

Olivia Webb, Christopher Braddock*

Prática de Ensaio como Pesquisa



Os trabalhos artísticos mais recentes de **Olivia Webb** exploram inconsistências na nossa identidade cultural por meio de projetos participativos que priorizam várias práticas auditivas. Olivia performa e exhibe seus trabalhos internacionalmente como artista e vocalista. Além de seus estudos em Belas Artes, a artista estuda conjunto de música antiga cantando na Nova Zelândia, França e Inglaterra, e está atualmente completando seu PhD conduzido pela prática na Universidade AUT – Escola de Arte&Design. Detalhes de seus projetos individuais e sociais podem ser encontrados aqui: www.oliviawebbartist.com

<oliviawebbartist@gmail.com>
ORCID: 0000-0003-2794-6835

Dr Chris Braddock é professor de Artes Visuais na Universidade Auckland de Tecnologia (AUT). Ele co-lidera os programas de PhD e M.Phil e o grupo de pesquisa Arte&Performance. Ele supervisiona vários projetos de prática PhD e é autor de *Performance de Corpos Contagiosos: Participação Ritualística na Arte Contemporânea* (Palgrave Macmillan, 2017) explorando Māori e bolsa de estudo não indígena correspondente ao termo ‘animismo’ e ‘quem’ ou ‘o que’ é creditado com animacy. Veja www.christopherbraddock.com

<chris.braddock@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-4751-0636

Resumo Este artigo explora caminhos que os artistas trabalham com as pessoas em performances ou práticas artísticas sociais. Abordando diretamente e organizando pessoas envolve uma ética de atenção, incluindo modos de ouvir, que desdobram-se em variados resultados de pesquisa. Nesse contexto, o livro de Lisbeth Lipari de 2014 *Ouvir, Pensar, Ser: No Sentido de uma Sintonia Ética* discute a noção do filósofo Emmanuel Levinas do encontro cara a cara com o outro como um união que deve abranger a diferença. Práticas de audição e afinação tem papel crítico no projeto de PhD de Olivia Webb da Universidade AUT onde a prática de sua arte engaja participantes e diversas comunidades de música e canto. Para esses projetos Webb usa sua experiência como treinadora de coral e artista performática e questiona como a audição é traduzível entre diferentes grupos culturais. Essas metodologias práticas, baseadas na ideia de participação, ativamente alteram e redirecionam seus projetos.

Palavras-chave Polifonia, Ética, Audição, Participação, Prática social.

Olivia Webb, Christopher Braddock*

Rehearsing Practice as Research



Olivia Webb's most recent artworks explore inconsistencies in our cultural identity through participatory projects which foreground various practices of listening. Olivia performs and exhibits work internationally as both an artist and vocalist. In addition to studying Fine Arts, she has studied Early music ensemble singing in New Zealand, France and England and is currently completing her practice-led PhD in the School of Art & Design at AUT University. Details of her solo and social art projects can be found here: www.oliviawebbartist.com

<oliviawebbartist@gmail.com>
ORCID: 0000-0003-2794-6835

Dr Chris Braddock is Professor of visual arts at Auckland University of Technology (AUT). He co-leads the Ph.D. and M.Phil. programmes and the Art & Performance Research Group. He supervises a range of practice led PhD projects. He is author of *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art* (Palgrave Macmillan, 2013) and editor of *Animism in Art and Performance* (Palgrave Macmillan, 2017) exploring Māori and non-indigenous scholarship corresponding with the term 'animism' and 'who' or 'what' is credited with animacy. See www.christopherbraddock.com

<chris.braddock@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-4751-0636

Abstract This article explores ways that artists work with people in forms of social performance art practices. Approaching, directing and organising people involves an ethics of attentiveness, including modes of listening, that allows for diverse research outcomes. In this context, Lisbeth Lipari's 2014 book *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement* discusses philosopher Emmanuel Levinas' notion of the face-to-face encounter with another as a meeting that must embrace difference. Practices of listening and attunement play a critical role in Olivia Webb's PhD project at AUT University where her art practice engages participants and diverse communities in music and song. For these projects Webb draws from her experience as a trained choral singer and performance artist and asks how listening is translatable across different cultural groups. These practice-led methodologies, based on ideas of participation, actively amend and redirect her projects.

Keywords Polyphony, Ethics, Listening, Participation, Social practice.

Introdução

Obras de arte sociais performáticas geralmente envolvem trabalhar com grupo de pessoas de diversas culturas. Atividades em grupo algumas vezes requerem oficinas e ensaios que precedem a exposição pública. É difícil estimar em que grau a audiência tem a compreensão das inúmeras negociações e conversas que ajudaram a formar essas obras. Mas o que é certo é que a natureza social de engajamento dessa pesquisa altera seus resultados. Iremos discutir que os processos de abordagem, direção e organização das pessoas envolve a ética de atenção, incluindo modos de ouvir, que desdobram-se em diversos resultados de pesquisa.

O livro *Ouvir, Pensar, Ser: No Sentido de uma Sintonia Ética* de Lisbeth Lipari (2014) discute a noção do filósofo Emmanuel Levinas do encontro cara a cara com o outro como uma reunião que deve abranger as diferenças. Como tal, nós enfatizamos práticas de audição que reconhecem a diferença e é onde o encontro com participantes gera uma resposta ética aos seus vizinhos e desconhecidos semelhantes. Mas esses modos de ouvir não necessariamente procuram a fusão e unidade nas relações sociais¹. Ao contrário, eles insistem em respeitar o próximo, criando uma distância ao considerar a pessoa desconhecida. Neste contexto, Lipari contrapõe audição e fala; no qual “fala” tem por origem a ênfase da percepção e recepção dos outros... e tende ao

Introduction

Social performance artworks often involve working with groups of people from diverse cultural backgrounds. Group activities sometimes require workshops or rehearsals preceding public view. To what degree audiences have a sense of the many negotiations and conversations that have helped form these artworks is difficult to estimate. But what is certain is that the socially engaged nature of this research changes its outcomes. We will argue that the processes of approaching, directing and organising people involves an ethics of attentiveness, including modes of listening, that allows for diverse research outcomes.

Lisbeth Lipari's 2014 *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement* discusses philosopher Emmanuel Levinas' notion of the face-to-face encounter with another as a meeting that must embrace difference. As such, we emphasise practices of listening that acknowledge difference and where encounters with participants are an ethical response to neighbours and strangers alike. But these modes of listening do not necessarily seek fusion or unity in social relations.⁴¹ Instead, they insist on stepping back from the other, creating distance and respecting the stranger. In this context, Lipari contrasts listening with hearing; where “hearing” comes

conhecimento da experiência própria, enquanto que ideias de atenção e obediência ressoam na palavra ‘ouvir’ a qual tende a focar no outro”². Ela complementa essa ideia, explicando que:

“O ouvir”, em contraste ao “ouvido” é uma implementação da responsabilidade manifesto através da postura de receptividade que pode receber o próximo sem assimilação ou apropriação. “O ouvido” é um processo de contração, de resguardo, que cria uma distância para que o outro possa aproximar-se. No “ouvir” eu crio um espaço para recebê-lo, deixando seu discurso me alcançar, fluir através de mim.³

Lipari usa esse modo de ser como “ouvir outros discursarem” e “ouvir de outra forma”⁴; uma ideia social e filosófica importante para as práticas da arte que discutimos. Métodos e processos de pesquisa que entrem ‘uma ética de ouvir’ abrem a pesquisa para resultados imprevistos, ativamente retificando e redirecionando projetos. Para explorar essas ideias na prática nós vamos discutir dois trabalhos principais de Olivia Webb—Projeto Vozes (2014), e o trabalho atual ainda em curso, Porta-retrato Familiar Cantado— junto a colaboração entre Chris Braddock & Olivia Webb, Crânios Acústicos (2016 e 2017), apresentado no Estudos Performáticos Internacionais (PSi#22)

from a root that emphasizes perception and receiving from others... and tend[s] to foreground the self’s experience, while ideas of attention and obedience resonating in the word ‘listening’ tend to focus on the other”.⁴² She extends this idea, explaining that:

“The listening,” in contrast to “the heard” is an enactment of responsibility made manifest through a posture of receptivity that can receive the other without assimilation or appropriation. “The listening” is a process of contraction, of stepping back, that creates a distance so that the other may come forward. In “the listening” I create a space to receive you, letting your speech enter me, flow through me.⁴³

Lipari terms this mode of being as “listening others to speech” and “listening otherwise”;⁴⁴ a social and philosophical idea important for the art practices that we discuss. Research methods and processes that entertain ‘an ethics of listening’ open research to unforeseen outcomes, actively amending and redirecting projects. To explore these ideas in practice we will discuss two major artworks by Olivia Webb—*Voices Project*, 2014, and current work in progress, *Sung Family Portrait*—along with a collaboration

em Melbourne e A Galeria de Arte de Auckland, respectivamente. Nós também referenciamos Layne Waerea (Te Arawa, Ngati Kahungunu) 2013 com o trabalho Desculpas Gratuitas como parte da exibição *weakforce4* na AUT - Galeria de St Paul em Auckland.

