)odos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, no eleger, remodelar e ordenar”.⁴⁵ Este conjunto de ações cria um ritmo de produção, revisão, seleção e reformulação que fortalece a dinâmica entre uma práxis que implica múltiplas⁴⁶ abordagens ao fazer-rever-refletir-ler-articular-fazer⁴⁷, à improvisação e ao trabalho árduo/rotina:

42 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens* (Lisboa: Relógio de Água, 2019), 32.

43 Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience* (Nova Jérsea: Princeton University Press, 1985), 115.

44 Friedrich Nietzsche, *Humano Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres* (São Paulo: Companhia de Bolso, 2000), 72.

45 Ibid., 73

46 James Rolling, *Arts-Based Research Primer*, (New York: Peter Lang Primer, 2013), 49.

47 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 32.

A tentação é acusar o *método* de exercer um constrangimento sobre a criatividade, (...). Mas também se pode defender a necessidade de rotinas em qualquer trabalho criativo, de uma necessária interação entre rotina e inovação (...) num processo circular em que a rotina se transforma em criação e em inovação, que depois se torna rotina⁴⁸.

Na reflexão sobre o lugar e função destes processos, Wilhelm Dilthey⁴⁹ é oportuno, na medida em que as suas três leis para a metamorfose imaginativa expõem a importância da rejeição. Sucintamente, definir-se-iam como i. processos de exclusão do que é desnecessário ou irrelevante para salvaguardar o que, deveras, há de importante para determinado processo/projeto; ii. processos de intensificação do que foi selecionado; iii. e processos de conclusão. Estas operações de exclusão, intensificação e conclusão são mais bem compreendidas quando Dilthey explica que a imaginação poética potencializa diferentes tipos de impressões capazes de ser apreendidas e metamorfoseadas⁵⁰. Nesta metamorfose, decorre um processo de filtragem que comporta uma seleção e exclusão. O resultado dessa filtragem é, por sua vez, transformado e intensificado através de procedimentos de extensão, redução ou ênfase. Finalmente, a última fase da metamorfose imaginativa visa um sistema de unificação e conclusão e um entrelaçamento entre (in)visível e os estímulos provenientes da estrutura do mundo e da estrutura da obra. Sendo o Nada uma circunstância para a criação, a ele, estas e outras operações se associam. Tome-se em consideração a rasura. Esta rasura não é uma exemplificação do que o Nada ou o Vazio podem ser como omissão. Isto é, se com Maldiney se entende o Nada como a condição para a criação, a rasura participa na componente processual do trabalho criativo. Neste domínio, é entendida como ação *poiética* capaz de, no mesmo suporte, propor sobreposições, coexistências ou reinscrições. Veja-se o icónico caso dos palimpsestos onde, para efeitos de reutilização do suporte, se sobrepuseram vozes e sentidos mais ou menos visíveis.

48 Ibid., 56.

49 Dilthey, *Poetry and Experience*.

50 Ibid.

O Nada permeia o fazer da arte e, na arte, a falta, a ausência e o silêncio são assuntos explorados. Repare-se no modo como estes assuntos estabelecem proximidade com exercícios de rasura, porquanto implicam a supressão ou a redução de determinado conteúdo, secção ou partícula. A rasura, através do apagamento e através da concretização de um espaço falsamente vazio, evidencia-se, por exemplo, em “Erased de Kooning Drawing” (1953) de Robert Rauschenberg. “Erased de Kooning Drawing” explora, precisamente, exercícios de supressão sem oferecer um esvaziamento estéril ou um oco fruto da anulação e da destruição do conteúdo inicial. Esta constatação é retomada por Travis MacDonald ao recuperar a noção de subtração aditiva de Jasper Johns⁵¹ e a relacionar com o apagamento e ausência presentes nesta obra. O projeto pode ser examinado segundo o resultado visível e um mecanismo de (in)visibilidade acionado através da relação entre tempo e ação. A proposta de Rauschenberg estratifica-se em momentos de (in)visibilidade pelo modo como a ação de apagar se estende no tempo. Sendo o passado concebido como o que pode não estar diante dos nossos olhos – não visível portanto –, é possível compreender o tempo do ato de desenhar por Willem De Kooning e o tempo da existência do seu desenho (cheio) no suporte. Ademais, deteta-se o tempo contido na ação prolongada de apagamento por Rauschenberg (esvaziamento) e o tempo de “Erased de Kooning Drawing” (vazio significante). Assim, apesar de nada se ver, a obra é constituída por uma sobreposição de tempos e de gestos que antecederam esta superfície apagada que não contém um Vazio estagnado, mas um Vazio transformador. MacDonald ao recordar a subtração aditiva de Johns, esclarece que o gesto de Rauschenberg não é destrutivo nem de censura. Trata-se de um mesmo gesto que ao subtrair, adiciona e que é propulsor de um novo resultado onde as ações que o antecedem podem não se ver apesar de participantes da obra finalizada.

51 Fred Orton, «On Being Bent “Blue” (Second state): An introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns», in *Oxford Art Journal* Vol. 12, No. 1, ed. Oxford University Press (Oxford: Oxford University Press, 1989), 27.

ENTRE O TUDO E O NADA, A RASPAGEM E OS SEUS RESÍDUOS

O Nada relaciona-se com a efemeridade e desapareição potenciadas por ações de remoção e de subtração de uma parte/todo de uma forma, de um texto, de um qualquer conteúdo. Este último não é censurado nem castrado, mas é plástica e conceptualmente explorado através destes processos. Com MacDonald⁵², reconhece-se a sobrevivência dos traços em movimentos de fixação, esvaziamento e esquecimento. O autor adianta que a poética do apagamento pode ser detetada já desde os textos da poetisa Sappho, textos que chegaram à atualidade incompletos devido à ação do tempo e de outros infortúnios no suporte. É a perecibilidade do material que conduz à fragmentação do texto⁵³ e propõe dinâmicas de tudo e nada: o tudo é o espaço (cheio) dos fragmentos sobreviventes e o nada é o espaço do que não está presente, porque foi perdido, destruído ou rasurado e que só poderá ser imaginado ou sonhado.

Quando António Lobo Antunes intitula o seu romance “Ontem não te vi em Babilónia”⁵⁴, apropria-se de um escrito num fragmento de argila com cerca de cinco mil anos⁵⁵ onde são vários os indícios da relação com o Vazio e o Nada. Encontrando-se a pedra fragmentada, a relação das partes com o todo é inexistente e o excerto sobrevivente persiste deslocado do composto devido ao apagamento por perecibilidade, à perda de uma parte do suporte. Entre persistência e deterioração, a frase sobrevivente liberta-se do contexto original e abre-se à especulação: quem é este sujeito da segunda pessoa do singular? E quem é o sujeito da oração? Questões que lançam um manto enevoadado na precisão dos factos e os abrem à estrutura rizomática⁵⁶ e ao sonho. Abarcando o Vazio, o pedaço de argila concede aos sujeitos uma qualidade proteiforme. É, precisamente, o não fechamento numa definição de sujeitos e de uma situação concreta que “Ontem não te vi em

52 Travis Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, *Jacket Magazine*, nº38 (2009): 1-11.

53 Ibid. 2.

54 António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia* (Lisboa: Dom Quixote, 2006).

55 Agência LUSA, «Lobo Antunes lançou “Ontem não te vi em Babilónia”», RTP Notícias, 27 de outubro de 2006. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/lobo-antunes-lancou-ontem-nao-te-vi-em-babilonia_n158736

56 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Planaltos* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2007).

Babilónia” se abre a um horizonte ilimitado. Este horizonte está consciente do contexto e do espaço habitado pelos fragmentos que se perderam (uma atenção ao peso do Vazio como espaço ocupado pelo que não está visível, mas que já esteve⁵⁷) e exercitado para se mutar. Este horizonte de abertura, não encerrado no finito, definível ou estático, “mostra à imaginação do ouvinte um mar e, semelhante a uma névoa, esconde a margem oposta”⁵⁸. Nietzsche define o incompleto como “estimulante artístico”, referindo que o “incompleto produz, com frequência, mais efeito que o completo”⁵⁹.

Ainda sobre os limites do visível, evoca-se “Quand fondra la neige où ira le blanc” (Rémy Zaugg, 2002-2003) e “Nets” (Jen Bervin, 2004). Em ambos os casos, a relação entre a presença/desaparição e visível/pouco visível evidenciam-se. O próprio título de Zaugg reflete sobre a perecibilidade da matéria (neve) que se dissolve por questões temporais ou climáticas. A obra não explora materiais efémeros, mas busca a pouca legibilidade e pouca visibilidade, o que contribui para um Nada poético e imaginativo que invoca a transformação desta neve imaginada que se esvai pelas ruas e pela tela. Ainda neste espectro de pouca visibilidade, Bervin faz uso da variação cromática para arquitetar no espaço da página branca uma coexistência de autores. “Nets”, tal como o título sugere, propõe entrelaçamentos entre duas vozes desfasadas no tempo, a de Bervin e a de William Shakespeare. Este livro-palimpsesto foi assim descrito pela artista:

Despi os sonetos de Shakespeare para as ‘nets’ para tornar o espaço dos poemas aberto, poroso, possível — um divergente noutro lugar. Quando escrevemos poemas, a história da poesia está connosco, pré-inscrita no branco da página; quando lemos ou escrevemos poemas, fazemo-lo com ou contra este palimpsesto.⁶⁰

57 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1-11.

58 Nietzsche, *Humano Demasiado Humano*, 83.

59 Ibid.

60 Tradução livre das autoras. No original: I stripped Shakespeare’s sonnets bare to the ‘nets’ to make the space of the poems open, porous, possible — a divergent elsewhere. When we write poems, the history of poetry is with us, preinscribed in the white of the page; when we read or write poems, we do it with or against this palimpsest. Jen Bervin, “Poetry / Artist book”, Jen Bervin, 2004.<http://www.jenbervin.com/projects/nets#2>

O projeto contempla o tempo de escrita de “The Sonnets of William Shakespeare”, o processo criativo de reinscrição de um novo sentido através de exercícios de seleção e de rasura do conteúdo de Shakespeare para formar o conteúdo escrito de Bervin. Quiçá encontramos pistas nas três leis para a metamorfose imaginativa de Dilthey pela importância que a exclusão — aqui num sistema de rasura e seleção — acautela para a construção e intensificação de uma nova voz/forma. Em “Nets”, sobrepõem-se sentidos pela subtração de legibilidade do conteúdo original sem que este seja anulado. A rasura é lembrança e o contraste de intensidade entre o preto da intervenção de Bervin e a cor cinza reservada ao texto de Shakespeare, torna as palavras deste último uma miragem na impressão, o que lembra a subtração aditiva. Entre os tons de branco (suporte), cinza claro (texto de Shakespeare) e preto (texto de Bervin), criam-se novos ritmos e lógicas de leitura. Os vestígios preenchem os interstícios das palavras destacadas a preto e o espaço enevoadado (texto a cinza) promove o encontro e a justaposição entre duas vozes e quatro mãos.

ATÉ OS TEMPOS NÃO MAIS SEREM INTERDITOS

Em “Até os tempos não mais serem interditos” (Filipa Cruz, 2018-...), confluem explorações artísticas e literárias, nascidas da prática poética e não da poética do apagamento. Num exercício de escrita que, a despeito de contemporâneo, é atento à tradição poética, repare-se como “(o) trabalho criativo do [artista-]poeta depende sempre da intensidade da experiência vivida”⁶¹. O processo criativo marcado pela constante afetação das matérias e imagens sensoriais provindas de estímulos sobre recordação, fantasia e emoção, visou o exercício da escrita. Esta escrita esculpiu-se através da sensorialidade da palavra e participa deste único poema desenvolvido por todos os poetas do agora, do antes e do porvir. Trata-se de uma consciência próxima de Rui Chafes ao referir que participa da construção de uma escultura produzida por todos os escultores que o antecederam.⁶²

61 Tradução livre das autoras. No original: “(t)he poet’s creative work always depends on the intensity of lived experience”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 59.

62 João Mário Grilo, “Filme sobre a exposição de Rui Chafes no CAM, Fundação Gulbenkian”, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 de maio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=DFBTkFTLONI>

Considerando a leitura e a escrita como mobilizadoras de processos dialógicos⁶³, o confronto entre o escrito e o lido propicia improvisações e intuições no espaço investigativo.⁶⁴ Por isso, o projeto contempla dois momentos inicialmente não premeditados: enquanto expressão literária que pensa a palavra como a condição do projeto e enquanto projeto plástico onde é a marca das palavras o eixo definidor da obra, como os vestígios de um corpo que se ausentou de uma cama. A interdição não é absoluta, mas deriva de uma prática instável que se testa continuamente na (i)legibilidade. As palavras são para ser lidas no contexto do livro de poesia e dialogam com a interdição e ausência no projeto plástico. Em ambos os casos, a palavra vocifera o seu devir espacial, escultórico, texturado, cromático, matérico, efêmero, perene ou ilegível. É a própria palavra que exige ser experimentada de outro modo e não apenas existir omissa por um mero cliché estético.

Uma das inquietações do projeto prende-se à efemeridade da palavra falada que, contrariamente à palavra impressa, se dissolve no ar. A exploração matérica da palavra conduziu à tentativa de desvincular o poema (impresso) do suporte, como se de processos de descamação e de cicatrização de pele se tratassem. A bisturi, o remover cada verso, cada palavra, cada letra, cada pontuação, libertava a palavra formada pelo preto da impressão *jet ink* numa massa informe. Um frágil algodão que apesar de ser a palavra poética, não era mais reconhecível. Já no papel, um corpo cicatrizado tomou o lugar dos poemas impressos. A rasura e o apagamento não criaram um novo texto, libertaram a força do poema do aprisionamento da folha apta à legibilidade. Ao algodão das palavras, deu-se o nome de “Tudo” (Filipa Cruz, 2019), um tudo que tudo poderia ser-dizer-formar, um tudo próximo do Nada maldineyano. Ao papel, retirou-se o peso de ser mero suporte para ser campo de uma batalha cicatrizada, derivada de uma remoção cirúrgica. Deste exercício rítmico de fricção, expõe-se uma cama de algodão que inviabiliza o entendimento rápido. Consciente do poder das palavras, a sua decifração é impossibilidade, obrigando-se a ver a folha em branco como uma cena de um crime agora interditado. Resta apenas isso.

63 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 33.

64 Ibid.

Apesar dos tempos interditos, o papel resiste, os corpos resistem, mas são feridos pela ação de raspar num fértil campo capaz de, na morte e na ferida, encontrar novos estímulos e experiências estéticas.

O ESPAÇO VAGO EM ENTRAS E SAIS SILENCIOSAMENTE

Com Filipa Cruz, a produção erige-se sobre o prisma do que [aparentemente] não se vê/lê/diz, do que não resta, do que não é [nada]. A ausência não conduz a um vácuo, pois provém de um trabalho quase cirúrgico de retirar o excedente. A palavra adquire qualidades matéricas que a afastam da pura inteligibilidade. No ato de fazer, construções *poiéticas* corporizam-se na impermanência. Ou seja, encontram espaço de atuação no que é instável por via da exploração de resíduos não fixos ao suporte e que, por isso, se podem dispersar ou, mesmo, desaparecer. Esta instabilidade é instigada por processos de trabalho como rasurar, cortar, virar, inviabilizar e eliminar. Analisando os atos de raspar, inverter e de laminar, verifica-se como as imagens sugerem camadas de ilegibilidade e inacessibilidade graças à aparente banalidade dos vestígios, interstícios, feridas e ausência das palavras.

“Entras e sais silenciosamente” (Filipa Cruz, 2012) é um livro-objeto despojado de texto. As folhas são violentadas pelo recorte de uma forma que se descobre pelo seu negativo e amontoam-se na tensão entre Vazio (espaço negativo) e branco (suporte/papel). Zaugg, ao questionar para onde iria o branco quando a neve derretesse podia, muito bem, estar a falar desta forma que abandonou o livro e que é procurada por entre o espaço desocupado.

Em ambos há silêncio no surgimento e desaparecimento do que, de mansinho, se imiscui na paisagem. O Nada como ausência pontua o entrar e sair silenciosamente quando nada de legível há ou quando só há subtração de matéria. À semelhança do gesto de raspar a palavra impressa do papel, o livro, como contentor do assunto, vê-se intervencionado. A desocupação gerada pela minuciosa remoção de matéria numa operação de apagamento, cria um corredor esvaziado. Desta subtração, a única pista do assunto/ conteúdo/positivo são as bordas do espaço negativo. O papel é dissecado para inviabilizar o acesso, reforçando a dinâmica entre espaço “intocado” e espaço negativo.

Se a imaginação abre espaço a objetos/formas invisíveis/ausentes, note-se como não é só a subtração de matéria que encontra o Vazio. Em “The Invisible Object (Hands Holding the Void)” (1934) de Alberto Giacometti o Vazio é encontrado pela adição de matéria, pelo construir em torno e a partir do Vazio, como se fosse o espaço entre as mãos da figura o ponto propulsor da forma. Tal como o título indicia, a atenção desta escultura recai no que escapa: um objeto invisível e um corpo a envolver o Vazio. Neste corpo, os braços, mãos e dedos posicionam-se para segurar o que é de visibilidade inverificável. O Nada despertado no espaço entre as mãos da figura, abre-se ao “horizonte do inesperado” maldineyano.⁶⁵ É no espaço vago entre as suas palmas e dedos que o Vazio se instala, não como privação, mas como abertura infinita e sonho.

Tratando-se de formalizações distintas, tanto em “Entras e saís silenciosamente” como em “The Invisible Object (Hands Holding the Void)”, o Vazio expressa-se por via da dinâmica espaço ocupado/vago e adição/subtração. O entendimento do Vazio aponta, acima de tudo, para uma leitura da ordem da abertura, da não constrição do ausente em relação ao cheio da forma e não tanto para a definição concreta do objeto ou fragmento em falta. Não obstante, em ambos os casos especulam-se determinadas características do objeto ausente, concretamente, pelas pistas deixadas quanto à sua capacidade de existência nos limites impostos ora pelo espaço positivo do livro, ora pelo espaço entre as mãos da escultura de Giacometti.

PORQUE AS PALAVRAS TAMBÉM TÊM COSTAS

“Porque as palavras também têm costas” (Filipa Cruz, 2015) explora o lado tátil e o inverso das palavras. É, por conseguinte, um livro desobrigado de leitura. O título é o único elemento legível, evoca o reverso do verso e sublinha a dimensão não visível das palavras suscitada por inquietações como: será que as palavras só querem dizer? E quando se cansam e nos viram as costas? O que são elas de costas voltadas? O que delas obtemos?

Apesar do projeto ter partido da criação de poemas, ao serem registados no papel, começaram a ser testados não apenas pelo conteúdo, mas na

65 Moreira do Carmo, *Henri Maldiney: Vertigem da Existência e Arte Existencial*, 101.

qualidade de fazer rarear a leitura. Ou seja, experimentar os poemas pela pressão exercida no ato de gravação na folha. Sendo dactilografados, o marcar o papel retomou o gesto de violentar, não para definir as letras por meio da tinta, mas para explorar processos de escrita ilegível em relevo geradores de resquícios, volumes invertidos de leitura interdita. Foi no verso da página dactilografada que se construiu uma história de palavras que viraram as costas ao mundo. O acaso e a recordação dos livros com páginas por abrir, conduziu as folhas a este estado original, intocado, num limbo: Por um lado de costas viradas ao mundo, por outro, num eminente romper com a magia por qualquer ação de cortar para aceder ao interior. Sem censurar, a interdição constituiu-se como experimentação de outras formas de expressão da palavra por meio dos relevos provocados pela pressão exercida nas teclas da máquina de escrever.

Na não necessidade de narrar uma história/conversa e na valorização do que é da ordem do mistério e da não decifração⁶⁶, tenha-se em consideração “A Anunciação de Cortona” (Fra Angelico, c. 1430). Neste retábulo, a oralidade é registada no espaço pictórico pelo recurso à palavra escrita. Desde logo, deteta-se o vínculo entre a efemeridade da palavra falada e a sobrevivência da palavra escrita na composição. Sendo que o som se propaga num meio material, a palavra escrita propaga-se no espaço pictórico do emissor para o recetor. O modo como integra a composição sublinha a vontade de Fra Angelico em não a congelar a palavra numa linha reta, mas em dividir o diálogo em três momentos enquadrados no espaço entre os corpos da Virgem Maria e do Anjo Gabriel. Por isso mesmo, a palavra falada inscreve-se e espacializa-se na imagem. Ainda que representada, não requer um leitor/ouvinte externo. Aliás, a palavra surge em modo de diálogo entre os intervenientes (presentes visíveis e não visíveis) da obra: o Anjo, a Virgem e Deus. Sendo um acontecimento desprendido de intervenientes exteriores à conversa, a visibilidade do texto no retábulo é, parcialmente, interrompida por uma coluna que se lhe sobrepõe. Para os participantes da obra (Anjo, Virgem e Deus), a conversa permanece acessível/audível, mas para o fruidor (exterior à obra), a coluna cria um espaço vago, uma

66 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. (Paris : Flammarion, 1995), 369.

não-presença textual que a converte em espaço de respiro. A corroborar esta posição, note-se a intencional inversão longitudinal e latitudinal dos diálogos por Fra Angelico que reforça a exclusividade da mensagem para os três intervenientes e o seu acesso incompleto para o fruidor.

INVISIBILIDADE, EFEMERIDADE E DESAPARIÇÃO

O que é da ordem do mistério pode aludir à aura evocada por Walter Benjamin em que a sua perda conduz à libertação do ritual⁶⁷ e à deslocalização e desterritorialização da obra. Efetivamente, com o desaparecimento da aura, Benjamin reconhece que o encontro entre fruidor e obra passa a não estar dependente da inscrição desta última num dado espaço-tempo e que a obra contemplável e mágica deixa de ter o mesmo valor cultural. Ao valor de culto sucede o valor de exposição que visa a simultaneidade da presença da obra e não a sua inacessibilidade. Todavia, na relação entre o retábulo de Fra Angelico e a inacessibilidade como procedimento criativo, atem-se a atenção no exemplo que Benjamin traz quanto à não visibilidade e à potência deste não acesso face ao valor do objeto:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. (...). O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cella, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador.⁶⁸

Ora, percebe-se a particularidade de certos objetos permanecerem inacessíveis ao olhar a maior parte do tempo. A sua superfície é quase permanentemente intocada pelo olhar. Mas este esquecimento pelos olhos não esgota o poder/mistério dos objetos. Apesar de inacessíveis pela

67 Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996), 171.

68 Ibid., 173.

percepção, a imaginação ativa-os e intensifica-os, impedindo que caiam no oblívio. A partir dos exemplos de Benjamin — estátuas só acessíveis ao sacerdote, madonas cobertas a maior parte do ano e esculturas nas catedrais que existem, mas que, pela localização, são inacessíveis ao olhar –, tem lugar uma revigorada leitura daquilo que não se vê e que só se sonha como uma invisibilidade não oca operada como intensificação. Os objetos estão lá, não se destroem, mas permanecem indisponíveis ao olhar. Esta interdição não é omissão, mas motor intensivo para a imaginação criadora. Sobre esta condição de invisibilidade advinda da inacessibilidade, é pertinente o modo como a presença dessas figuras se erige através da ausência, da força do Vazio gerado no olhar e da magia do que existe ou do que é e que não se vê. Esta inacessibilidade é propiciadora de mistério, não alicerçado, exclusivamente, na visibilidade ou legibilidade, uma vez que não reclama de “fé perceptiva na coisa”⁶⁹.

MIRA NO INFINITO

Se, com os projetos anteriormente problematizados, o segredo e interdição operam como estruturadores do processo artístico que decorre na sombra do legível, visível e do todo, o projecto “Mira no infinito” de Grécia Paola (2018) aproxima-se dos exemplos de invisibilidade de certas esculturas góticas referidas por Benjamin. Nas pontes com o que existe, mas que [pode] não se ver, “Mira no Infinito” trata um outro tipo de não-visibilidade. No caso descrito por Benjamin ocorre uma interdição externa ao olhar durante determinado intervalo de tempo. Já “Mira no Infinito” não é uma interdição externa, mas uma desatenção ou carência de tempo provinda do olhar do fruidor.

Em Roland Barthes⁷⁰, o obtuso, ou o que se denomina, aqui, de desvio, enquadra a ilegibilidade, invisibilidade e efemeridade não como esvaziadas, mas como Vazio potencial, Nada significante e força. Esta práxis exige que o fruidor espreite, penetre, se baixe para aceder aos objetos e convida ao suspense e à recusa do imediato. Uma das preocupações de “Mira no

69 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 42.

70 Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso* (Lisboa: Edições 70, 2009).

Infinito” é, portanto, a exploração do desvio como desafio e esconderijo pela vontade em fabricar um objeto capaz de passar despercebido num espaço, como capaz de atrair um olhar mais atento para a sua dimensão oculta. A incitação ao mistério, não imediato e enviesado aproxima-se da sedução de Jean Baudrillard⁷¹.

Pela evocação de espaços quase cénicos por serem escassamente iluminados, onde na penumbra o objeto some, as formas de “Mira no infinito” convocam o silêncio, abstraindo o fruidor do entorno do objeto e convidando-o a mergulhar nesse silêncio e no confronto com o barulho dos olhares que o olham. O objeto parte de três inquietações centrais. A primeira é a construção do segredo, demandante de um olhar aproximado e explorador. A segunda é a interrogação quanto ao que permanece (in) visível do processo da obra e que se prende ao recurso ao gesso e às técnicas de moldagem. A terceira provém de um confronto muito direto com a falha ou, neste caso, com a debilidade ou perecibilidade da acuidade visual conducente a uma sobrecarga de reflexão em torno deste órgão e em torno da fragilidade e eventual desaparecimento dos sentidos e do corpo em geral. Nesta última inquietação que trata o abismo eminente, mas invisível, parece justo evocar Dilthey: “[A técnica do artista] é uma transformação do conteúdo da experiência vivida (...). A energia sensual desta estrutura de imagens tem um poderoso sentimento-conteúdo, é significativa para o pensamento...”⁷². Deste modo, o projeto parte de uma angústia e de um trabalho de conquista de coordenadas que suscitam uma produção artística atenta à sua dimensão processual. O Nada enquanto abismo⁷³, vertigem e penhasco sobre doença e fragilidade atenua a devastação e o pessimismo por elas propiciados. Fruto de um Nada potenciador da criação, a perecibilidade e o desaparecimento estabelecem-se como processos *poiéticos*. Ou seja, apesar da precariedade da vida e do confronto com o abismo existencial, é praticável converter fragilidades, fraquezas ou a

71 Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris: Gallimard, 1988).

72 Tradução livre das autoras. No original: “[The artist’s technique] is a transformation of the content of lived experience (...). The sensuous energy of this structure of images has a powerful feeling-content, is significant for thought...”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 129.

73 Henri Maldiney, *Penser l’homme et la folie* (Paris: Éditions Klincksieck, 2003).

desaparição em potências criativas e em eixos temáticos da práxis do sujeito.