As promessas oferecidas através do engajamento social artístico dependem parcialmente de como os artistas trabalham com as pessoas envolvidas e como *ouvir* é usado tanto como forma de ‘observação’ e resposta, quanto como guia, princípio ético em trabalhar com outros.

Nossa discussão baseia-se entre descrição prática e filosófica. Nós vamos provocar métodos de trabalhar com os outros utilizando nossa própria prática artística performática/social e refletir sobre como esses métodos são informados, e em troca informam nossas questões filosóficas quanto a ética de ouvir, a hospitalidade e convivência com os demais no mundo.

Muitas práticas de arte performadas nos últimos 50 anos tendem a ideia de reciprocidade e contingência quando pensadas através dos relacionamentos entre os performadores, a audiência e uma série de outros participantes possíveis, tais como transeuntes, em performances artísticas públicas ou audiências abrangente que encontram documentação de performance e outros. Neste contexto, práticas artísticas participatórias sociais e performáticas engajam as pessoas para fazer arte de formas diversas: desde trabalhos que requerem participação de audiência, até trabalhos que envolvem profissionais (tanto ao

between Chris Braddock & Olivia Webb, *Skull Acoustics*, 2016 and 2017, staged at Performance Studies international (PSi#22) in Melbourne and the Auckland Art Gallery respectively. We also reference Layne Waerea's (Te Arawa, Ngati Kahungunu) 2013 artwork *Free Excuses* as part of the exhibition *weakforce4* at AUT St Paul St Gallery in Auckland.

The promises offered through socially engaged artworks depend partly on how artists work with people involved and how *listening* is used as both a form of ‘observation’ and response, and as a guiding, ethical principle in working with others. Our discussion rests somewhere between practical description and the philosophical. We will tease out methods of working with others used in our own social/ performance art practices and reflect on how these methods are informed by, and in turn inform, our philosophical concerns regarding the ethics of listening, hospitality, and being with others in the world.

Many performance art practices over the last 50 years have tended towards ideas of reciprocity and contingency when thinking through relationships between performers, audiences and a raft of other possible participants such as passers-by in publicly performed artworks or extended audiences that encounter performance documentation and so on. In this context, participatory and social/ performance art practices engage people in artmaking in a

vivo quanto documentado), para projetos sociais e políticos que abrangem trabalho em colaboração com comunidades ou grupos de pessoas. Cada forma de participação envolve diferentes formas de engajamento, acordos e diferentes formas de trabalhar com os outros. Tais acordos podem ser formais ou informais; um contrato de emprego, uma declaração de objetivos, uma conversa, ou um objetivo compartilhado, dentre outros.

Projeto Vozes, 2014

Em 2014 Olivia Webb trabalhou em um projeto artístico envolvendo três bairros, após o terremoto de Christchurch. Cada comunidade foi consideravelmente afetada pelos abalos sísmicos iniciais e por três anos de significantes reflexos desses abalos. Áreas inteiras foram destruídas e estavam em processo de incorporação ou reforma por outras comunidades. Foi um período de difícil negociação, reforma e reconstrução para essas comunidades, particularmente por terem perdido seus espaços de convivência, instalações e prédios de apoio.

O *Projeto Vozes* ocorreu em três paróquias nesses bairros em transição; regiões onde cada igreja construída foi reduzida a destroços durante o terremoto, incluindo a maior Catedral Católica, a Basílica de Christchurch. A ambição era trabalhar com comunidades e, juntos, criar um monumento sonoro para esses espaços destruídos.

variety of ways: from works that require audience participation, to works that involve people as performers (either live or documented), to social and political projects that involve working in collaboration with communities or groups of people. Each form of participation involves different forms of engagement, agreement and different ways of working with others. Such agreements may be formal or informal; an employment contract, a mission statement, a conversation, a shared goal and so on.

Voices Project, 2014

In 2014 Olivia Webb worked on an art project with three neighbourhoods in post-earthquake Christchurch. Each community had been considerably affected by the initial quakes and by three years of significant aftershocks. Entire areas had been displaced and were in the process of merging or reforming with other communities. It was a time of difficult negotiation, reformation and rebuilding for these communities, particularly as they had lost their gathering spaces, facilities and buildings of solace. *Voices Project* took place in three parishes in these changing neighbourhoods; places where each church building had been reduced to rubble in

Cada comunidade foi convidada a participar de quatro sessões de canto com duração de uma hora cada (uma vez por semana por quatro semanas, 12 no total) onde iriam aprender *'If Ye Love Me'* de Thomas Tallis. Composição realizada durante a Reforma Inglesa no século 16, esse canto homofônico e polifônico de quatro partes fala de um tempo turbulento na história ecumênica do Cristianismo. Tallis trabalhou como compositor de quatro diferentes monarquias que oscilaram entre as doutrinas Católica e Anglicana, flexivelmente compondo trabalhos que se adaptam as condições de cada circunstância (nesse período, não pertencer a 'igreja nacional' colocava o indivíduo em grande risco de perseguição, e até morte). Dessa forma, a música atendeu a diversos propósitos nesse projeto artístico: era uma peça desafiadora e possível de ser aprendida; falava da complexa história de comunidades que se adaptavam e ao mesmo tempo mantinham suas tradições e identidades; encorajava uma experiência relacional polifônica por não simplesmente cantar em harmonia.

Cada sessão de canto foi gravada em som ambiente, capturando de vários ângulos o processo todo envolvido no aprendizado de cantar essa música em grupo: o som das pessoas ao chegar e unirem-se no espaço, o aquecimento vocal, o treino de cada parte, as tentativas fracassadas de cantar em grupo, até a performance da peça como um todo. Enquanto os participantes estavam cientes que a gravação seria usada para criar uma ins-

the quakes, including the large Catholic Cathedral, the Christchurch Basilica. The ambition was to work with communities and together create a sonic monument for these lost spaces.

Each community was invited to four 1-hour singing sessions (one each week for 4-weeks, 12 in total) where they would learn Thomas Tallis' *If Ye Love Me*. Composed at the time of the 16th Century English Reformation, this 4-part homophonic and polyphonic hymn speaks of a turbulent time in the ecumenical history of Christianity. Tallis served as a composer under four different Monarchs who swung between Catholic and Anglican doctrine, flexibly composing works to suit the conditions of each new circumstance (throughout this period, not belonging to the 'national church' of the day put you at great risk of persecution or even death). As such, the music served several purposes in this art project: it was a challenging yet achievable piece to learn; it spoke of a complex history of communities both adapting and holding steadfast to their traditions and identities; and it encouraged a polyphonic relational experience by not simply singing in harmony.

Each singing session was recorded in surround sound, capturing from all angles the entire process involved in learning to sing this piece of music together: the sounds of people arriving and gathering in the space, the vocal warm ups, learning each part, failed attempts to sing together, through to



Fig 1. *Projeto Vozes* (2014) de Olivia Webb. Foto da comunidade de Mairehau cantando a sessão #4, 08 Junho 2014. Realizado com o apoio do The Physics Room Contemporary Art Space, Christchurch, NZ. Foto de Mitchell Bright e cortesia do artista.

Fig 1. *Voices Project* (2014) by Olivia Webb. Picture of Mairehau community singing session #4, 08 June 2014. Made with support from The Physics Room Contemporary Art Space, Christchurch, NZ. Photo by Mitchell Bright and courtesy of the artist.

talação multicanal de som, o resultado final manteve-se como um conceito abstrato para muitos, já que estes não sabiam qual seria o som final da instalação.

Em vez disso, eles focaram a atenção na tarefa em questão: aprender a cantar *If Ye Love Me* até o fim, em apenas 4 horas. De fato, os participantes do *Projeto Vozes* assumiram o papel de cantor, e com a coordenação da 'artista', Olivia cantou com eles, bem como os ensinou e conduziu a música. Ela foi uma organizadora e facilitadora e, posteriormente, também mesclou as gravações para criar a instalação.