“Mira no Infinito” é quase teatral, pois não é o que aparenta ser. Se o sujeito não se baixar para aceder ao conteúdo, não experimenta a faceta não imediata deste corpo-contentor. O óculo na sua superfície é a ligação entre interior-exterior e o convite para o gesto de espreitar. O espectro de curiosidade do fruidor é o que despoleta a (in)acessibilidade e ao atentar, somente, ao exterior, o interior fica, irremediavelmente, oculto. O silêncio é, deveras, participante, não só pela experiência de fruição individual, como pelas características do objeto cuja composição luminosa exacerba a brancura do gesso e a sua solitude. Repleto de contrastes, os valores simplicidade-complexidade e silêncio-ruído, expressam-se no Vazio da forma (exterior) e no cheio gritante de olhos que nos olham, mas que permanecem mudos (interior).

Na analogia entre processo artístico e processos metamórficos, este projeto concebe a esfera como um pequeno mundo que, à semelhança da Terra, apresenta uma crosta terrestre visível em diálogo, através do “visor”, com as suas camadas internas. É uma proposta que desafia a percepção total/fragmentada e a visão parcial através de imagens indiretas. Este percurso obtuso, não se revela frontalmente, pois o interior não é imediatamente visível. Pelo visor, exterior e interior conversam e propõem uma experiência singular que demanda tempo para olhar, espreitar, procurar, refletir, questionar. O fruidor desloca-se no espaço para ver outro espaço, o que requer tempo para ver o que nunca se revela totalmente e que nasce do fluxo entre: o contexto envolvente, o interior não visível e o infinito. Para este último, é indispensável mirar para entrar num espaço que se multiplica infinitamente como um horizonte ilimitado e de abertura. É na fragilidade, imprevisibilidade e risco do que não se dá totalmente devido à ocultação intencional, que o projeto encontra a sua força. Ao rejeitar o olhar escasso e desatento, o Vazio instala a expectativa, a descoberta, a especulação, a dúvida e a infinitude.

AGARRA A VIDA ENQUANTO É TEMPO

Substituição, remoção e re-imaginação⁷⁴ são operações complementares às ações de desgaste, transferência e desaparecimento conducentes à transmutação das formas. Isto expressa-se na práxis de Grécia Paola que é atravessada por uma “uma vontade inesgotável de infinito” e que está ciente de que nas propostas plásticas “(s)ó quando a vontade incorpora a sua elaboração da experiência de vida nestas imagens pode dar (...) um significado-conteúdo que fornece satisfação duradoura”⁷⁵. Enquanto artista-investigadora problematiza o lugar de processos *poiéticos* de decadência e de renovação⁷⁶. O corpo humano é pensado a partir da sua fragilidade ou premente estado de perecibilidade ou de deterioração.

Não tentamos evitar a dor, mas (...) mergulhamos nela. (...) somos impulsionados por impulsos sombrios. E esta necessidade da natureza humana para estímulos poderosos, mesmo quando misturados com dores fortes, (...) funciona na composição numa poderosa impressão poética.⁷⁷

A vontade criadora gera potentes impressões poéticas oriundas de diferentes impulsos e encaminha o corpo para um êxtase e para um estado de inevitável efemeridade. Uma vontade, um desejo de infinito que, apesar de conduzir irremediavelmente ao Nada, é potência, isto é, força geradora de objetos. É a vontade de potência que age nos corpos, no sujeito criador e no corpo-objeto, para pensar o que resta, ou seja, os vestígios dos objetos pós-perecibilidade: um Nada seguido de transformação e de uma nova vontade de atingir o inatingível. É neste enquadramento que se esculpe uma prática atenta à representação de um corpo fragmentado capaz de se esgotar, de desaparecer, de morrer. Um corpo que caminha para o Nada, deixando

74 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1.

75 Tradução livre das autoras. No original: “(o)nly when the will incorporates its elaboration of the experience of life into these images can it give (...) a meaning-content that furnishes lasting satisfaction”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 115

76 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1.

77 Tradução livre das autoras. No original: “We do not try to avoid pain, but (...) immerse ourselves in it. (...) we are driven by dark impulses. And this need of human nature for powerful stimuli, even when mixed with strong pains, (...) operates in the composition of a powerful poetic impression”. Ibid., 123-124.

resíduos. “Agarra A Vida Enquanto É Tempo” (Grécia Paola, 2018) comporta, assim, uma dimensão em torno da transformação referida por Rosa Dias:

...parece-nos útil operar com os clássicos conceitos de Aristóteles em torno da transformação da matéria, sobretudo o de privação. A privação cauciona a possibilidade de transformação de uma coisa que é algo noutra que é outra coisa diferente. A própria possibilidade de transformação, e do seu devir (...), assenta na privação de algo, o não-ser de uma forma, mas que contém a possibilidade de se tornar outra coisa, que compreende a potência dessa outra forma (...). O acto confirma porque realiza (actualiza) a própria potência, e só há acto porque havia potência⁷⁸.

“Agarra A Vida Enquanto É Tempo” parte da exploração da ação extenuante do desenho. É com um gesto circular rítmico que o esgotamento consome tanto o corpo do sujeito, como o material riscador. No interesse por tensões e dicotomias, a ação usa o corpo de uma forma que incita à sua continuação indefinida e desgasta o material até ao desaparecimento que inviabiliza a continuação da ação. Por um lado, um corpo exausto com uma vontade inesgotável e, por outro, uma matéria que se metamorfoseia e se esgota pelo desgaste. Nestes gestos repetitivos e circulares, criam-se e sobrepõem-se imagens que se vão adensando pela acumulação de matéria no suporte.

O lugar do braço e da mão são enfatizados pelo corpo e pelo objeto artístico. O corpo humano, particularmente através dos membros superiores, deixa-se levar pelo transe iniciado pelo agarrar o material e registar no suporte. O segundo é este material que se constrói como réplica das mãos que riscam e que se encaminha para o desaparecimento. O projeto relaciona o Nada com a ação de exaurir, fruto de gestos intensivos que provocam o esgotamento e a desaparecimento. O antebraço replicado é construído em sabão com uma coloração que remete à carne. O corpo em vermelho agarra com as mãos esta mão-réplica, explorando-a como material riscador. Agindo sobre o suporte, transporta a matéria que compõe a mão de sabão para uma outra

78 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 43.

dimensão que já não reporta à imagem do corpo. Neste processo, e numa certa mecanização dos movimentos, cada nova camada depositada na superfície, transforma e faz desaparecer a anterior. Assim, ao mesmo tempo que acrescenta, também retira, criando uma nova imagem. Nisto, a mão outrora tridimensional, gasta-se e torna-se bidimensional. Como resultado, nas relações entre vazio e cheio, e na transferência da matéria para o suporte, a mão-réplica orienta-se para o Nada, enquanto o papel se enche da matéria que lhe ocupa o espaço vago. Todas as fases do projeto dialogam com o tempo: a matéria adensa-se na folha e, à medida que o branco vai perdendo espaço, o vermelho adquire presença. No final, as camadas sobrepostas não deixam prever nada para lá da mancha informe. Trata-se de uma ação contínua que, à medida que constrói uma imagem, destrói as mãos em sabão e provoca efeitos como o rasgar. O registo destes movimentos gestuais repetidos e exaustivos, sugere o automatismo da ação e convoca o corpo para um estado hipnótico. A ação denuncia a violência do desvanecimento das forças e da matéria, através do riscar ao provocar um feroz fim sem remorsos e uma vontade de substituição da mão. Experimenta-se, pois, a transmutação das formas por meio das mãos originais que agarram as mãos (cópia) de sabão para criar uma mancha. Nesta mutação de um objeto escultórico em imagem bidimensional, extensão abusiva do gesto e dedicação extrema e dolorosa, testa-se a desapareição através de processos de desgaste e substituição da mão-prótese artificial pela mão original.

Finalmente, com o tempo perde-se matéria e vai-se de mãos completas até ao que resta. Neste caminho para o desaparecimento, a ligação total/parcial faz-se pela ausência do corpo total (Vazio) e pela presença precária do fragmento (o cheio que se abre ao Vazio). E o tempo passa, as mãos perdem volume, tornam-se inexistentes, rompem o suporte, perdem a forma original e desaparecem. A relação do tempo com a efemeridade e desapareição das mãos riscadoras, regista-se na sequência de imagens estáticas, quinze trechos que testemunham a deterioração. Aqui, nota-se como as mãos deixam de ser mãos para serem superfície. E porque sequência é tempo, este tempo é negado, fica em suspenso, em branco, fica vago por não se revelar o final da sequência. Como metáfora do corpo que, ao ser usado exaustivamente, se transforma em pó para desaparecer, abre-se à condição dos corpos que se tornam Nada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como orientador desta reflexão esteve presente uma constante vontade em debater a atuação do Nada e do Vazio antes e durante a criação em arte numa lógica de ABR. Articulando prática e investigação, discutiu-se quanto à inventividade, recorrência e participação de certos processos artísticos na exploração de propostas plásticas rarefeitas. Ao tomar o sujeito criador como um “praticante reflexivo”⁷⁹, este ensaio convocou referências artísticas inscritas na contemporaneidade exploradas enquanto matéria de experimentação conceptual numa tipologia prático-teórica. Apesar de nesta análise crítica aos processos criativos e produtos artísticos⁸⁰ estabelecidos e construídos, se detetar uma justaposição na reflexão em torno do Nada, os procedimentos criativos operados no interior de cada uma das práticas, estão intimamente ligados à especificidade do fazer-pensar de cada sujeito. Justamente porque:

[p]rocessos criativos, práticas artísticas e obras de arte [são explorados diferentemente e] incorporam conhecimento que simultaneamente molda e expande os horizontes do mundo existente — não discursivamente, mas de modo auditivo, visual e tátil, estética, expressiva e emotivamente. Este ‘conhecimento de arte’ é o assunto, como também é parcialmente um resultado da pesquisa artística⁸¹.

Ao longo do documento, ponderou-se o modo como os processos e resultados contribuem para a compreensão e relação do sujeito com o mundo, a obra como lugar de articulação de experiência e conhecimento não-propositivo e o diálogo entre criação e investigação como espaço de pensamento⁸². Nos casos propostos a estudo, experimentar ou dar a

79 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties* (Leiden: Leiden University Press, 2012), 117.

80 Ibid., 38.

81 Tradução livre das autoras. No original: “[c]reative processes, artistic practices, and artworks all incorporate knowledge which simultaneously shapes and expands the horizons of the existing world — not discursively, but in auditory, visual, and tactile ways, aesthetically, expressively, and emotively. This ‘art knowledge’ is the subject, as well as partly an outcome, of artistic research as defined here”. Ibid., 21.

82 Ibid., 124.

ver o Vazio não pretendeu aniquilar a forma, mas fomentar uma passagem, um caminho, uma potência. Nas experimentações autorais apresentadas, procurou-se dar a ver um exercício de investigação e de criação fruto de uma “vontade inesgotável de infinito” aberto e disponível ao Nada e ao Vazio, estes, por sua vez, também inesgotáveis e infinitos. Estas abordagens são habitadas pelo Nada: antes mesmo da dimensão projetual da obra; no processo criativo, criando sinergias e permeando mutações; e na obra finalizada.

Ao correlacionar o Nada com o Vazio, desapareição, efemeridade, (i) legibilidade e (in)acessibilidade, examinaram-se as temporalidades, resistências e condições de atuação destes conceitos enquanto constrangimentos e processos *poiéticos* de estímulo à criatividade. Por isso mesmo, tendo por estratégia uma leitura cruzada entre obras de arte que extravasam explícita ou implicitamente as noções-charneira do ensaio e os objetos artísticos autorais, problematiza-se a tensão e dicotomia entre o Nada e o Tudo, entre o cheio e o Vazio, entre o silêncio e o ruído. “Do que nada se vê, só se sonha: uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desapareição e do efêmero como processos criativos na práxis escultórica” visou abarcar a vertente mágica de um Nada assumido como força e como potência criadora nas Artes Plásticas.

BIBLIOGRAFIA

- Carmo, Alexandra M., *Henri Maldiney: vertigem da existência e arte existencial* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 2014).
- Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris: Gallimard, 1988.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Cheng, François. *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Boston: Shambhala, 1994.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- Dilthey, Wilhelm. *Poetry and Experience*. Nova Jérícia: Princeton University Press, 1985.
- Finley, Susan. “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics” in *The SAGE Handbook of Qualitative Research 5th Edition*, Edited by. Norman Denzin & Yvonna Lincoln. California: SAGE Publications, 2018.
- Gomes, Joana. “Investigação Colectiva Baseada em Arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Lobo Antunes, António. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- Macdonald, Travis. “A Brief History of Erasure Poetics”, *Jacket Magazine*, nº38, 2009.
- Maldiney, Henri. *Art et Existence*. Paris: Éditions Klincksieck, 2003.
- . *Penser l’homme et la folie*. Paris: Éditions Klincksieck, 2003.
- Matos, Sara A. “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano Demasiado Humano: Um Livro Para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2000.

Orton, Fred. «On Being Bent “Blue” (Second state): An introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns», in *Oxford Art Journal* Vol. 12, No. 1, edited by. Oxford University Press. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Quaresma, José. “A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

Rolling, James. *Arts-Based Research Primer*. New York: Peter Lang Primer, 2013.

Rosa Dias, Fernando. “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

Slager, Henk. *The Pleasure of Research*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012.

Tavares, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Lisboa: Relógio de Água, 2019.

WEBGRAFIA

Agência LUSA, «Lobo Antunes lançou “Ontem não te vi em Babilónia”», RTP Notícias, 27 de outubro de 2006. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/lobo-antunes-lancou-ontem-nao-te-vi-em-babilonia_n158736

Bervin, Jen, “Poetry / Artist book”, Jen Bervin, 2004. <http://www.jenbervin.com/projects/nets#2>

Grilo, João M., “Filme sobre a exposição de Rui Chafes no CAM, Fundação Gulbenkian”, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 de maio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=DFBTkFTLONI>

Diálogo com as paredes: quatro desenhos para (quase) *Nada*

RESUMO

*Sendo o reflexo de quem o usa, como pode o desenho não deixar qualquer vestígio na sua passagem – ser Nada através da escrita? É esse o mote de um projecto maior que gira em torno de uma determinada concepção de desenho: um invisível. Ora o que aqui se desencadeia, é um diálogo de olhares que pretende ir de encontro a ele mesmo, ancorado na escrita. Já o modelo, toma a forma de ensaio plástico num formato expositivo. Para tal, convocam-se quatro trabalhos de autores e tempos distintos. A primeira camada pertence à artista Filipa Cruz. A segunda, ao artista Rubio. A terceira, à artista Andrea Brandão. A quarta, é a antevisão do desenho que pretendemos futuramente explorar. Já a quinta camada, é o desaguar na quase total incógnita daquele que está por vir. Em última instância, cria-se um pequeno exercício de curadoria editorial que confere uma outra *potência* a cada obra. Ao invés de isoladas, elas são articuladas através do texto, da linha e da *mediação* de paredes imaginárias, ou seja, das próprias páginas deste documento.*

PALAVRAS-CHAVE

Nada; desenho; escrita; linha; diálogo.

ABSTRACT

*Being the reflection of the one who performs it, how can drawing not leave any trace behind along its way – be Nothing through writing? That is the motto of a broader project revolving a particular conception of drawing: an invisible one. Now what is triggered here, is a dialogue of eyes that intends to meet it, anchored in writing. The model, on the other hand, gains the shape of a visual essay in an exhibition format. For this purpose, four works of art of distinct authors and times are assembled. The first layer, belongs to the artist Filipa Cruz. The second, to the artist Rubio. The third one, to the artist Andrea Brandão. The fourth is the glimpse of the drawing we want to later explore. The fifth layer is the arrival to the almost unknown of the one that is to come. Ultimately, what is created is a small curatorial exercise that gives another *potency* to each work. Instead of isolated, they are articulated through the text, line and the *mediation* of these invisible walls, that is, of the very own pages of this document.*

KEYWORDS

Nothingness; drawing; writing; line; dialogue.

A ORIGEM E O MEIO PARA A ORIGEM

As práticas artísticas, mesmo participando no fazer do viver em comum e contribuindo para pensar, debater e construir o padrão da malha cultural, são habitualmente deslocadas para um segundo plano de relevância social e pragmática. Nos últimos tempos, têm vindo a emergir no campo alargado de análise e discussão da investigação, ensaiando e ensinando outras formas de olhar, pensar e fazer mundo (Coutinho 2021). O “nada”, “o vazio”, “o abismo”, o “não-saber” e o “silêncio” são algumas das noções e ferramentas amplamente presentes, estados com potencial de se transformarem em saber nas mais diversas áreas. Contudo, as dicotomias “nada/tudo” ou “visível/invisível”, de uma forma ou de outra, sempre estiveram bem presentes no próprio ofício artístico e debate da história de arte.

No caso do desenho, hoje o foco reside na vivência do gesto, matéria e processo. É uma disciplina “indisciplinada” que tem deixado de lado um papel mais secundário, relativamente a outros modos de expressão artística, e adquirido uma mais ampla liberdade e autonomia. Podemos começar por discuti-lo a partir de múltiplos eixos — ao nível da tomada de decisão, observação, memória, não-linguagem e da qualidade háptica (Anderson 2019, 16) — e funções — a de reflectir, agir e documentar (Almeida e Costa 2021). Sendo uma prática de incorporação, envolve mais do que aquilo que pode ser expressado na linguagem. Neste enquadramento, o *Nada* é tido como uma espécie de terceira esfera e mediador entre o visível e o invisível, o caminho entre a escrita e o desenho. O desenho não deixa de ser mais uma das formas de transformar a experiência invisível em visível, o conhecimento material e incorporado, que por sua vez transforma as experiências subsequentes. As mudanças que projecta desafiam o impulso de atingir, nomear, possuir e de prematuramente diluir o presente no passado. Nesse sentido, abre o campo de experiência de um assunto *no* e através *do* tempo real, com vista a formar um objecto qualitativo que é resultado de uma vivência única (Anderson 2019, 20), diríamos até utópica. Na verdade, somos cegos, nunca vemos o que está para emergir quando desenhamos (Derrida 1993, 2).

Neste ensaio plástico, de formato expositivo, essa *potência* não será explorada na sua vertente documentativa, ou seja, apresentando imagens concretas dos processos de criação das obras. As que foram convocadas, em si mesmas, já a espelham. Ela é, sim, desvelada em novos e singulares estratos de experiência, através da escrita. Interessa-nos não tanto o *documento*, sim, a vivência de novos *momentos* e tempos. Mais concretamente, as novas imagens e desenhos que dela emergem, e que ainda não tomaram uma forma apreensível — o novo espírito que nelas flui. Nesse sentido, o desenho não é aqui o meio para servir outras disciplinas. Com efeito, as fronteiras deste ensaio, não são mais do que as do seu contexto — as paredes imaginárias onde se inserem as obras apresentadas. Dentro delas, é o *gesto* da corrente de relações criada que pretendemos aqui relevar, ou seja, uma outra temporalidade.

Num primeiro momento, traçamos em linhas gerais do desenho e situamos aquele que pretendemos abordar, ancorado na escrita poética. O segundo momento é marcado pelo exercício curatorial proposto,

convocando autores que nunca ou pouco se conheceram, para abrir os sentidos das suas obras e hoje conceber algo comum. A narrativa alicerça-se em três elementos interdependentes: na escrita, na imagem e na linha. Segmentando-se em cinco estratos de escrita, correspondentes a outros cinco de imagem, é a linha quem traça o caminho e desvio da sua leitura. Por fim, encerramos a narrativa a partir desse mesmo desvio — do *Nada* que tanto contêm e abrem, como encerram.

TRAÇAR UM CAMINHO: A LINHA ENTRE A ESCRITA E A IMAGEM

O desenho é a forma mais imediata de decifração de mundos, assinalando “estive e estou aqui”. Por outras palavras, é a circunscrição mas também libertação de um tempo. De um lado, traça uma fronteira com as demais formas de arte, arquitectura e *design*. Do outro, no fim deste espectro linear, encontra-se, age e dilui-se nelas mesmas (Petherbridge 2014, 16-18). No entanto, nada vemos enquanto desenhamos. Ao parar e antecipar um determinado precipício e rota, fica a flutuar entre o ver, pensar e marcar. A sua origem ou uma ideia dele, está na memória de um resquício que, como num sonho, se dilui e toma grandes proporções. Desse modo, a sua força reside no limiar (Derrida 1993, 3) entre o inconsciente e o consciente. Além do mais, sendo uma duração no tempo, podemos notar a sua passagem através das diferentes pressões e gradações do riscador num qualquer suporte (Calhau e Faria 2007, 5). Contudo, também aí, muito pouco vemos. Na verdade, o “visual” não existe isolado pois o olhar é táctil (Mitchell 2005, 394-404). O que acontece quando alguém escreve sem ver? Uma possível imagem é acompanhar a mão vacilante de uma pessoa cega. Ela move-se pelo invisível, num risco mais ou menos calculado. Sozinha, desconectada e num espaço limitado, reage e simultaneamente grava o caminho trilhado (Derrida 1993, 3), confiando numa espécie de visão e luz em segunda mão e na reminiscência dos signos. É que *designare*, do latim, indica duas acções: a de mostrar uma “ideia” ou “essência” e a de desferir um golpe ou ferida, tanto à superfície como em profundidade. Leon Battista Alberti é quem orienta o desenho para a sua qualidade projectual, ao invés de depender unicamente do gosto de um patrono no qual, o “artista-artesão”, evita, na execução final, o erro (Paixão 2008, 25). Dessa maneira, e estando historicamente mais livre de cânones, é também o mais simples e complexo para explorar a vertente conceptual, escapando à contínua

troca entre autenticidade e cópia. Para o artista de hoje, é apelativo devido às suas características de *uncheck*, *undo* e *unmark* (Downs et al. 2007, ix). Consequentemente, as obras já não poderão ser completamente orfãs nem viver autonomamente do artista (Chafes e Matos 2015, 21-23). No entanto, não estará ele igualmente perdido à partida? Ora o espírito deste artigo assenta nesse “não-saber” por via do gesto que, ao contrário da música e da dança, não se vê. Apesar de tudo, há no desenho uma translucidez latente — a do puro meio ao qual a criança tem especial acesso (Paixão 2008, 63). Desde muito cedo, que o acto de deixar uma marca numa qualquer superfície, nos acompanha. Em última análise, tece-se um jogo subtil dado que ora vemos a superfície material, o traço, ora o espaço ilusório, a linha (Gibson 1979, 260). Em cada traço está o nosso olho, memória e consciência do que estamos a ver, nos quais imitamos e inventamos em simultâneo. Ao desenharmos, a coisa representada desaparece perante os olhos, como se permanentemente desafiasse o artista e gerasse uma invisibilidade apenas a ele reservada (Derrida 1993, 36). Acontecerá o mesmo no acto da escrita?

A escrita é a forma primordial do desenho, permitindo uma formulação mais primária de ideias visuais e uma transferência da apropriação da cultura visual. Por um lado, é o meio vital da comunicação simbólica porque se desenrola num processo muito semelhante ao da linguagem — desenha-se *pensando* (Downs et al. 2007, xvi). Por outro, enquanto escrevemos é como se nada víssemos, dado que a palavra é ouvida e compreendida porém, o fenómeno sonoro permanece invisível (Derrida 1993, 4). Outro problema da escrita é que o texto não existe em si mesmo, visto que está sempre dependente de um suporte. Apenas o vemos e nunca o lemos (Cruz 2016, 51). A escrita, isolada, provavelmente não será a via mais directa e elucidativa para se expressar uma ideia ou mensagem. Antes dela, há os signos, entidades flutuantes (Barthes 1983, 30-31) que, no gesto íntimo do desenho, são revisitados (Paixão 2008, 65). Eles revelam histórias porém, convém ter presente que, muito mais do que vividas, elas são narradas. No entanto, aqui é o gesto libertador da escrita que abre as imagens, permitindo descobri-las através de novos ângulos, sentidos e caminhos. A narrativa é igualmente uma exploração e não um território.

It seems that what modern thought has done to place — fixing it to spatial locations — it has also done to people, wrapping their lives into temporal

moments. If we were but to reverse this procedure, and to imagine life itself not as a fan of dotted lines — as in Darwin’s diagram — but as a manifold woven from the countless threads spun by beings of all sorts, both human and non-human, as they find their ways through the tangle of relationships in which they are enmeshed, then our entire understanding of evolution would be irrevocably altered. (Ingold 2007, 3)

A vida não está fixa num ponto, é feita ao longo de caminhos e linhas. É nessa viagem e através desse mapa interior, que as pessoas apreendem o mundo em seu redor e descrevem as histórias que depois transmitem. Este último, não indica onde as coisas realmente estão, em vez disso, as suas linhas são formadas através da reactivação gestual das viagens empreendidas, *de e para* os lugares e histórias já conhecidos (Ingold 2007, 2, 84). O próprio acto de narrar já pode ser um contributo, embora não imediato e indeterminado, para os resolver. As linhas possuem uma agência ontogenética — não são de facto lineares mas agitadas (LaBelle 2021) e é sua responsabilidade organizarem o espaço (Almeida e Costa 2021). Mais, a de gerarem relações. No desenho, a linha detém uma outra potência: como facto ontológico. Nela está tudo latente, como no negativo fotográfico, e o que se segue é o processo de revelação. Há uma oscilação entre ela e o traço, entre o significado e o significante, que não se pode medir nem tocar. Até chegar a ele, abre-se ao lugar e dissemina-se e comunica com outras tantas, isto é, com outras poéticas e histórias. A mão desenha e escreve todavia, o olhar encontra-se noutra plano, revelando traços da memória que atravessam todas as fronteiras que separam os sentidos. É o gesto, inscrito na escrita poética e em cada obra, aquilo que organiza o mundo criado e que também nos pode transportar para lá dele. À medida que um traço é desenhado, ou um pensamento revelado, vamos apalpando e expandindo o terreno em busca dos outros. O olho é uma prótese independente do corpo e a pele, uma tela que se expande (Derrida 1993, 70). Desenhar *numa* qualquer superfície é também desenhar *a* própria superfície. Através do desenho, interlocutor mudo, falamos connosco e com o mundo e este, fala e age sobre quem o maneja — é um sujeito transformado em objecto. Falamos de um corpo-vivência integrador e da sua hiper-percepção e sensibilidade, tanto da paisagem interior como exterior, da perscrutação das pulsões vitais da matéria natural e da sua própria “consciência”. Essa, é geradora de sentidos,

os do mundo e os da arte (Carneiro e Rosendo 2015, 29). O desenho é tido, portanto, como *episteme*, não esquecendo as heranças da própria disciplina. O que é o conhecimento através dele? Quão longe pode ir? O que poderemos verdadeiramente conhecer sobre o mundo e nós próprios?