O *Projeto Vozes* manifestou-se como um monumento vivo das áreas destruídas. Nunca uma peça de música perfeita – mas um processo vivo capturado pelo som. Enquanto a denominada peça final de arte foi experienciada como uma série de instalações de vídeos e sons, havia um número de fatores que ajudaram a moldar e dar forma ao trabalho. Isto tinha uma relação com as práticas de se encontrar locais acolhedores

performing the piece in its entirety. While participants were aware that the recordings would be used to create a multi-channel sound installation, the 'final' outcome remained an abstract concept to many as they did not yet know what the installation would sound like. Instead, they turned their attention to the task at hand: learning to sing *If Ye Love Me* through to the end, in only 4-hours. In effect, the participants in *Voices Project* took on the role of performers, and as the coordinating 'artist', Olivia sang with them as well as taught and conducted the music. She was an organizer and facilitator, and later also mixed the recordings to create the installation.

Voices Project manifested as a kind of living monument of these lost sites. Never a perfect piece of music – but a living process captured in sound. While the so-called final artwork was experienced as a series of video and sound installations, there were a number of factors that helped mould and shape the artwork. These had to do with the practicalities of finding warm spaces to work in that were earthquake safe buildings with easy access for the elderly. These considerations had a bearing on the final surroundings and context of the performances. But what

para trabalhar e que fossem construções a prova de terremotos com fácil acesso para idosos. Essas considerações influenciaram o entorno e o contexto das performances. Tudo isso foi crucial para este trabalho e a importância de estar presente para as pessoas posteriormente – ouvir suas histórias e suas ideias no estilo musical. Também havia a natureza do ensaio: passar por todo o processo de canto desde o aquecimento vocal, usando o corpo para proporcionar uma boa performance, compartilhando conhecimento, recebendo conselhos, encorajando e dando um opiniões, perguntando quando os métodos funcionavam ou não, fragmentando tarefas difíceis em partes alcançáveis, acreditando que cada grupo poderia vencer o desafio (cantar em polifonia), trazendo informações para a música e texto, e fazendo conexões entre a música e suas próprias vivências.

Houveram numerosas surpresas notáveis. Alguns participantes não estavam interessados em experienciar o resultado do trabalho enquanto instalação final; eles apenas queriam ser parte do coral e cantar a música. Para eles, a performance acabava com o envolvimento direto e a instalação seria algo além disso. Enquanto isso, o tipo de participação variava também. Algumas pessoas apenas vieram uma vez, enquanto que outras vieram toda semana assiduamente, participando inclusive de sessões em outras comunidades, se não pudessem atender sua própria comunidade, e outros apenas se uniam para os últimos 30 minutos finais de cada ensaio. Algumas pessoas vieram

transpired as crucially important for this artwork were the numerous cups of tea and the importance of being present for people afterward – listening to their stories and their thoughts on the music and teaching style. There was also the nature of the rehearsals: running through the entire singing process from warming up, using one's body to enable good singing, sharing knowledge, taking advice, giving encouragement and feedback, asking when methods did and didn't work, breaking down difficult tasks into achievable parts, trusting and believing that each group could the rise to the challenge (sing polyphony), giving background information to the music and text, and drawing links between the music and their own lives.

There were a number of noteworthy surprises. Some participants weren't interested in experiencing the outcome of the artwork as the final installation; they just wanted to be part of the choirs and to sing the music. For them, the artwork ended with their direct involvement and the installation was something else. Meanwhile, the type of participation varied too. Some people only came once while some came diligently every week, even attending a different community's session if they could not make their own, while others joined in the for just final 30-minutes of the very last rehearsal. Some people came because they were part of the parish, while others saw a flyer or poster, or heard about it from their friends. Some had no previous

porque eram integrantes da paróquia, e outras viram o convite ou pôster, ou ouviram amigos comentarem. Alguns não tinham nenhum contato prévio com a paróquia mas recentemente mudaram-se para o bairro, e outros tinham grande afinidade e história com a igreja. Algumas pessoas eram atéias, outras católicas, sem religião ou de outras religiões. Entretanto, os curadores e a equipe da galeria de arte não participaram de nenhuma sessão de canto, apesar de terem comparecido a instalação final (talvez para eles, a peça era apenas a instalação).

Essas descrições do *Projeto Vozes* nos levam a pensar onde o ‘trabalho’ foi realizado e qual seria o resultado final, se houvesse um. A natureza do ensaio molda o que parece ser reconhecido como a arte final, mas também são os ensaios que mantêm a experiência duradoura de muitos participantes. Além disso, são os ensaios (diferentes expectativas das pessoas quanto aonde e como a obra é realizada) que ajudaram a moldar a forma contínua e o conteúdo do projeto. A esse respeito, prática como pesquisa também evoca novas possibilidades.

Práticas de Ensaio

O termo ‘ensaio’ pode apresentar problemas de interpretação. ‘Ensaio’ pode implicar que o trabalho realizado pelos participantes nesse estágio não é o trabalho ‘real’, ou que qualquer coisa aprendida ou alcançada durante esse processo, diferente do que a tarefa imediata de criar a obra (ex. cantar toda a música *If Ye Love Me*), é inconsequentemente comparado ao resultado ‘final’. O performista teórica Richard Schechner pode entender o processo de desenvolvimento do *Projeto Vozes* como um “ensaio prévio” ou oficina; um processo com “potencial alto de informação” mas com baixa orientação ao objetivo” o que o diferencia de um ensaio conduzido para ato e performance perfeitos⁵

connection to the church site but now lived in the neighborhood, while some had long histories and connections to the place. Some were atheist, some catholic, some non-religious or from other religions. Meanwhile, the curators and art gallery staff did not attend any singing sessions, although they did come to the final installation (perhaps for them the artwork was the installation alone).

These descriptions of the *Voices Project* leave us wondering where the ‘work’ takes place and what, if any, might be the ‘final’ outcome. The nature of rehearsal shapes and forms what might be seen as the final artwork but it is also those rehearsals that remain the enduring experience of many participants. Furthermore, it is the rehearsals (peoples’ different expectations of where and how the artwork operates) that helped shape the ongoing form and contents of the project. In this respect, practice as research also evokes new possibilities.

Rehearsing Practice

The term ‘rehearsal’ can be problematic. ‘Rehearsal’ might imply that the work undertaken by participants at this stage is not the ‘real’ artwork, or that anything learned or achieved through this process, other than the immediate task of creating the artwork (e.g. singing *If Ye Love Me* in its entirety), is inconsequential compared to the ‘final’ outcome. Performance theorist Richard Schechner might understand the process of developing *Voices Project* as an “early rehearsal” or workshop; a process with “high information potential’ but very low goal orientation” which differs to a rehearsal driven toward perfecting an act for performance.⁴⁵ On the other hand, ethnomusicologist Thomas Turino⁴⁶ uses the term rehearsal as an all-encompassing descriptor when describing a myriad of different social and cultural music practices. For Turino, a rehearsal is a social period of preparation for a performance, and can take multiple forms or structures depending on the group and music tradition. For social/ performance research however, practising or rehearsing can be a formative part of art practice generating research outcomes for artist and participants. This process

. Por outro lado, o etnomusicologista Thomas Turino⁶ usa o termo ensaio como um abrangente descritor quando descreve a miríade de diferentes práticas musicais sociais e culturais. Para Turino, o ensaio é um período social de *preparação* para uma performance, e pode adquirir múltiplas formas ou estruturas dependendo do grupo e tradição musical. Para pesquisa social/ performance no entanto, praticar ou ensaiar pode ser uma parte formativa da prática artística geradora de resultados de pesquisa para artistas e participantes. Esse processo pode ser melhor entendido com práticas musicais improvisadas, no qual cantar junto pode ser entendido como fazer; como Derek Bailey explica: “com a improvisação em grupo a lógica de não ensaiar é óbvia”⁷. Claro que isso não nega prática, e Bailey cita Cornelius Cardew que explica que na improvisação “treino é substituído por ensaio, e uma certa disciplina moral é uma parte essencial desse treino”⁸.