Essas potencialidades podem ser mais amplamente testadas e materializadas na esfera da investigação artística, uma disciplina sem nome. Ela prende-se não tanto com explicitar um conhecimento produzido por meio da arte mas sim, providenciar uma articulação específica da sua paisagem pré-reflexiva, se quisermos até pré-consciente, e não-conceptual (Borgdorff 2011, 44). Além do mais, incita a um questionamento epistemológico, propondo novas formas de criar conhecimento, num determinado contexto social, para criar novos alicerces para o viver comum. A linha de fronteira que a demarca das diversas áreas do saber, mais directa ou indirectamente adjacentes (da história da arte à antropologia e biologia, por exemplo), é tudo menos transparente. Por um lado, pode ser um meio para desenvolver um olhar *entre* e por *dentro* das movimentações das humanidades e ciências, trabalhando problemáticas e questões sociais. Por outro, “luta” consigo mesma para se definir, reclamando o seu próprio campo e autonomia em relação a elas mesmas. A mesma lógica se pode aplicar à investigação e criação artística. Será que a primeira só existe quando se inscreve e é publicamente validada no contexto académico? Mas ao criar, não estou igual e permanentemente a reflectir e investigar? O que afinal entendemos por “investigar”? Neste momento não as separamos pela simples razão de que só a prática o poderá enformar. O “contínuo movimento entre a fluidez e rigidez, o laboratório e o herbário, [...] o não-disciplinar e disciplinar e o particular e universal” é a linha de acção do artista/investigador. Tal pode ser visto como uma fraqueza mas aí reside a sua força. Sendo uma experiência profundamente singular, é um ponto privilegiado para procurar ramificações com mundos e modos pré-existentes e, em particular, com aqueles que se vão *construindo*, não necessariamente novos. Movendo-se num espaço *entre* o arquivamento da criação de conhecimento e o pensamento em acção, a investigação artística encontra-se numa permanente retroalimentação e confronto cíclico com as suas próprias acções e objectivos (Slager 2015, 3133, 83, 90). O mesmo diríamos dos processos de criação artística. Tal como no desenho, há uma interdepêndencia — desenha-se pensando, cria-se pensando.

While writing can be seen as a form of practice, the same is true in reverse: in the context of artistic research, practice is a form of writing. It is a nonpropositional form of writing, to be sure, yet material practices and products in artistic research not only embody knowledge and understanding, but — as agents in a methodological sense — they are also the vehicles by which that knowledge and understanding is produced and conveyed. Here practice is making a case, a claim; this makes it a discursive writing practice that comprises (paradoxically perhaps?) non-discursive, that is, non-propositional, material. (Borgdorff 2021)

Nesse contexto, a escrita, em si mesma, já é uma forma de prática, e o seu contrário também se aplica (Borgdorff 2021). Dependendo do gênero em que se enquadra, pode ter um menor ou maior grau de auto-reflexividade, embora seja sempre um meio de “nos desemaranharmos” — de desfiarmos o que é dado à partida (Cocker 2021). Desse modo, entendemos aqui a escrita não como a composição de uma amálgama de ruídos, sim, como uma mediadora de imagens de imagens (Coutinho 2021), neste caso dos desenhos que apresentamos. Contudo, parece haver sempre um impulso para tornar tudo visível, cognoscível e quantificável. Por vezes, é justificado algo que já o estava à partida, ou seja, muito antes de se alocar todo um aparato teórico. O que realmente deveremos sustentar numa investigação artística (e não-artística?)? Uma das pistas poderá residir de novo no *processo*, uma vez que ajuda não só a aceder, como a redesenhar essa mesma paisagem. Uma qualquer memória marcante, por exemplo, pode desencadear potenciais problemas e questões de investigação que, de outro modo e noutros contextos, não surgiriam. Uma investigação artística também será, em vários momentos, encará-lo — viver num estado que temos de constantemente apalpar para preencher um certo “nada” ou abismo (Heidegger 2017, 33). Será relevante compreender o lugar que o trabalho artístico de certos artistas/investigadores ocupa, e em que moldes intervêm (ou não) na sua investigação. Contudo, o processo já é um “nada” porque ele está latente na própria génese e acto do desenho — o gesto, o *desenhando* é a chave para abrir uma nova porta e caminho. Nele “pré-sentimos” e “pré-vemos” o seu desejo e queda, uma espécie de virar de página ou dobra para o capítulo seguinte. O que procuramos é o invisível, aceitando as vicissitudes do processo e esvaziando-o até encontramos algo, ampliado

na escrita. É nesse plano suspenso e levitante, já orfãos de espaço e tempo, orfãos de nós mesmos, que as forças do acto de criação emergem, como se há muito o antevíssem e preparassem. Em larga medida, seguimos as nossas marcas, aquelas que vamos deixando tão firmes quanto leves, obstinadamente e sem um sentido. As imagens não deixam de ser objectos com agência, quase como se tivessem intenções e motivações próprias (Mitchell 2005, 394-404). Por vezes, tão descontroladas e saturadas ficam que se transformam em ruído, espécie de “pré-linguagem”. Por sua vez, a linguagem também acaba por ser isso mesmo — uma composição de signos que representam esses mesmos ruídos (Pound 1961, 28). Propõe-se então regressar à respiração do desenho mas em convivência com a camada narrativa que a escrita lhe confere. Para tal em certa medida, evocamos o “*cadavre exquis*” de Mário Cesariny, técnica que prefigura uma colagem de palavras onde cada autor, dá continuidade aos seus antecessores. No fundo, é uma corrente que antevê uma montagem, próteses que constróiem um corpo com o sentido que cada um lhe quer ou não atribuir.

Ancorado nestes pressupostos, passamos agora para o exercício proposto. Optámos por traçar uma fronteira entre a escrita mais académica e a mais poética. Sem atribuir qualquer título ou categoria, apenas numeramos cada uma das camadas temporais e autores correspondentes. Neste contexto de formato expositivo, criam-se cinco camadas discursivas de desenho que se diluem umas nas outras, orientadas pela referida linha e enquadradas nas paredes imaginárias. A intenção é que o movimento e fluxo de leitura sejam guiados por ela mesma. Assim, partimos da direita para a esquerda e de baixo para cima, embora seja algo meramente indicativo. Por outras palavras, começamos genericamente pela camada de tempo mais antiga para a mais recente, e do carácter visível para o invisível ou imaterial. Fica ao critério de cada um alternar a “leitura” ora para o texto, ora para a imagem, confrontando as imagens sugeridas por ambas, bem como as suas aproximações e tensões.

(1)

Aparentemente, damos de caras com a pura e espessa matéria, numa escrita um tanto ou quanto esculpida. O texto que geralmente nos acompanha e habita o mais singelo papel, é agora transposto para o chão, o plano dos nossos pés. Quase que pretende atingir, em algum momento, a escala humana ou inclusive sobrepôr-se a ela. Invade-nos um texto que porventura já não o deseje ser, mas sim um objecto, corpo ou até sujeito com motivações e intenções próprias. Será-o? Se nos aproximarmos, começamos a destrinchá-lo e desfazê-lo apenas com o olhar. A sua pura matéria afinal não o é pois, ao nível micro, é composta por ínfimos pontos que despertam não só um olhar táctil como olfactivo. Assim sendo, não existe qualquer traço ou incisão, bastando um simples toque para cada letra, palavra, frase, sentido e significado passarem a ser ilegíveis e inexistentes. Num sopro, tal como as pinturas de areia multi-coloridas dos monges tibetanos, a sua próxima vida poderá residir num qualquer rio. A obra *Untitled* (2013), ao já conter em si mesma a sua fragilidade e perda, abre caminho para as suas sucessoras.

(2)

O caminho abre-se agora à fotografia. *Sem título* (2021) trata-se de um «esboço fotográfico», como o artista indica, pintura maquinal que alude a uma gravura. Fisicamente, o suporte pode efectivamente não ser o de uma gravura, como a anterior obra no final apontou, todavia, a *impressão* que em nós deposita é essa mesma. Mais uma vez, temos aqui o desejo, a vontade inscrita e visível na superfície da obra. Embora não sendo palpável, ela contêm-lo e irradia-o. O olhar nunca deixa de ser táctil e visceral. É um objecto que não existe porque o seu habitat é o mundo digital, não passando de meros dados, *bits* e *bites*, que podem ser quase infinitamente reproduzidos e difundidos. Ou poderemos considerá-lo, ainda assim, um objecto? Será que uma mera cópia ainda conserva alguma da sua originalidade e natureza própria? Se não ela existe também não existirá original? Mesmo não podendo aceder imediatamente ao seu gesto, isto é, ao seu “respirar”, encontramos a sua *intenção*: a de causar o efeito de uma

impressão. Depreendemos que a superfície original deveria ser líquida, por causa dos círculos concêntricos que talham formas de luz. Essas marcas de um “estive aqui” são pegadas que irão ser sucessivamente multiplicadas.

(3)

O branco da figura absorve o negro do fundo, porém, desagrega-se, passando a escrita. Apesar disso, não há acesso à entidade “original”, isto é, ao texto. Ele está latente mas agora não se vê, tendo caído na imagem. *Vazio das letras fechadas (nº10)* (2020) começou por ser esquiços realizados à mão, tendo sido posteriormente passados para uma ambiência digital. Aí criou-se uma fonte, a partir de uma pré-existente, à qual se descartou a sua legibilidade. Esse fundo cercado pela figura é depois preenchido, tornando-se no próprio carácter. A obra pode ser tida como uma escrita invertida e em segunda mão, que se alicerça no vazio. Desse modo, temos uma escrita táctil de pontos de sombra que iluminam um caminho, remetendo para o *braille*. Nesta meta-escrita, também não vemos o gesto. A fala é mansa e as palavras mudas. Vêmo-las mas nunca as lemos, o mesmo se aplicando às imagens. Em todo o caso, sabemos que a aparência inebria sempre o seu sentido, não abarcando todo o espectro dos sentimentos de quem lhes dá vida — porventura nada.

(4)

De seguida, aproximamo-nos da superfície e focamo-nos num dos meta-caracteres. No penúltimo momento desta narrativa, o silêncio é agora mais vincado visto que, dada a sua evolução não premeditada, deixamos para trás a escrita e entramos na quase cegueira. Uma sugestão: cerremos os olhos, ergamos a mão e desenhemos algo apenas com os dedos no ar. O que vemos nesse desenho cego? Somos cegos quando desenhemos. O que então sobra? O gesto. A obra *Torso II* (2015) não é um desenho como o conhecemos, nem tampouco aquele que se pretende alcançar, mas apenas um vestígio da presente “paisagem do inconsciente”. Trata-se de uma investigação em curso, de um *processo*, mais uma vez. Encontrando-se parcialmente “ferida” e cortada, o resto do seu corpo irá sendo complementado ao longo do tempo da investigação, embora

jamais completo. Um ponto dá origem a uma mancha e corpo — em acção. Congelado o gesto, a imagem-corpo parece querer fugir e desaparecer de todo e qualquer olhar. Regressamos então ao ponto de partida.

(5)

Seguimos um desvio. Anteriormente, optou-se pela imagem que melhor representa o estado actual da investigação sobre um desenho invisível. No último momento desta narrativa, relançamos a pergunta inicial: Como capturar, passar e mostrar um desenho que não se pode ver no momento em que foi realizado? O rectângulo azul mostra esse vazio que se pretende não encher, mas trabalhar. A forma é o vazio. Desenha-se um abismo, próprio da investigação artística, para além de um eterno confronto e retorno cíclico daquilo que um objecto artístico é, foi ou pode vir a ser — o *Nada*.

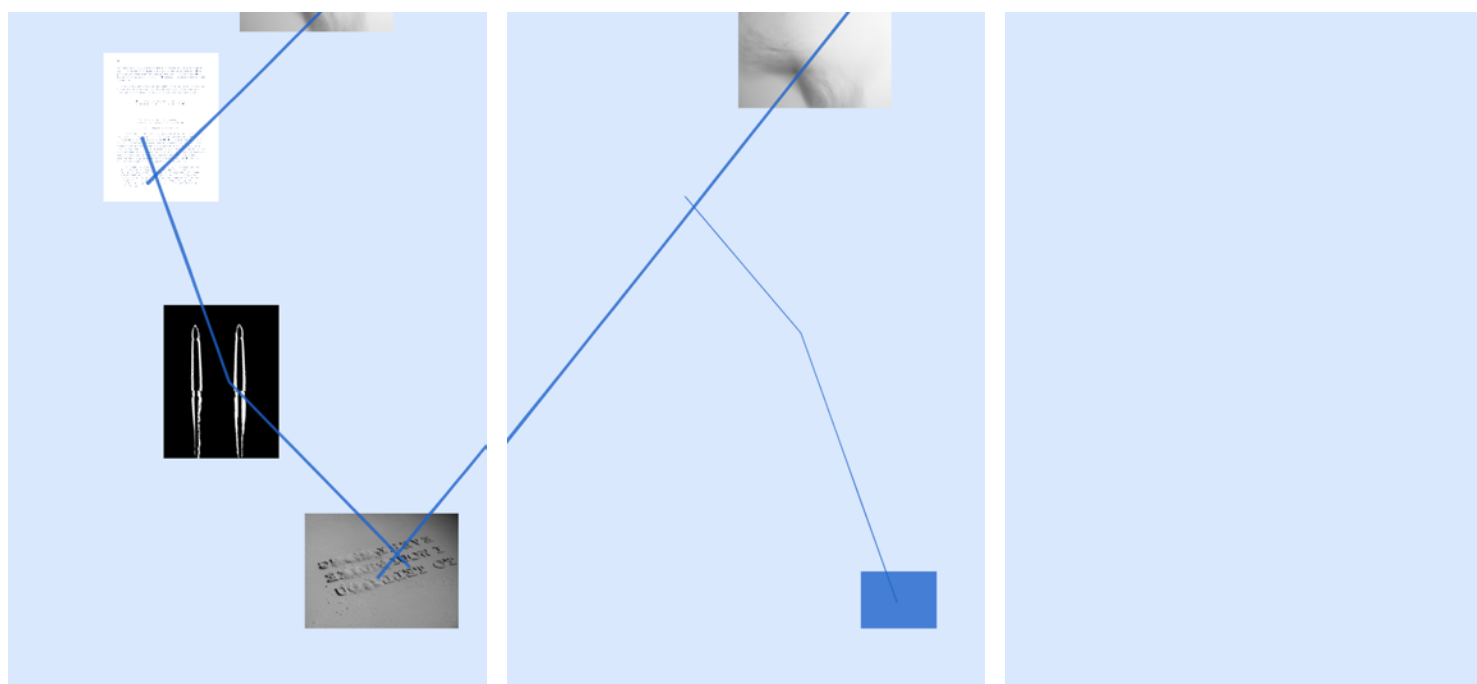


Figure 1. (1) Filipa Cruz. *Untitled*. Escultura. Açafrão sobre placa de madeira. Dimensões variáveis. 2013. Galerie Droite — ENSBA, Paris (exposição *Almost*). © Filipa Cruz. (2) Rubio. *Sem título*. Fotografia digital. 2837x2128px. 2021. Colecção do autor. © Rubio. (3) Andrea Brandão. *Vazio das letras fechadas (nº10)*. Desenho digital. 1650x1275px. 2020. Colecção da autora. © Andrea Brandão. (4) Ana Lanita. *Torso II*. Fotografia digital. 4000x3000px. 2015. Colecção da autora. © Ana Lanita. (5) ?.