Então enquanto ensaios inegavelmente formam partes do processo na preparação para a performance da obra, eles podem operar com certa liberdade. No *Projeto Vozes*, ensaios são deliberadamente anunciados como ‘sessões’ de canto; um termo que ainda descreve o que ocorreria (cantando) mas com implicação mais casual que foi mantido com a ambição do projeto e que afirmava que *qualquer pessoa era bem-vinda para participar e poderia aderir em qualquer etapa*. No *Skull*

may be better aligned with improvised music practices where playing together is understood as making; as Derek Bailey explains: “with group improvisation the logic of not rehearsing is obvious”.⁴⁷ Of course, this does not negate practice, and Bailey quotes Cornelius Cardew who explains that in improvisation “training is substituted for rehearsal, and a certain moral discipline is an essential part of this training”.⁴⁸

So while rehearsals undoubtedly form part of the process in preparation for performance artworks, they might operate under looser terms. In *Voices Projects*, rehearsals were deliberately advertised as singing ‘sessions’; a term that still described what was to happen (singing) but with a more casual overtone that was in keeping with the ambition of the project and that affirmed that anyone was welcome to participate and could join in at any stage. In *Skull Acoustics* (discussed below), we used the term ‘workshops’ instead of rehearsal, as it suggested a process that welcomed the input of our participants. Where rehearsals often have a direction or goal and collective agreement (working together toward the performance/final work), workshops suggest a space for exploring and developing ideas – with the performance in mind, but not necessarily as a singular/ unified direction.⁴⁹

Approaching the ‘rehearsal’ process as a research method has also given rise to the possibility of new work based on instructions for rehearsal, interpreted perhaps in the absence of the ‘artist’. Layne Waerea’s 2013

Acoustics (mencionado abaixo), usamos o termo ‘oficina’ ao invés de ‘ensaio’, já que sugere um processo que acolhe as contribuições dos nossos participantes. Enquanto que ensaios geralmente apresentam uma direção ou objetivo e acordo coletivo (trabalhar junto em direção a performance/trabalho final), oficinas sugerem um espaço de exploração e desenvolvimento de ideias – com a performance em mente, mas não necessariamente como uma direção singular/unificada.⁹

A abordagem do processo de ‘ensaio’ como um método de pesquisa também deu origem para a possibilidade de novos trabalhos baseados em instruções para ensaio, interpretado talvez na ausência do ‘artista’. A obra de Layne Waerea de 2013 *Free Excuses* segue as claras instruções performáticas: “Dar ao público justificativas públicas gratuitas”. A engenhosa manifestação dessa performance resultou na seguinte afirmação realizada pela Agência de Justificativas Gratuitas:

Free Excuses como uma obra de arte não seguiu conforme planejado. O treinamento da equipe – com ênfase particular em assegurar a conformidade ao Fair Trading Act de 1986 – preencheu a maioria das sessões públicas programadas. A Excuse Agency pôde apenas oferecer seus serviços por um período limitado e com base na seleção. Embora haviam conversas entre os membros da agência e o público – e outras solicitações genuínas para justificativas gratuitas em outros períodos durante a exibição – A Excuse Agency gostaria de se desculpar por qualquer inconveniente causado como resultado da Free Excuses – como uma obra prometida – não disponível durante a programação e divulgação.¹⁰

artwork *Free Excuses* follows the straightforward performance instruction: “To give away to the public excuses for free”. The witty manifestation of this performance resulted in the following statement by the Free Excuses Agency:

Free Excuses as an artwork, however, did not quite go ahead as planned. Staff training – with a particular emphasis on ensuring compliance with the Fair Trading Act 1986 – occupied the majority of the scheduled public sessions. The Excuse Agency was therefore only able to offer its services for a limited time and on a select basis. Notwithstanding that there were conversations between Agency members and the public – and genuine requests for free excuses at other times during the exhibition – The Excuse Agency would like to apologise for any inconvenience caused as a result of Free Excuses – as a promised artwork – not being available during the scheduled and publicised times.⁵⁰

The very process of making these projects – through rehearsal, workshops, sessions, preparations, or practising – creates a space for difference, disruption, discussion that is not yet necessarily bound by goals or ambitions of unity or harmony that so often drive groups toward accomplishing ‘final’ results. Experiences of directly participating in these research methodologies leads to what Lipari describes as the “polymodal simultaneity of the face-to-face ethical relation”.⁵¹ This concept of practice as practicing, and the polyphony present in Tallis’ *If Ye Love Me* will be discussed in the context of Levinas’ ideas on a ‘philosophy of dialogue’ that is unambiguously open to the difference of others.

O processo de fazer esses projetos – por meio de ensaios, oficinas, sessões, preparações ou prática – cria um espaço para diferenças, disrupção, discussão que não é necessariamente guiada por objetivos ou ambições de unidade ou harmonia, as quais geralmente orientam grupos em direção a atingir resultados ‘finais’. Experiências de participar diretamente dessas metodologias de pesquisa levam ao que Lipari descreve como “simultaneidade polimodal da relação ética face a face”¹¹. Esse conceito de prática enquanto se pratica, e a polifonia presente no ‘*If Ye Love Me*’ de Tallis será discutida no contexto das ideias da “filosofia do diálogo” de Levina, que é incontestavelmente aberto as diferenças entre as pessoas.



Fig 2. *Free Excuses* (2013) de Layne Waerea. Performance como parte da weakforce4 no AUT St Paul St Gallery, Auckland, NZ. *A Excuse Agency é composta por Joe Jowitt, Ziggy Lever, Deborah Rundle e Layne Waerea. **s 9 Feira Trading Act 1986 afirma que ninguém deve engajar em condutas equívoca ou falsa. Foto cortesia do artista.

Fig 2. *Free Excuses* (2013) by Layne Waerea. Performed as part of weakforce4 at AUT St Paul St Gallery, Auckland, NZ. *The Excuse Agency consisted of Joe Jowitt, Ziggy Lever, Deborah Rundle and Layne Waerea. **s 9 of the Fair Trading Act 1986 states that no person in trade shall engage in conduct that is misleading or deceptive or likely to mislead or deceive. Photo courtesy of the artist.

Uma ética de ouvir

Levina afirmou em 1976 que “a história da teoria do conhecimento na filosofia contemporânea é a história do desaparecimento do sujeito/objeto problema”. Ele escreve: “Filosofia contemporânea como uma abstração o sujeito fechado em si mesmo e metafisicamente a origem de si mesmo no mundo. A consistência de si é dissolvida nas relações”¹². A partir dessa perspectiva, e durante os anos 1990, historiadores de arte e acadêmicos de performance tais como Amelia Jones enfatizaram o si mesmo como *performato* pela miríade de agências; consequentemente o título de sua *Arte Corporal* de 1998: *Performando o Sujeito*. Ela criou a frase “contingência de aprovação” que descreve o sujeito performato por infinitos números de fatores potenciais incluindo o contexto local socialmente concebido com noções de gênero, resposta crítica, mídia, audiências, documentação do evento anos depois e assim por diante.¹³¹⁴

O *Projeto Vozes* corrobora com algumas dessas contingências. Através de participantes da área artística e não artística, a obra foi elaborada geralmente além do controle do artista por meio de processos de ensaio, discussões informais e expectativas quanto a apresentação final. E o que poderia ser idealizado como resultado final da pesquisa nem sempre coincidiu com as expectativas prévias sobre consenso e harmonia. O que encontramos tão valioso no confronto e crítica de Levina com esse

An Ethics of Listening

Levinas states in 1976 that the “history of the theory of knowledge in contemporary philosophy is the history of the disappearance of the subject/object problem”. He goes on to write: “Contemporary philosophy denounces as an abstraction the subject closed in upon itself and metaphysically the origin of itself and the world. The consistency of the self is dissolved into relations”.⁵² From such a perspective, and by the 1990s, art historians and performance scholars such as Amelia Jones emphasised the self as performed through a myriad of agencies; hence the title of her 1998 *Body Art: Performing the Subject*. She coined the phrase “contingency of enactment” which describes the subject performed by a potentially infinite number of factors including local context, socially constructed notions of gender, critical feedback, media, audiences, documentation of the event years later and so on.⁵³⁵⁴

Voices Project bears out some of these contingencies. Across a terrain of art and non-art participants, the artwork was enacted often beyond the control of the artist through processes of rehearsal, informal discussion and expectations about its final presentation. And what might be thought of as a final research output did not always coincide with previous expectations about

abrangente envolvimento fenomenológico da relação sujeito/objeto em sua resistência à possibilidade de união e acordo. Para Levinas, um conceito sobre si – e mesmo a reciprocidade entre as relações sujeito/objeto – desaparecem no que ele descreve como a “filosofia do diálogo” onde o “espírito” ou amor significa ser inquestionavelmente aberto as diferenças e alteridade (a particularidade) de vizinhos e estranhos. Neste campo, torna-se impossível manter-se como um espectador¹⁵. Ele escreve abaixo:

Dessa forma há ambas relação e ruptura, e portanto conscientização: conscientização de Si pelo Outro, de mim pelo Desconhecido, de mim por pessoas sem pátria, ou seja, pelo vizinho que está apenas por perto. Uma conscientização que não é uma reflexão sobre si mesmo nem universalização. Uma conscientização que significa uma responsabilidade pelo próximo, o outro que deve ser alimentado e vestido—minha substituição pelo outro, minha penitência pelo sofrimento, e sem dúvida para a transgressão do outro. Uma penitência atribuída a mim sem nenhuma possibilidade de evitá-la, e pela qual minha singularidade enquanto a mim mesmo, ao invés de ser alienado, é intensificado por minha impossibilidade de substituição.¹⁶

consensus and harmony. What we find so valuable in Levinas' encounter and critique with this largely phenomenological enfolding of subject/ object relations is his resistance to the possibility of union and accord. For Levinas, a concept of the self—and even reciprocity between subject/ object relations—disappears within what he describes as a “philosophy of dialogue” where ‘spirit’ or love means being unambiguously open to the differences and alterity (the otherness) of neighbours and strangers. In this realm, it becomes impossible to remain a spectator.⁵⁵ He writes as follows:

Thus there is both relation and rupture, and thus awakening: awakening of the Self by the Other, of me by the Stranger, of me by the stateless person, that is, by the neighbor who is only nearby. An awakening that is neither reflection upon oneself nor universalization. An awakening signifying a responsibility for the other, the other who must be fed and clothed—my substitution for the other, my expiation for the suffering, and no doubt for the wrongdoing of the other. An expiation assigned to me without any possible avoidance, and by which my uniqueness as myself, instead of being alienated, is intensified by my irreplaceability.⁵⁶

Este é um desaparecimento radical de si mesmo em favor (com referência ao filósofo Martin Buber) das relações do Eu-Tu. Dentro deste diálogo o si próprio dissolve-se nas relações: “O Eu-Tu, no qual “eu” não é mais o sujeito, nesta Relação por excelência – a relação transcende os limites da Personalidade” escreve Levinas.¹⁷

Lipari pode chamar essa ruptura, ou conscientização de si pelo outro, uma forma constitutiva de ouvir. Ela escreve que isso é “comunicação de um intersujeito, perspectiva dialógica muito diferente de um modelo linear de transmissão orientada, onde as sequências de palavras são pensadas para seguir de uma pessoa e atingir outra”¹⁸. E através de suas leituras de Levinas, ela descreve *ouvir o discurso dos outros*¹⁹ no qual ouvir “não absorve o outro em conformidade a si mesmo, mas ao contrário cria a residência para receber a alteridade do próximo e deixa isso ressoar”²⁰. Isso gera a política e ética de ouvir que resiste em familiarizar o desconhecido e combater a indiferença.

Esta política, ou ética de ouvir é crucial para a forma como as práticas performáticas discutidas no artigo endereçam a diferença cultural. Para reiterar, não significa assimilação cultural ou acordo. Lipari escreve, novamente em relação as ideias de Levinas, que “tornar o estranho familiar é violentar a alteridade do outro, excluir alguma parte do desconhecido”.²¹

This is a radical disappearance of the self in favour of (with reference to the philosopher Martin Buber) the relations of the I-Thou. Within this dialogue the self dissolves into relations: “The *I-Thou*, in which the ‘me’ is no longer the subject, is the Relation *par excellence* – the relation that transcends the limits of the Self” writes Levinas.⁵⁷

Lipari might call this rupture, or awakening of the self by the other, a form of constitutive listening. She writes that this is “communication from an intersubjective, dialogic perspective far different from a linear transmission-oriented model, where sequences of words are thought to depart from oneself and enter another”.⁵⁸ And through her reading of Levinas, she describes *listening others to speech*⁵⁹ where listening “does not absorb the other into conformity with the self, but instead creates a dwelling place to receive the alterity of the other and let it resonate”.⁶⁰ This creates a politics and ethics of listening that resists familiarising the stranger into indifference.

This politics, or ethics of listening, is crucial to the manner in which the performance practices discussed in this article address cultural difference. To reiterate, it does not mean cultural assimilation and agreement. Lipari writes, again in relation to Levinas’ thinking, that “to make the stranger a familiar is to do violence to the otherness of the other, to exclude some part of the stranger”.⁶¹

Crânio Acústico, 2016 & 2017

Crânio Acústico envolveu uma interação prolongada de pares de artistas/participantes que simultaneamente cantaram uma nota no tom de suas próprias vozes. Os participantes permaneceram um de frente para o outro e foram unidos por um dispositivo acústico de PVC transparente fixado sobre suas cabeças. Esta cobertura acústica é uma alusão ao *First Workset* (1963-9) do escultor Franz Erhard Walther. Os artistas encontraram o equilíbrio junto ao dispositivo usado durante toda a performance. Enquanto eles ficavam parados, inclinados, os participantes cantavam com o som de sua própria voz – conforme instruções da musicista, compositora e musicologista Pauline Oliveros em seus exercícios e meditações denominados *Deep Listening*. A conexão das duas notas cantadas capturadas pelo dispositivo físico e transmitidas por ondas através de sua materialidade, a performance explorava a troca social de som e voz por meio da escultura física e performance.

Crânio Acústico deu aos participantes uma ideia mais clara sobre os limites aos quais a performance poderia revelar. Contudo, nós fomos surpreendidos pelas várias idiosincrasias que emergiram enquanto a performance se desenrolava. No átrio da Galeria de Arte Auckland, o canto individual dos participantes nem sempre estava em harmonia com o canto de seus parceiros.

Skull Acoustics, 2016 & 2017

Skull Acoustics involved a prolonged interaction of pairs of performers/ participants who simultaneously hummed one note at the pitch of their own speaking voice. Participants stood facing each other and were joined by a transparent PVC acoustic hood-like device that sat over their heads. This acoustic hood references the *First Workset* (1963-9) by sculptor Franz Erhard Walther. Performers found a balanced equilibrium together within the hood-object as they both lent back for the duration of the performance. As they stood still, leaning out, participants hummed the sound of their own voice – as instructed by musician, composer and musicologist Pauline Oliveros in her *Deep Listening* exercises and meditations. Connecting the two hummed notes by way of a physical hood-object that captures and transmits soundwaves through its materiality, the performance explored the social exchange of sound and voice through physical sculpture and performance.

Skull Acoustics gave participants some fairly clear boundaries as to how the performance might unfold. Nevertheless, we were surprised by the various idiosyncrasies that arose as the performance developed. In the Auckland Art Gallery atrium space, the participants' own individual hum did not always accord with their partner's hum. There were differences in the

Haviam diferenças na altura dos participantes, bem como na largura e tamanho de seus corpos. Alguns podiam curvar-se, tirando a tensão do dispositivo acústico plástico com suas nuças, segurando o plástico como instruídos. Outros ficavam em pé mais verticalmente deixando o plástico entre os participantes cair. Havia mais condensação do que esperado dentro das coberturas plásticas, o que mudava sua presença visual no espaço. Alguns participantes estavam preocupados em não pegar gripe de outros participantes e tão prontamente escolheram seus parceiros, sem controle. Para a interação da performance Melbourne, alguns participantes começaram gradualmente a dançar, movendo seus corpos para cima e para baixo e seus braços em movimentos lentos. Alguns participantes mantiveram contato visual com seus parceiros, enquanto outros mantiveram os olhos cerrados. Também fomos surpreendidos por outras pessoas que decidiram participar, colocando suas cabeças dentro de algumas coberturas plásticas maiores, virando ora para um participante, ora para o outro, e experimentando cantar de forma distinta.

Bem como o *Projeto Vozes*, as oficinas e os ensaios preliminares de Crânio Acústico foram mais experimentais e guiaram nossas decisões de pesquisa. Nós testamos com material opaco e elástico e recebemos opiniões das pessoas sobre como o projeto poderia ser desenvolvido. Nós também associamos as oficinas/ensaios à tradição de exercícios de audição usualmente praticados por músicos, notavelmente as meditações *Deep Listening*²² de Pauline Olivero, e em ensaios posteriores desenvolvidos como estratégia de resistência na preparação para a performance. Todo esse processo incluiu explorações e experimentações com a mecânica corporal de como nós recebemos e projetamos o som e quão diferente as técnicas vocais e de canto, respiração e fisicalidade podem influenciar isso. Vale ressaltar que as oficinas também dedicaram um tempo para a resposta reflectiva; pensar e discutir sobre as expe-

heights of each participant as well as their body size and fitness. Some could lean back, taking the tension of the PVC acoustic hood with the back of their neck, thus holding the plastic hood taught. Others had to stand more vertically allowing the plastic between participants to droop. There was more condensation than expected built up inside the PVC hoods changing their visual presence in the space. Some participants were concerned about catching the flu from other participants and quickly chose their partners at the beginning, out of our control. For the Melbourne iteration of the performance, some participants began to gradually dance, moving their bodies up and down and their arms in slow motion. Some participants stared at their partner while others kept their eyes closed. We were also surprised by other audience members who decided to participate, putting their heads up inside some of the longer PVC hoods and turning from one 'participant' to another, and trying to hum differently.