NADA, O INCONTORNÁVEL DESVIO

O olhar está num perpétuo movimento, restando uma corrente de gestos inquebrável. A base desta investigação é o desenho, embora seja a escrita que o enforme e lhe dê sentido. Por um lado, não fazemos uma tábua-rasa das obras de cada autor, esvaziando por completo as histórias que trazem. Por outro, adicionamos novas camadas para criar uma narrativa conjunta. É esse *entre* da escrita poética e imagem que nos interessou explorar. A vivência dessa performatividade, espelha igualmente uma certa vivência do tempo. A estrutura orgânica das pulsões intrínsecas à própria criação artística traça, invariavelmente, uma expressão concreta não só da sua plasticidade, como também da singularidade de gestos que a enformam. Partimos do texto habitado para a gravura, a meta-escrita, o gesto e, por fim, o *Nada*. Este diálogo de olhares, dentro de um formato expositivo, foi algo elaborado de propósito para este artigo, abrindo uma nova temporalidade. No entanto, há sempre dois tempos — o da escrita e o da memória. Estes não existem pois não são nem passado nem futuro. Assim sendo, o tempo é uma forma e convocar obras já realizadas num novo tempo, e espaço, é sempre interrogá-lo (Barthes 2009, 11). A entrada do passado no presente destas paredes imaginárias — que também já é passado — pode ser um acto libertador, incluindo o dos sentidos e significados das palavras e das coisas, visto que se vai transformando connosco e, assim, proclamamos “estamos aqui”. Quando vemos, imaginamos que lemos e sintetizamos o que absorvemos do mundo e, sempre que recuamos, redesenhamos e reescrevemos.

À semelhança do desenho que inicialmente discutimos, a investigação artística, ainda um fenómeno investigativo, tem procurado alcançar o seu próprio estatuto epistemológico e autonomia. No entanto, revela ainda uma marcada dependência relativamente a disciplinas e mecânicas conceptuais externas que, em certa medida, rarefazem a agência e pulsão intrínseca à própria criação e processo artístico (Quaresma 2019). Perguntamos o que diriam autores (note-se, mortos) da operacionalidade dos seus conceitos, que de súbito são deslocados para um tempo que não conhecem, e muitas vezes em confronto com outros nomes à partida antagónicos. Contudo, não será tudo isto regressar a um lugar e a uma certa “pureza” que nunca existiram? A arte não esteve sempre ancorada e dependente de factores “externos”? Por exemplo, do gosto e louvor de um rei, patrono, divindade

e, mais recentemente, do trabalho com um dado grupo ou comunidade? Não temos um firme posicionamento pois, no estágio inicial onde esta investigação se encontra, mantemos apenas uma coerência: a da sua própria (in)definição. Nesse sentido, o *Nada* foi aqui tido não apenas como uma noção, mas como uma ferramenta *para* um caminho que está a ser construído. Este trabalho verteu questões formais e processuais ao nível do desenho mas, acima de tudo, a experimentação de um modelo de apresentação e comunicação (Slager 2015, 31). Não obstante, optámos por traçar uma fronteira. Visual e espacialmente separamos as duas escritas: a mais académica, tingida pelos demais campos disciplinares, e a poética, vertida no exercício proposto. Procurámos testar os seus limites, lançando as seguintes interpelações: Como integrar ambas num só corpo e trabalho artístico? Será possível enquadrar o desenho, a escrita e curadoria num suporte que circule tanto no meio artístico como académico, sem necessidade de “tradução”? Para quem estou a escrever e a que público pretendo chegar? Em última instância, pretendemos diluir a fronteira aqui traçada.

Há quem trabalhe o desenho como prática investigativa, enaltecendo as suas qualidades morfológicas. Gemma Anderson é um desses casos, desenvolvendo uma articulação permanente entre as humanidades e ciências. Ressalvamos que o aqui ensaiado, não deixa de possuir um carácter utilitário. No entanto, por oposição à autora, não tem como finalidade servir outras disciplinas e nelas esgotar as suas ferramentas e propósitos. É mais operativo porque a atenção recai sobre o processo e a corrente de relações que nele se cria, o que Emma Cocker (2021) propõe — uma “atitude de permanente abertura”. Num primeiro esforço de ancoragem no campo da investigação artística, tomamos este posicionamento, e a entrada na dimensão psicológica da experiência artística, como o seu eminente sentido. No fundo, situamo-nos e almejamos um ponto de equilíbrio entre a vontade da investigação artística se autonomizar e do seu encontro com as demais disciplinas. As suas práticas ora são geradoras de novos modelos e dispositivos epistemológicos, ora de ligações “externas” e estratégias de compreensão mútuas (Slager 2015, 89). Desse modo, descartamos qualquer hierarquização, não a encarando nem como ponto de partida nem chegada. Importa debruçarmo-nos sobre a pertinência estética das obras e a relevância dos resultados alcançados. No entanto, esses aspectos

não estiveram aqui tão presentes, pois encarámos o *Nada* como um *gesto conjunto* inscrito num novo tempo — a descoberta de uma linha investigativa que começou agora a ser desenhada. Criar um elo comum com outras formas de olhar, pensar e fazer mundo, abre o campo de possibilidades na componente mais empírica de uma investigação artística. O exercício de mudar o eixo deu algumas pistas para explorar não só diferentes tipologias de desenho, tanto ao nível da sua forma e matéria, como dos seus princípios e propósitos. Esse diálogo tomou a forma de uma espécie de mapa, no qual a linha é quem traça o caminho da experimentação de um contínuo *fluxo* de relações, gerador de outras “leituras” não só das obras, como dos seus autores. As paredes imaginárias são a zona de contacto de quatro autores e pontos de vista sobre o desenho que, ora se aproximam, ora se afastam. A quinta imagem é esse desvio — uma espera e vazio sem forma apreensível, mas que está a efervescer e constantemente a ser moldado. Não tem fronteiras nem limites, os únicos são os de um determinado olhar e tempo. O “ser” talvez seja tempo (Heidegger 2017, 33), embora transporte um determinado espaço vivido e oculto. Mais uma vez, temos camadas não de tempo, mas apenas de linguagem, discurso, palavras, pó — nada. Ludwig Wittgenstein sabe-o bem. Em última análise, tudo se resume a linguagem já que o texto é imagem e esta, é símbolo logo, uma espiral sem saída. Nesta montagem, desenrolou-se isso mesmo. Torna-se também interessante pensar como uma única imagem, retirada do seu contexto original, se pode metamorfosear em infinitas outras, dependendo do olhar que a encara, do contexto e dos seus usos. Por outras palavras, e tão simplesmente, depende da imaginação de cada um, sendo um processo que pode nunca acabar.

Ainda assim, cada obra, seja qual fôr a sua génese, corpo e linguagem, ultrapassa-se a si mesma pois precipita e desvela o caminho para as suas sucessoras, rumo à desmaterialização e desvanecimento. Nesse sentido, num olhar mais vagaroso e demorado, podemos ir descobrindo pequenas fendas e falhas. Num olhar ainda mais lânguido, apercebemo-nos da incontornável vulnerabilidade não só das obras, como da narrativa aqui criada. Para o colmatar, a potência do gesto do desenho é desenvolvida na escrita, unificando as obras num só corpo e conferindo-lhes uma outra e fortalecida existência. Contudo, ergue-se um abismo, um que não é necessariamente desarmante mas que faz sair e desencadear novas dúvidas, perguntas, hipóteses e, ultimamente, utopias e criações — incluindo

seres humanos. Dentro das limitações deste formato, emerge assim uma linha de sentido que aponta para um alvo comum — o *Nada*. É nesse não-saber e queda que aqui assumimos. Terá ela chão? Será que a penumbra em que nos encontramos, nunca havia sido tão visível? Se fôssemos cegos, amávamos toda a gente, como dizia Almada Negreiros. Basta um pequeno exercício de escala para nos apercebemos de que não sabemos nada. Com efeito, somos nada. Sê-lo, deixa-nos com a maior das esperanças, em nós próprios e nos outros. Para crescer, é necessário cair, mudar. Tal, é a natureza da própria Natureza, como esta ferida do “hoje”. Uma investigação artística também será, em vários momentos, viver nesse estado. Um estado e meio, um tempo e espaço, que temos de constantemente apalpar. É à flôr da pele que simultaneamente desenhamos, pensamos e imaginamos. Falar do *Nada* não é apenas falar de arte é, subtil e naturalmente, também falar da morte. Acordar para ela, carregando o peso de certas feridas, é acordar para a vida. A beleza não pode existir sem essas marcas e escrita (Chafes 2008, citado por Quintais 2014). Somos um gesto de (quase) nada que nadam no, e rumo ao *Nada*.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Gemma. 2019. "On drawing as a way of knowing". Em *Drawing as a Way of Knowing in Art and Science*, 16-20. 1ª ed. Bristol e Chicago: Intellect.
- Barthes, Roland. 1983. *Empire of Signs*. Tradução de Richard Howard. Nova Iorque: Hill & Wang.
- . 2009. *Ensaaios críticos*, 11. 1ª ed. Coimbra: Edições 70.
- Calhau, Fernando e Faria, Nuno, ed. 2007. *Desenho 1965-2002*, 8. 1ª ed. Coleção CAM/JAP: Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carneiro, Alberto, e Rosendo, Catarina. 2015. *Árvores, flores e frutos do meu jardim (desenhos e esculturas)*, 29. 1ª ed. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Chafes, Rui e Matos, Sara. A. 2015. *Sob a Pele — conversas com Sara António Matos*, 21-23. 1ª ed. Lisboa: Ateliê-Museu Júlio Pomar & Sistema Solar (Documenta).
- Dexter, Emma. 2005. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, 6-7. 1ª ed. Londres e Nova Iorque: Phaidon Press.
- Downs, Simon, Marshall, Russell, Sawdon, Phil, Shelby, Andrew e Tormey, Jane, eds. 2007. "introduction". Em *Drawing Now — Between the lines of Contemporary Art*, ix, xvi. 1ª ed. Londres e Nova Iorque: I.B. TAURIS.

- Heidegger, Martin 2017. *A origem da Obra de Arte*, 33. 1ª ed. Traduzido por Maria da C. Costa. Coimbra: Edições 70.
- Petherbridge, Deanna. 2014. "The Origins of Drawing and the Primacy of Line". Em *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, 16-18. 3ª ed. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Quintais, Luís. 2014. "A Mais Escura Paisagem". *Nada*, Setembro, 2014.

WEBGRAFIA

- Borgdorff, Henk. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research". Em *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 44. Abingdon: Routledge. <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129647&file=129651>.
- Cruz, Filipa Sofia Correia Carvalho e. 2016. "*Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística*", 51. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/82679>.
- Derrida, Jacques. 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Traduzido por Pascale-Anne Brault e Michael Naas, 2-3, 36, 70. 1ª ed. Chicago: University of Chicago Press. <https://pt.scribd.com/doc/27935386/Jacques-Derrida-Memoirs-of-the-Blind>.