As was the case with *Voices Project*, it was the workshops and preliminary rehearsals for *Skull Acoustics* that were more experimental and that guided our research decisions. We experimented with opaque and stretchy materials and got people's input about how the project might develop. We also linked the workshops/rehearsals to a tradition of listening exercises usually practiced by musicians, notably Pauline Oliveros' *Deep Listening* meditations,⁶² and in later rehearsals developed endurance strategies in preparation for performance. This entire process included exploring and experimenting with the bodily mechanics of how we receive and project sound and how different vocal/singing techniques, breath and physicality can influence this. Importantly, the workshops also dedicated time to reflective response; thinking about and discussing the experiences of the performance. It is in these moments that we can practice both philosophy and technique. Through practice as practicing we experienced Oliveros' *Deep Listening* exercises align beautifully with Lipari's philosophical petition to place compassion before understanding in response to the unknown and the stranger.⁶³

Furthermore, in creating these projects, and working with variables involved in rehearsal and workshoping, practice as research suggests that



Fig 3. *Crânio Acústico* (2016-7) de Chris Braddock e Olivia Webb. Documentação da performance ao vivo na Galeria de Arte Auckland, NZ. Outubro 2017. Duração: 30-minutos. Foto cortesia dos artistas.

Fig 3. *Skull Acoustics* (2016-7) by Chris Braddock and Olivia Webb. Documentation of live performance at Auckland Art Gallery, NZ. October 2017. Duration: 30-minutes. Photo courtesy of the artists.

riências da performance. Foram nesses momentos que podemos praticar ambas filosofia e técnica. Através da prática em praticar nós experienciamos os exercícios Deep Listening de Olivero alinhados harmonicamente com a filosofia de Lipari que requer compaixão *antes* de compreender em resposta ao desconhecido e estrangeiro.²³

Além disso, ao criar esses projetos, e trabalhar com variáveis envolvidas nos ensaios e oficinas, prática como pesquisa sugere que “o processo de pesquisa em si deve ser visto como a construção social de um mundo ou mundos, com a inclusão do pesquisador, ao invés de sua exclusão, o corpo de sua própria pesquisa”²⁴. A partir dessa perspectiva, Frederick Steier argumentou para legitimar formas de auto-reflexividade que ele viu evidente na expressão artística e no processo artístico. Auto-reflexividade assume que nossa própria estrutura de pesquisa e lógica são elas mesmas pesquisáveis, e por examinar como somos parte de nossas informações, a pesquisa torna-se, não auto-centrada, mas recíproca.²⁵

“the research process itself must be seen as socially constructing a world or worlds, with the researcher included in, rather than outside, the body of their own research”.⁶⁴ From this perspective, Frederick Steier argued for legitimating forms of self-reflexivity that he saw evident in artistic expression and artist-like processes. Self-reflexivity holds that our own assumed research structures and logics are themselves researchable, and by examining how we are part of our data, research becomes, not self-centred, but reciprocal.⁶⁵

A natureza dessas discussões informais dos processos envolvidos nos ensaios acentuam a audição como peça central para a interação humana, e ainda tende a cultura ocidental em privilegiar o discurso e ser ouvido sobre ouvir alguém e receber dos demais; somos rápidos em negligenciar ouvir e ignorar sua significância. Nós devemos então voltar-nos ao que Lipari chama *ouvir de outra forma*, onde a “compaixão de ouvir de outra forma nos leva além de nós mesmos e sem fundamento e ambiguidade da alteridade radical do outro”²⁶. Ela continua ao afirmar que:

quando nós testemunhamos e ouvimos de outra forma, nós ouvimos de um espaço desconhecido, perda de controle, perda de ideias e conceitos; uma abertura ao que, não reduzido, está lá...isso significa que eu ouço e abro espaço para a dificuldade, o diferente, e o radicalmente desconhecido. Eu dou suporte ao invés de ignorar.²⁷

Esta é uma importante linha de investigação da cultura contemporânea ocidental a qual geralmente reconhece as diferenças entre os outros. Ouvir nos demanda examinar criticamente as éticas de nossa hospitalidade direcionada aos outros. Lipari complementa, explicando que “o ouvir”, opostamente ao “ser ouvido” não absorve o outro em conformidade a si, mas ao contrário cria um espaço de convívio para receber a alterida-

The nature of these informal discussions of the processes involved with rehearsals accentuates listening as central to human interaction, yet habits within Western culture tend to privilege speech and being heard over listening to and receiving others; we are quick to neglect listening and disregard its significance. We must then return to what Lipari calls *listening otherwise*, where the “compassion of *listening otherwise* takes us beyond the self and out into the groundlessness and ambiguity of the radical alterity of the other”.⁶⁶ She continues by saying that:

[w]hen we bear witness and *listen otherwise*, we listen from a space of unknowing, loss of control, loss of ideas and concepts; an opening to what is, not shrinking away, being there. ...it means that I listen for and make space for the difficult, the different, and the radically strange. I turn toward rather than away.⁶⁷

This is an important line of inquiry for a contemporary Western culture that so often perceives difference as otherness. Listening demands us to critically examine the ethics of our hospitality toward others. Lipari continues, explaining that “[t]he listening”, as opposed to “the heard”, does not absorb the other into conformity with the self, but instead creates a

de do outro e deixar isso ressoar²⁸. O que o treino como prática nos ensina é que este eco não é harmônico, mas trata-se de uma relação polifônica de experiências complexas.

Porta retrato Familiar Cantado, 2018

Sung Family Portrait é um projeto da comunidade social de um grupo artístico com o qual Olivia irá trabalhar com proximidade a diversas famílias para explorar a identidade cultural contemporânea em Aotearoa na Nova Zelândia. Cada família será separada de duas formas: identidade própria com mais de uma origem ética ou cultural²⁹ e se possuem algum conhecimento das músicas tradicionais de suas culturas³⁰. Sua tarefa será revisar o Hino Nacional da Nova Zelândia (“Deus Defende a Nova Zelândia”) de forma a refletir seu estilo de vida. Seu novo hino será gravado e apresentado como uma instalação multi-canal de som e vídeo para exibição. A ambição do projeto *Sung Family Portrait* é dar voz e rosto às diversas culturas através do engajamento ativo de diversas comunidades enquanto participantes da pesquisa. No período de aumento de migração, e com as mudanças na cultura de tecido de Aotearoa, este projeto questiona o que a experiência participativa de arte e música podem nos ensinar sobre ampliar as possibilidades de ouvir para além dos limites culturais e sociais. Neste contexto, o projeto engaja arte e música como linguagem alternativa usada para incorporar assuntos sócio-políticos mais amplamente, bem como explorar a forma que nos expressamos em um espaço culturalmente diferente. Ao ouvir e experienciar exemplos de algumas das muitas tradições musicais existentes em Aotearoa, nós não apenas aprendemos sobre as tradições de nossos amigos e vizinhos, mas também dos valores intrínsecos de nossa própria tradição musical e cultural. Dessa forma, *Sung Family Portrait* depende não unicamente da participação dos outros, mas de suas opiniões como colaboradores/co-pesquisadores.

dwelling space to receive the alterity of the other and let it resonate⁶⁸ What practising as practice teaches us is that this resonance is not harmonious, but a polyphonic and complex multitude of relational experiences.

Sung Family Portrait, 2018

Sung Family Portrait is a social community group art project in which Olivia will work closely with diverse families to explore contemporary cultural identity in Aotearoa New Zealand (NZ). Each family will be distinct in two ways: they will self-identify with more than one ethic or cultural background⁶⁹ and they will also have some knowledge of the music traditions of their culture.⁷⁰ Their task will be to revise the New Zealand National Anthem (“God Defend New Zealand”) into something that reflects their way of life. Their new anthems will be recorded and presented as a multi-channel sound and video installation for exhibition. The ambition of *Sung Family Portrait* is to give voice and face to diverse cultures by actively engaging diverse communities as participants in research. At a time of increased migration, and as the cultural fabric of countries like Aotearoa NZ changes, this project asks what a participatory experience of art and music can teach us about wider possibilities of listening across cultures and social boundaries. In this context, the project engages art and music as alternative languages used to embody broader socio-political issues, as well as exploring how we express ourselves in a culturally diverse place and space. In listening to and experiencing examples of some of the many musical traditions present in Aotearoa NZ, we not only learn about the traditions of our friends and neighbours, but also about the underlying values of our own music traditions and cultures. *Sung Family Portrait* therefore depends not simply on the participation of others, but their input as collaborators/co-researchers. As such, it is vital that the process of making the work is an ethical encounter with alterity – an encounter that avoids union at all costs and where we practice methods that open us to the unsayable and inexhaustible difference of other people, creating a dwelling place that *listens to others speech*.⁷¹ To engage diverse communities in a process or to create an artwork that speaks of only union or harmony risks assimilating cultural difference into homogeneity.