- Gibson, James. J. 1986. "What About the Illusion of Reality? The Duality of Picture Perception". Em *The Ecological Approach to Visual Perception*, 260. 2ª ed. Abingdon-on-Thames: Psychology Press / Taylor & Francis. <https://archive.org/details/pdfy-u5hmFOvOM2Civ4Gz>.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines - A Brief History*, 3, 84. 1ª ed. Londres: Routledge. <https://epdf.pub/lines-a-brief-history-5ec3947ace668.html>.
- Mitchell, William. J. T. "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture*, nº 4 (2), (2005): 257-265, acedido 4 Maio, 2021, <https://doi:10.1177/1470412905054673>.
- Paixão, Pedro A. H. 2008. "[transparência e visitação]". Em *Desenho, A Transparência dos Signos*, 63. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim. https://www.academia.edu/6970637/Desenho_A_Transparência_dos_Signos_2008_.
- Pound, Ezra. 1961. "What is literature, what is language, etc.??". Em *ABC of Reading*, 28-30. 2ª ed. Londres e Boston: Faber and Faber. <https://inforestudante.fcsh.u.nl.pt/nonio/ensino/downloadFichMatApoio.do?args=20882094878295253>.
- Quaresma, José. "Recensão crítica sobre The Pleasure of Research, de Henk Slager". *Journal of Artistic Research*, Dezembro 26, 2019. <https://www.jar-online.net/resenha-do-livro-henk-slager-pleasure-research-pten>.
- Slager, Henk. 2015. *The Pleasure of Research*, 31-90. 2ª ed. Ostfildern: Hatje Cantz. https://transaestheticsfoundationdotorg.files.wordpress.com/2016/01/slager-pleasure_of_research.pdf.
- COMUNICAÇÕES [online]
- Almeida, Paulo L., e Costa, Flávia. 2021, Abril 9. "Drawing the gesture of care – the ecology of care in the spatial boundaries of the city". *12th International Conference on Artistic Research* [Conferência]. <https://www.sar2021vienna.ac.at>.
- Borgdorff, Henk. 2021, Abril 7. "Towards an attitude of openness". *12th International Conference on Artistic Research* [Conferência]. <https://www.sar2021vienna.ac.at>.
- Cocker, Emma. 2021, Abril 7. "Towards an attitude of openness". *12th International Conference on Artistic Research* [Conferência]. <https://www.sar2021vienna.ac.at>.
- LaBelle, Brandon. 2021, Abril 7. "Language-based artistic research gathering". *12th International Conference on Artistic Research* [Conferência]. <https://www.sar2021vienna.ac.at>.

PROJECTOS DE INVESTIGAÇÃO EM CURSO

ONGOING RESEARCH PROJECTS

Conhecimento íntimo e conhecimento abstrato como Território de Investigação Artística — O Projeto *A Invenção da Amnésia*

RESUMO

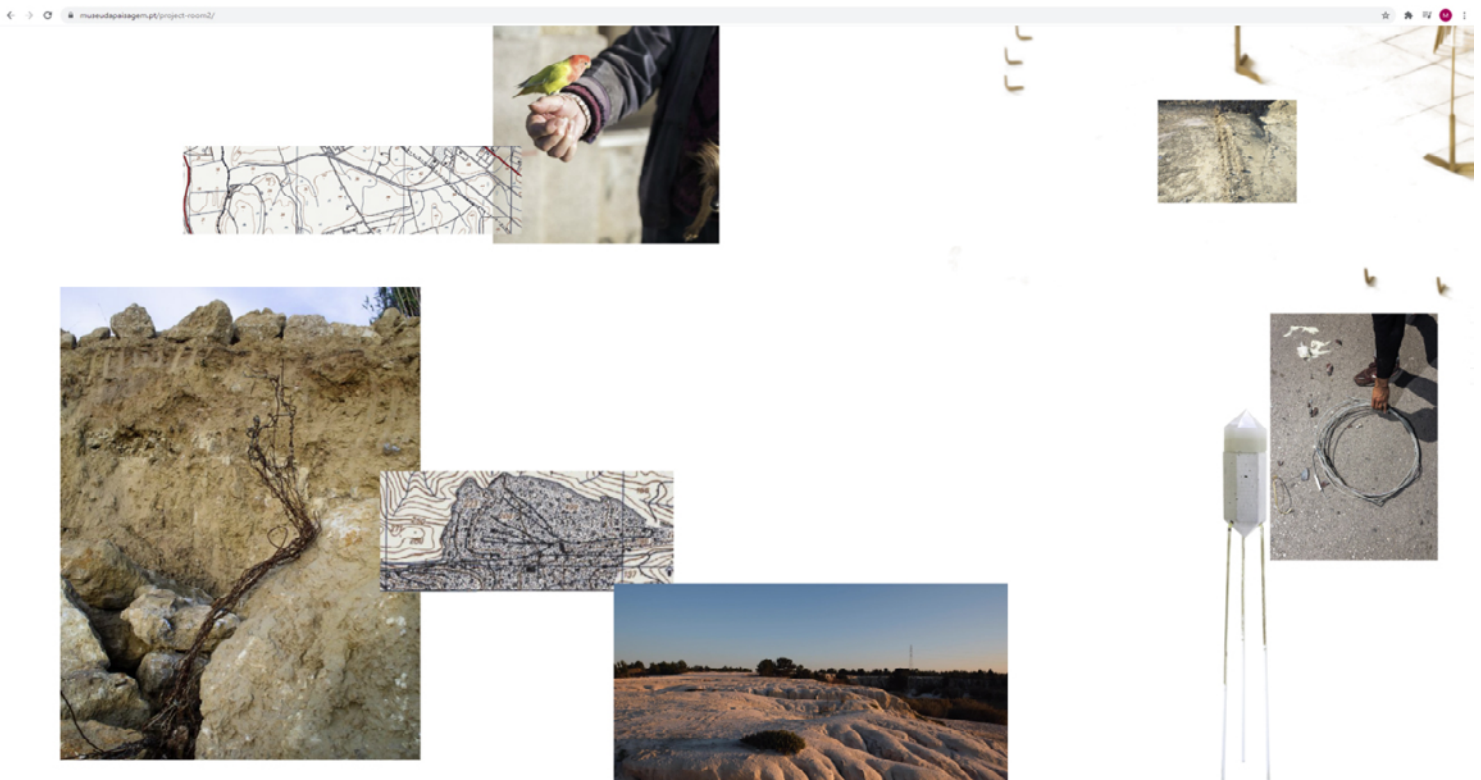
Enquanto proposta coletiva transdisciplinar, o projeto *A Invenção da Amnésia* articula a experiência do espaço num regime de temporalidade onde a experiência artística e a experiência quotidiana se articulam como campos de expressão. Metodologicamente, a obra constitui-se como um desdobramento — a partir da tensão entre processo e resultado, num protótipo contínuo (Ziegler, 2018) onde os processos de investigação artística se constituem como um laboratório de experimentação sem protocolo. (Slager, 2015). Este processo reflete-se nos conceitos de mapa e mapeamento infinitos que emerge a partir das investigações de cada um dos participantes, e as coloca em articulação enquanto pontos nodais de uma teia coletiva de impressões. Deste modo, propõe-se tornar visível e entendível esta experiência quotidiana num processo de pensamento e produção de conhecimento (Borgdorf, 2012).

A INVENÇÃO DA AMNÉSIA

Research in the arts, then, articulates the ‘artistic real’ as engendered by art practices. In some sense, this artistic real is more real than our everyday reality. (Borgdoff, 2012 :195).

A Invenção da Amnésia é um projeto coletivo de residência artística transdisciplinar. Constitui-se a partir do traçado, da área balizada e da área de influência da Estrada Nacional 10. Está ancorado nas investigações de dois autores, Fernando Brito (Doutorando em Belas-Artes, Arte Multimédia) e Miguel Rodrigues (Doutorando em Belas-Artes, Arte Multimédia, Bolseiro FCT), conta, também, com a participação permanente de Nuno Andrade (Fotografia) e Renato Japi (Doutorando em Belas-Artes) e com um conjunto de artistas que colaboram pontualmente. O projeto identifica, no conceito de *protótipo contínuo* (Heikkinen, Kaverma e Ziegler, 2017: 2018: 2021) semelhanças com a ideia de desdobramento entre mapa e mapeamento. Este desdobramento desenvolve-se como um “*productive not yet knowing*”, através do objeto e do pensamento artísticos — as “coisas epistémicas” — conceito de Rheinberger explorado por Borgdorff — na tensão inerente à relação amnésica da ação do sujeito com a sua experiência no mundo.

A ideia de uma articulação entre o conhecimento íntimo e o conhecimento abstrato, conforme a diferenciação estabelecida por Yi-Fu Tuan em *Space and Place, the perspective of experience* (1974) — conhecer de cor e conhecer através do mapa — como instrumentos de produção de conhecimento do território, levantou, desde o início do projeto, a questão



sobre como conciliar as ideias de intimidade do conhecimento (como processo de *embodiment*, *situatedness* e *enactment* (Borgdorff, 2012: 188), de projeto coletivo e de um princípio de conhecimento através da topografia como sistema cristalizado de “world-mind representations and detached modes of rationality and objectivity” (Borgdorff, 2012: 188) que podemos identificar com algumas características do estilo documental. Encontrámos entre estes elementos um antagonismo irreduzível que nos trouxe aos problemas sobre a natureza da investigação artística que orientam o projeto. É este antagonismo que levou à criação de um campo de articulação nodular entre “coisas epistémicas” que captam

“this intertwinement of perspectives: it is about the knowledge, understandings, experiences, and perspectives that are embodied in art objects and practices, and which manifest themselves through the praxis of the arts, the praxis of making and playing.” (Borgdorff, 2012: 206).

A Invenção da Amnésia, na articulação entre os trabalhos que constituem o projeto, propõe os seus elementos visíveis — a circularidade, a repetição, o ritmo e a variabilidade, como “in a methodological sense, vehicles through which we can know” (Borgdorff, 2012: 206), “in an ontological sense, things we want to know” (*idem*) e “in an epistemological

sense, things that embody knowledge” (*ibidem*). Nesse sentido os resultados, constituem-se como metáforas, que, segundo a leitura que José Quaresma faz de Nelson Goodman (1976),

para além de pertencerem igualmente às Artes Visuais, são tão cognitivas como todo o conhecimento científico no sentido tradicional do termo. Isto é, a defesa de que há tanto conhecimento no mundo metafórico como no mundo dito literal, e de que há tanto conhecimento nas artes como nas ciências. (Quaresma, 2015: 145)

Borgdorff propõe-nos que o processo de pensamento e realização se torna visível como forma de produção de conhecimento. Este projeto explora o papel da amnésia em relação à possibilidade dessa produção. Ao propor o projeto como residência artística, releva um regime de temporalidade no qual o desdobramento dos trabalhos parte de uma investigação sobre o que significa habitar (residir) como operação num tempo estendido — o tempo da experiência, numa ideia de tensão entre processo e resultado.

Nesse sentido, esta *praxis* de residência artística ressoa através da obra de Henk Slager, que alude aos processos de investigação artística como um laboratório de experimentação sem protocolo, onde a experimentação e a experiência se constituem como produtoras de conhecimento. (Slager, 2015: 28) Este autor refere igualmente, partindo do pensamento de Michel Foucault em *The Archeology of Knowledge*, a criação de um local onde a produção de conhecimento se torna multidimensional, como um mapeamento inserido num espaço entre heterotopias e deslocamento. (Slager, 2015: 39), de narrativa não linear, assente numa lógica subjetiva que não evita *loops* e descontinuidades” (Slager, 2015: 40).

REFERÊNCIAS

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

Slager, Henk, *The Pleasure of Research*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015

Ziegler, Denise, A Prototype of a Wall
<http://denise-ziegler.squarespace.com/portotype-of-a-wall> acedido a 25 Março 2021

Heikkinen, Tero;Kaverma, Petri; Ziegler, Denise <https://blogit.uniarts.fi/en/post/continuous-prototype-at-earns-postresearch-condition-conference/>, acedido a 15 Março 2021

Heikkinen, Tero;Kaverma, Petri; Ziegler, Denise <https://www.uniarts.fi/en/projects/reconsidering-prototype-the-continuous-prototype-as-a-research-method-for-reading-and-developing-public-space/> acedido a 19 Março 2021

CV's

Ana Lanita

Doutoranda em *Estudos Artísticos – Arte e Mediações* (NOVA FCSH) e investigadora, nasceu em Coimbra (1994) e vive e estuda em Lisboa. O alvo da sua investigação é o desenho como ferramenta operativa de pensamento e conhecimento. Apesar de não deixar marcas visíveis, assume o papel de (re)ligar um determinado lugar e comunidade, comunicando e agindo com eles mesmos. Procura, dessa forma, construir um dispositivo epistemológico nómada que possa depois ser trabalhado com a curadoria. A metodologia é mediada pelos olhares artístico, antropológico e filosófico.

Andrew Rooke

Andrew Rooke is an award-winning Canadian filmmaker and educator originally from Toronto. Andrew is currently undertaking a PhD research project at Queen Margaret University entitled *Exploring Masculine Intimacy Through Filmmaking Practice*. He completed his undergraduate Film Studies degree at Ryerson University before going on to achieve a Master's degree in Film Directing from the Edinburgh College of Art. His work has been screened in film festivals around the world, as well as on public television. Outside of his directing work, Andrew has worked as part of the camera team in the Scottish film industry. In addition to his work on various television shows, feature films

and commercials, he has also created commercials for corporate clients in Edinburgh and abroad. Andrew teaches filmmaking at Queen Margaret University and as well as the University of Edinburgh Centre for Open Learning. He has also taught Basic Video Production at Edinburgh College and filmmaking at St Andrews as a part of the ISSOS summer programme.

Fernando Brito

08/07/1963, Luanda, Angola. Programa de Estudos Avançados em Fotografia – Atelier de Lisboa, Escola de Fotografia e Centro de Artes Visuais (2010–2015). Pós Graduação “Discursos da Fotografia Contemporânea” FBAUL (2016). Mestrado Arte Multimédia (Especialidade Audiovisuais) FBAUL (2016/2018). Gest Student – HFG Karlsruhe (Universidade Arte e Design – Karlsruhe) (2018). Doutorando em Belas-Artes (Arte Multimédia) FBAUL (2019–2021). Exposições e Comunicações no âmbito do projecto “A Invenção da Amnésia”: Exposição Casa da Avenida-Setúbal, 29/02/20 a 31/03/20. Comunicação – Portal de Fotografia e Território, C.E.F.T/ I.P.T., 29/11/20 Project Room – Museu da Paisagem/I.S.C.S. 14/01/21 a 15/04/21. Ciclo de Conversas “A Invenção da Amnésia” 14/01/21 a 22/04/21. Exposição – Casa dos Cubos, Tomar 19/06/21 a 25/08/21.