Como tal, é vital que o processo de realização do projeto seja um encontro ético de alteridade – que evita uniões a qualquer custo e onde praticam-se métodos que nos abrem ao não dito por outras pessoas, criando um espaço de convivência que *ouve ao discurso dos outros*.³¹ Para engajar diversas comunidades no processo ou para criar uma obra que fala unicamente de união ou harmonia há riscos de assimilar a diferença cultural em homogeneidade.

Sung Family Portrait é o desenvolvimento de uma obra prévia, *Scale*, 2015, esta última que também examina a coexistência diversa por meio do som. Manifestada como uma performance e instalação com 5 canais de som, *Scale* explorou escalas musicais de cinco diferentes tradições musicais presentes na congregação da igreja multicultural agitada da Nova Zelândia – uma igreja que canta exclusivamente músicas ocidentais. Essas escalas musicais incluem a Bhairavi Rāga Indiana, a escala da Indonésia Pelog Gamelan, a escala chinesa hexatônica Qing Shang, e a escala pentatônica coreana p'yōngjo. Quando cantados juntos e simultaneamente, o conjunto denso das notas demonstra a complexa relação entre as vozes.

Fig 4. *Scale* (2015) de Olivia Webb. Performance de 5-canais de som conta com quatro alto-falantes e voz ao vivo. Duração de 12 minutos. Documentação da performance na Universidade AUT, Julho 2015. Foto cortesia do artista.



Fig 4. *Scale* (2015) by Olivia Webb. 5-channel sound performance for four powered speakers and live voice. Duration around 12 minutes. Documentation from performance at AUT University, July 2015. Photo courtesy of the artist.

Sung Family Portrait is a development of an earlier artwork *Scale*, 2015, which also examined diverse coexistence through sound. Manifesting as a 5-channel sound performance and installation, *Scale* explored musical scales from five different music traditions present in the congregation of a busy multicultural New Zealand church – a church that only sang Western music hymns. These musical scales included the Indian Bhairavi Rāga, the Indonesian Pelog Gamelan scale, the Chinese Qing Shang hexatonic scale, and the Korean p'yōngjo pentatonic scale. When sung together simultaneously, the dense cluster of notes demonstrates the complex relationships between the voices.

Em *Scale* e em *Sung Family Portrait* formas tradicionais de música são transformadas para expressar o que Don Ihde denomina uma “experiência polifônica”³². Ihde discute o “si mesmo” e “o outro” como uma “experiência polifônica” dividida em dois modos de ouvir; o modo “monofônico” onde o ouvinte é simplesmente o receptor do som, e “o modo imaginativo” o qual dá “significado existencial” aos sons que ouvimos³³. De fato, o som das vozes e as escalas em conjunto revelam a relação mais complicada do que qualquer versão idealizada do “si mesmo” e do “outro”. Este modo fenomenológico “imaginativo” de ouvir observa o “si mesmo” navegar em sua própria passagem (jornada) através da paisagem polifônica cultural deste momento.³⁴

Trabalhar com os participantes no *Projeto Vozes, Crânio Acústico* e no *Porta-Retrato Familiar Cantado* em curso envolve antecipar as necessidades do outro; aprender como endereçar questões apropriadas e desenvolver um projeto de arte flexível à demanda dos outros. Ouvir torna-se uma parte ativa e método de pesquisa de prática ética, operando como uma forma de observar por meio do processo de trabalho; a partir da observação social, política e dos hábitos culturais, até a comunicação com os outros quando desenvolve-se o conceito de uma obra para criar espaço e tempo por meio de projetos artísticos que encorajam os outros a falar.³⁵ Mas ouvir o discurso dos outros também envolve ouvir a nós mesmos; estar ciente e fazer uma auto reflexão sobre nossas próprias histórias, culturas e tradições.

In *Scale* and in *Sung Family Portrait* traditional forms of music are transformed to express what Don Ihde calls a “polyphony of experience”.⁷² Ihde discusses the ‘self’ and ‘other’ as a “polyphony of experience” found in two modes of listening; the “monophonic” mode where the listener is simply a receiver of sound, and “imaginative mode” which gives “existential signification” to the sounds we hear.⁷³ Indeed, the sound of the voices and scales together reveals a relationship far more complicated than any idealised versions of the ‘self’ and ‘other’. This phenomenological ‘imaginative mode’ of listening sees the ‘self’ navigate its own passage (journey) through the now polyphonic cultural landscape.⁷⁴

Working with participants in *Voices Project, Skull Acoustics* and the ongoing *Sung Family Portrait* project involves anticipating the needs of others; learning how to ask appropriate questions and developing an art project that can be flexible to others’ needs. Listening becomes an active part and method of ethical research practice, operating as a form of observation throughout the working process; from observing social, political and cultural habits, to communication with others when developing the concept of an artwork, to creating space and time within art projects that encourage others to speech.⁷⁵ But listening others to speech also involves listening to ourselves; being self-aware and self-reflexive with regard to

Isto parcialmente responde a questão colocada por Elizabeth Smyth, Gary Rolfe e Peter Larmer: “Então como estudantes de doutorado podem tornarem-se mais ativamente envolvidos no processo de pensamento reflexivo especificamente contextualizado que atrai suas próprias experiências práticas no centro do encontro educativo?”.³⁶ Em referência a *Verdade e Método* de Hans-Georg Gadamer de 1960, eles discutem pesquisa como um processo hermenêutico no qual qualquer tentativa de entender é um “ato de chegar a um entendimento; chegar a um acordo baseado no diálogo com a outra pessoa, por meio de um texto ou situação”.³⁷ Gadamer rejeitou como inalcançável qualquer objetivo de subjetividade, e ao invés disso sugeriu que o propósito é criado através de comunicação intersubjetiva. Influenciado por Gadamer—e por sua vez a ideia de Martin Heidegger quanto ao pensamento meditativo como “espera”, dando origem ao temperamento e perplexidade³⁸—Smyth, Rolfe & Larmer sugere que o objetivo de toda educação universitária deveria ser “associar a vida e o pensamento por meio da experiência de estupefação”.³⁹

Conclusão

Uma surpreendente questão sobre a prática enquanto pesquisa é a habilidade de evocar tensões ou problemas à respeito das abordagens teóricas e filosóficas. Estas são as formas em que a prática, em sua contingência atual de encontro com outras pessoas (visivelmente dentro e fora do projeto de pesquisa) desequilibra ou desafia nosso cuidadoso pensamento por meio de ambições. Uma tensão que existe nesses trabalhos performáticos (*Voices Project*, *Sung Family Portrait* and *Skull Acoustics*) é a tendência a negligência, na música e fôlego, para formas de unidade e harmonia. Um importante aspecto dessas obras é o reconhecimento do rosto, da voz e fôlego em toda a sua alteridade, bem como a troca recíproca que a mantém. Isto permanece como um problema signficante no curso do desenvolvimento de *Porta-retrato Familiar Cantado* para manter dissonância e ausência de harmonia visual e sonora presentes na obra.