Filipa Cruz

Filipa Cruz (www.filipacruz.com), 1990, é uma artista plástica e poeta portuguesa cuja proposta artística explora a [i]legibilidade, a [in]visibilidade e o vazio na intersecção entre escultura e literatura. As situações que propõe são geradas através de procedimentos criativos, como o apagamento e a raspagem para explorar a fragilidade, o desaparecimento e os resíduos produzidos. É doutorada em Arte e Design — Escultura e é investigadora integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. É professora auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e no Paris College of Art. Formou-se na FBAUP, na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris e na Panthéon-Sorbonne.

Filipa Cruz (www.filipacruz.com), 1990, is a Portuguese artist and poet whose artistic proposal explores [i]legibility, [in]visibility and emptiness in the intersection between sculpture and literature. The situations she proposes are generated through creative procedures, such as erasure and *grattage* to explore fragility, disappearance and the remains produced. She holds a PhD in Art and Design — Sculpture and is a researcher at the Research Institute in Art, Design and Society. She is a Guest Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and at the Paris College of Art. She graduated from

FBAUP, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris and Panthéon-Sorbonne.

Grécia Paola

Grécia Paola (<https://greciapaola.weebly.com/>), 1994, é uma artista plástica luso-venezuelana. É doutoranda em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e mestre e licenciada em Artes Plásticas — Escultura pela mesma instituição. Colaborou no ciclo de encontros CEM-Corpo, Espaço e Matéria do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e é assistente do escultor Isaque Pinheiro. A sua proposta plástica examina o lugar da efemeridade em matérias dúcteis e perenes e define-se como trabalho experimental que explora os limites, o esgotamento e a desapareição do corpo.

Grécia Paola (<https://greciapaola.weebly.com/>), 1994, is a Portuguese-Venezuelan artist. She is a PhD student in Fine Arts at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and holds a Master's degree and a Bachelor's degree in Fine Arts-Sculpture from the same institution. She collaborated on the lecture series CEM — Body, Space and Matter of the Research Institute in Art, Design and Society and she is the assistant of the sculptor Isaque Pinheiro. Her artistic proposal examines the place of the ephemeral in ductile and perennial materials and is

defined as an experimental work that explores the limits, exhaustion and disappearance of the body.

Marta Ostajewska

Marta Ostajewska is a Polish visual artist, performer, doctor of fine arts, academic lecturer. A graduate of Polish philology at the University of Lodz and the Royal Academy of Fine Arts in Ghent (KASK) in Belgium (Performance Art). She defended her doctorate at the Academy of Fine Arts in Wrocław. She is the editor-in-chief of the artistic and scientific magazine “Afterimages” published by the Academy of Fine Arts in Lodz and the main editor of the book “Kiwi from PL. Performers’ stories” (University of Warsaw, 2019). She deals with issues related to performance art, site-specific activities, cultural revitalization, documentary animations (Książy Młyn (2014), City of Dream (2016), as well as the body as an archive in the museum context. She publishes, participates in international projects and conferences, is a curator of exhibitions, runs workshops and lectures on contemporary art. 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 Książy Młyn, Free Space Gallery in Lodz, Articule Gallery in Montreal, Industria Gallery in Brno. She has participated

in the artistic residency “Human Hotel: Copenhagen” in Denmark and in many international festivals (BIO50 in Ljubljana, RIAP2014 in Quebec City, Canada, PAB OPEN 2015 and 2017 in Bergen, Norway, etc.).

Miguel Novais

Lisboa, 1978. Bolseiro FCT, Doutorando em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da ULisboa desde 2018. Membro do Grupo de Investigação em Arte Multimédia do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes; Mestre em Arte Multimédia (Especialidade Audiovisuais) FBAUL, 2015/2018. Estudou Fotografia no Atelier de Lisboa, entre 2011 e 2016, entre outros, com António Júlio Duarte, Bruno Pelletier Sequeira, Federico Clavarino, Jem Southam e Paulo Catrica. Foi professor de Fotografia no Atelier de Lisboa entre 2018 e 2020. Exposições e Comunicações no âmbito do projecto “A Invenção da Amnésia” Apresentação inicial do projeto no Atelier de Lisboa, 22/02/2020. Exposição Casa da Avenida-Setúbal, 29/02/20 a 31/03/20. Comunicação – Portal de Fotografia e Território, C.E.F.T/ I.P.T., 29/11/20 Project Room – Museu da Paisagem/I.S.C.S. 14/01/21 a 15/04/21. Ciclo de Conversas “A Invenção da Amnésia” 14/01/21 a 22/04/21. Exposição – Casa dos Cubos, Tomar 19/06/21 a 25/08/21.

Sara Belo

Sara Belo é actriz, cantora, professora de voz e experimentalista vocal.

É doutorada em Artes pela Universidade de Lisboa com a tese “A Voz como impulsionador da criação cénica — a Pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal”. É também licenciada em Teatro (actores) pela Escola Superior de Teatro e Cinema onde é professora de voz desde 2004. Frequentou o curso de Canto do Conservatório Nacional e terminou o mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, cuja tese incidiu sobre a voz do actor. Actriz e cantora de vários tipos de música (ópera, jazz, pop) trabalhou com os encenadores João Brites (Teatro O Bando), João Mota (Teatro da Comuna), João Lourenço (Teatro Aberto), Carlos Pessoa (Teatro da Garagem), Cláudio Hochman (Teatro da Trindade) e com os compositores/maestros Eurico Carrapatoso, João Paulo Santos, Carlos Marecos, Eduardo Paes Mamede. Tem tido uma colaboração frequente com os compositores Jorge Salgueiro, tendo participado em diversas obras/óperas suas tais como Quixote, Saga, Salto, Quarentena, Almenara e com Daniel Schvets com quem gravou um CD Canção de Vidro lançado em Bruxelas em Setembro de 2017. Como experimentalista vocal realizou diversos trabalhos nomeadamente no duo aCorda com Rizumik (prémio Jovens Criadores 2008 pelo CPAI) e a sua primeira criação em 2014 — MAGMA, solo vocal — no Teatro Meridional.

Sara Inácio

Lisboa, 1977. Escultora, professora e educadora artística. Doutoranda em Belas-Artes/Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Tese *Escultura e sustentabilidade pessoal: o potencial transformador da prática artística e das metodologias participativas*). Investigadora colaboradora do CIEBA/FBAUL. Autora de várias obras de escultura em espaços públicos: *A Caminho da Luz*, Sintra (2008); *Nem só de Pão vive o Homem*, Mértola (2005); *Comunicação*, Montijo (2003). Tem realizado exposições individuais e coletivas em Portugal, Espanha e Itália (desde 1999). Desenvolve projetos de educação artística e mediação cultural em várias instituições, nomeadamente no Museu Calouste Gulbenkian (desde 2003). Em 2002 foi co-fundadora do Nextart- Centro de Formação Artística (onde tem lecionado desenho e escultura cerâmica). Mestre em Escultura (Dissertação *Terra na Arte Contemporânea*, 2016) e licenciada em Artes Plásticas-Escultura (2002) pela FBAUL. Bolseira do Programa Erasmus na Faculdade de Belas-Artes de Atenas, Grécia (2000). Formação artística complementar no Ar.Co, na SNBA e na Associação de Arte e Comunicação Oficinas do Convento. Blogue: <https://sarainacio-escultura.blogspot.com>

Verónica Rodríguez

Verónica Rodríguez is a Lecturer in Theatre and Performance at University

of Reading, UK. Her main research interest is in the field of contemporary British theatre, with a focus on forms of political theatre. She published with Palgrave in 2019 her monograph “David Greig’s Holed Theatre: Globalization, Ethics and the Spectator”, with a foreword by Dan Rebellato. With the research group “Contemporary British Theatre Barcelona (CBTBarcelona)”, she participates in the research project “British Theatre in the Twenty-First Century: Crisis, Affect, Community” funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness and by FEDER (European Union). Her current research also examines the intersection of illness and theatre and performance practices, with a particular interest in women’s health. Her chapter “The Sick Body and Spectatorship: Thinking through Endometriosis” is forthcoming in the Routledge Companion to Audience and the Performing Arts. She is also a commissioned playwright and a published poet. See <https://veronicarodriguezmorales.com/>

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.

Amelia Jones (US)

Amelia Jones is Robert A. Day Professor and Vice Dean of Academics and Research in Roski School of Art & Design, USC. Recent publications include *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, co-edited with Erin Silver (2016); the catalogue *Queer Communion: Ron Athey* (2020), which accompanies a retrospective of Athey's work at Participant Inc. (New York) and ICA (Los Angeles), has just been listed among "Best Art Books 2020" in the *New York Times*. Her book entitled *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* is published in 2021 by Routledge Press.

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 Ricœur. 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 Sarmento: a unidade do diverso*, in *Fragmentos de Viagem na obra de Julião Sarmento*, 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'Œil*.

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.

Filipe Figueiredo (PT)

Filipe Figueiredo (Lisboa, 1973), é investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a Linha de Investigação “Teatro e Imagem”. Desenvolveu estudos de mestrado em História da Arte (FCHS/UNL) com incidência na obra de Domingos Alvão e na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX. Integrou o projeto OPSIS — Base Iconográfica de Teatro em Portugal (2008-10) (CET/FLUL) e tem colaborado em diversas iniciativas e projetos no cruzamento

dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos e de pesquisa e análise iconográfica. Doutorado em Estudos Artísticos (FLUL, 2016), com uma tese dedicada aos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal — “O Insustentável Desejo da Memória (1868-1974)” (bolseiro FCT) —, é, atualmente, investigador responsável, com Cosimo Chiarelli, do projeto PERPHOTO — *Dramaturgias do Olhar. Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no Contexto Português e Internacional* (PTDC/ART-PER/31693/2017). Foi professor adjunto na ESTAL — Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (até 2019) e é professor auxiliar no IADE — Universidade Europeia (desde 2007). Recentemente, foi co-curador das exposição “Amélia” (TNDM II, 2018) e “José Marques: fotógrafo em cena” (TNDM II, 2019).

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.

João Castro Silva (PT)

É Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa onde lecciona nos três ciclos de estudos – Licenciatura, Mestrado e Doutoramento – do curso de Escultura. Licenciou-se e doutorou-se na mesma Faculdade. Director da Área de Escultura e Coordenador do Doutoramento da Área de Escultura. É membro do Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e colaborador estrangeiro no Grupo de Pesquisa LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes), da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Desenvolve investigação prático-teórica na área da escultura de talhe directo em madeira. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais. Tem desenvolvido projectos de curadoria de exposições de Escultura e integra comissões científicas de Residências Artísticas.

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.

Maibritt Borgen (DK)

Maibritt Borgen is the acting Director of the Laboratory for Arts Research and an associate professor of Art Theory at the Royal Danish Academy of Fine Art. Maibritt Borgen received her ph.d. in art history from the Department of History of Art, Yale University, in 2018 with a dissertation centering on the work by Öyvind Fahlström and his cybernetic inquiry into the production of meaning through language. Her research engages the multiple intersections of art and technology in the postwar period ranging from concrete poetry

and performance to painting and film, as well as the conditions for the production of knowledge (or awareness) through artistic research. Borgen was a 2010/2011 Helena Rubenstein Critical Studies Fellow at the Whitney Independent Study Program in New York. She helped organize the show *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, which opened at the Yale Art Gallery in 2017. She is currently at work on an article about the founding moments of digital life and its visual fossilizations, a book manuscript of her dissertation, and heads the artistic research project *Digital Materialities* at the Royal Danish Academy of Fine Art.

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)

Pierre Baumann is a visual artist and arts researcher, University Professor in visual Arts, attached to the UR CLARE, EA4593, ARTES team, of the University Bordeaux Montaigne. He is in charge of the research master in Plastic Arts. His experimental research work focuses on the multiple forms of art ecology. He has published in 2016, *L'usure*, (co-dir.) PUB/ARBA, in 2017 *De Cibecue*

à *Lemniscate*, (dir.), PUB, in 2018 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (dir.), PUB, *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019, PUB and *Sillage Melville*, 2020, PUB. Since 2017, he has been leading the *Moby-Dick* experimental research project (action research and creation research) in the arts, which focuses on the study of creative ecosystems, based on a re-reading and updating of Herman Melville's novel, *Moby-Dick*. www.mobydickproject.com

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

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica, Rui Penha nasceu no Porto em 1981. Completou um Doutoramento em Música (Composição) na Universidade de Aveiro. A sua música foi tocada e gravada por músicos como Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble ou Orquestra Gulbenkian. Foi fundador e curador da Digitópia (Casa da Música) e tem um grande interesse pela relação entre a música e a tecnologia. A sua produção recente inclui interfaces para expressão musical, software para espacialização sonora, instalações interactivas, robôs musicais, autómatos improvisadores e software educativo. Nos últimos anos, tem-se debruçado em particular sobre o papel da criação artística em contexto académico. Leccionou em diversas instituições de ensino superior Portuguesas (FEUP, DeCA-UA, ESART, ULP), e é actualmente Professor Adjunto na ESMAE e Investigador no CESEM. Mais informações em www.ruipenha.pt

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 Tusculanum Press, 2005; *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen: Museum Tusculanum 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), *Mão 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 sub-temas 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.

- (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.

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.

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

Disponível para consulta no site
da RIACT a partir de Julho de 2021.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/
chamada-de-trabalhos/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/chamada-de-trabalhos/)

Available for consultation on the RIACT
website from July 2021.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/en/
call-for-papers/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/en/call-for-papers/)

N.2
SEMESTRAL BIENNIAL
MAIO MAY 2021
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT.BELASARTES.ULISBOA.PT