Ouvir é aceitar o que não compreendemos e o que talvez *nunca* iremos compreender. Isso cria uma tensão nas práticas de performance social para considerar a “simultaneidade polimodal da relação ética face a face”.⁴⁰ Talvez o ‘sucesso’ desse tipo de projeto é mais sobre questões não respondidas, áreas adicionais a serem exploradas, ou simplesmente o reconhecimento em nós mesmos que sabemos muito pouco do próximo: perplexidade em polifonia.

our own histories, cultures and traditions. This partly responds to a question put forward by Elizabeth Smyth, Gary Rolfe and Peter Larmer: "How then can doctoral students become more actively involved in the process of contextually specific reflective thinking which draws their own practice experience into the heart of the educative encounters?".⁷⁶ With reference to Hans-Georg Gadamer's 1960 *Truth and Method*, they discuss research as a hermeneutic process where any attempt at understanding is an "act of *coming to an understanding*; arriving at an agreement on meaning through dialogue with another person, with a text or with a situation".⁷⁷ Gadamer rejected as unachievable any goals of objectivity, and instead suggested that meaning is created through intersubjective communication. Influenced by Gadamer—and in turn Martin Heidegger on the idea of meditative thinking as 'waitful', originating in mood and astonishment⁷⁸—Smyth, Rolfe & Larmer suggest that the aim of all university education should be "to bind together life and thought through the experience of astonishment".⁷⁹

Conclusion

One striking thing about practice as research is its ability to evoke tensions or problems with respect to theoretical or philosophical approaches. These are the ways in which practice, in its actual contingencies of encounter with other people (inside and outside the apparent research project) upset and challenge our carefully thought through ambitions. One tension that exists across these performance works (*Voices Project*, *Sung Family Portrait* and *Skull Acoustics*) is the tendency to default, in song and breath, to forms of unity and harmony. One important aspect of these artworks is the recognition of face, voice and breath in all its otherness as well as a reciprocal exchange that maintains alterity. It remains a significant problem in the ongoing development of the *Sung Family Portrait* to keep discords and a lack of harmony audibly and visibly present in the artwork.

To listen is to embrace that which we do not understand and that we may never understand. This creates a tension in social performance art practices to consider the "polymodal simultaneity of the face-to-face ethical relation".⁸⁰ Perhaps the 'success' of such projects is more unanswered questions, further areas to explore, or simply recognising in ourselves that we know very little of the other: astonishment in the polyphony.

- 1 Lisbeth Lipari, *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University press, 2014), 194.
- 2 *Ibid.*, 50.
- 3 *Ibid.*, 197-8.
- 4 *Ibid.*, 175-204
- 5 Richard Schechner, *Performance Theory* (London & New York: Routledge Classics, 2003. First edition published 1977), 206
- 6 See Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008).
- 7 Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (United States of America: Da Capo Press, 1993), 110.
- 8 *Ibid.*
- 9 Schechner, *Performance Theory*, 203.
- 10 Waerea, Layne. "Free social injunctions: Art interventions as agency in the production of socio-legal subjectivities not yet imagined or realised," PhD Thesis, AUT University, 2016: 151. <https://aut-researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/10641/WaereaL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- 11 Lipari, *Listening Thinking Being*, 196.
- 12 Emmanuel Levinas, *Proper Names*, trans. Michael B. Smith. (Stanford: Stanford University press, 1996), 19
- 13 Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 9. And Christopher Braddock, *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*, (London: Palgrave Macmillan, 2013), 17-18.
- 14 See also Amelia Jones, "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal*, 56(4) (1997): 11-18; where she expands on the idea of the presence of the self, performed through our encounter with documentation after the so-called effect.
- 15 Levinas, *Proper Names*, 6, 25
- 16 *Ibid.*, 6
- 17 *Ibid.*, 22
- 18 Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 133
- 19 *Ibid.*, 199-200.
- 20 *Ibid.*, 198.
- 21 *Ibid*
- 22 See Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, (U.S.A: Deep Listening Publications, 2005).
- 23 Oliveros, 2005; and Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 179
- 24 Frederick Steier, "Research and Reflexivity," in *Reflexivity and Methodology: An ecological constructionism*, ed. Frederick Steier (London: Sage, 1991).
- 25 *Ibid.*
- 26 Lipari, *Listening Thinking, Being*, 184.
- 27 *Ibid.*, 187.
- 28 *Ibid.*, 198
- 29 Self-identifying with more than one ethic or cultural background could mean, for example both Māori culture and New Zealand/Pākehā western culture, or as I-Kiribati and New Zealanders, or of Irish ancestry, etc. The combinations are endless and complex. It is important to understand that family/cultural identity is (also) understood through the Māori concept of whakapapa, which is not based on blood quantum or skin colour, but on ancestry, history and geneology. Furthermore, in Aotearoa NZ self-identification through whakapapa is an act of decolonisation. The idea that self-, family- and cultural-identity is deeply and historically complex is one of the main points of interest in this artwork.
- 30 For example, the role music plays in daily life or knowledge of the musical scale systems used, etc. For further reading about the role of music in daily life see Thomas Turino's 2008 book: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. And for further reading on music traditions in Aotearoa NZ see the work of ethnomusicologist Allan Thomas: *Music is where you find it: Music in the Town of Hawera, 1946 – An Historical Ethnography*, (2004). As well as *World music is where we found it: essays by and for Allan Thomas*, (2011)
- 31 Lipari, *Listening, Thinking, Being*
- 32 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2nd Ed.). (United States of America: State University of New York Press, Albany, 2007), 115
- 33 *Ibid.*, 117
- 34 Ihde, *Listening and Voice*.
- 35 Lipari, *Listening, Thinking, Being*
- 36 Elizabeth Smyth, Gary Rolfe and Peter Larmer, "Learning to Think in the Corporate University: Developing a Doctorate for Practice," in *International Perspectives on Designing Professional Practice Doctorates: Applying the Critical Friends Approach to the EdD end Beyond*, ed. Valerie A. Storey (London: Palgrave MacMillan, 2016), 104.
- 37 *Ibid.*, 105.
- 38 *Ibid.*, 106-7.
- 39 *Ibid.*, 107
- 40 Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 196.

- 41 Lisbeth Lipari, *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University press, 2014), 194.
- 42 *Ibid.*, 50.
- 43 *Ibid.*, 197-8.
- 44 *Ibid.*, 175-204.
- 45 Richard Schechner, *Performance Theory* (London & New York: Routledge Classics, 2003. First edition published 1977), 206.
- 46 See Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008).
- 47 Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (United States of America: Da Capo Press, 1993), 110.
- 48 *Ibid.*
- 49 Schechner, *Performance Theory*, 203.
- 50 Waerea, Layne. "Free social injunctions: Art interventions as agency in the production of socio-legal subjectivities not yet imagined or realised," PhD Thesis, AUT University, 2016: 151. <https://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/10641/WaereaL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- 51 Lipari, *Listening Thinking Being*, 196.
- 52 Emmanuel Levinas, *Proper Names*, trans. Michael B. Smith. (Stanford: Stanford University press, 1996), 19.
- 53 Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 9. And Christopher Braddock, *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*, (London: Palgrave Macmillan, 2013), 17-18.
- 54 See also Amelia Jones, "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal*, 56(4) (1997): 11-18; where she expands on the idea of the presence of the self, performed through our encounter with documentation after the so-called effect.
- 55 Levinas, *Proper Names*, 6, 25.
- 56 *Ibid.*, 6.
- 57 *Ibid.*, 22.
- 58 Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 133.
- 59 *Ibid.*, 199-200.
- 60 *Ibid.*, 198.
- 61 *Ibid.*
- 62 See Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, (U.S.A: Deep Listening Publications, 2005).
- 63 Oliveros, 2005; and Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 179.
- 64 Frederick Steier, "Research and Reflexivity," in *Reflexivity and Methodology: An ecological constructionism*, ed. Frederick Steier (London: Sage, 1991).
- 65 *Ibid.*
- 66 Lipari, *Listening Thinking, Being*, 184.
- 67 *Ibid.*, 187.
- 68 *Ibid.*, 198.
- 69 Self-identifying with more than one ethic or cultural background could mean, for example both Māori culture and New Zealand/Pākehā western culture, or as I-Kiribati and New Zealanders, or of Irish ancestry, etc. The combinations are endless and complex. It is important to understand that family/cultural identity is (also) understood through the Māori concept of whakapapa, which is not based on blood quantum or skin colour, but on ancestry, history and geneology. Furthermore, in Aotearoa NZ self-identification through whakapapa is an act of decolonisation. The idea that self-, family- and cultural-identity is deeply and historically complex is one of the main points of interest in this artwork.
- 70 For example, the role music plays in daily life or knowledge of the musical scale systems used, etc. For further reading about the role of music in daily life see Thomas Turino's 2008 book: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. And for further reading on music traditions in Aotearoa NZ see the work of ethnomusicologist Allan Thomas: *Music is where you find it: Music in the Town of Hawera, 1946 – An Historical Ethnography*, (2004). As well as *World music is where we found it: essays by and for Allan Thomas*, (2011).
- 71 Lipari, *Listening, Thinking, Being*.
- 72 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2nd Ed.). (United States of America: State University of New York Press, Albany, 2007), 115.
- 73 *Ibid.*, 117.
- 74 Ihde, *Listening and Voice*.
- 75 Lipari, *Listening, Thinking, Being*.
- 76 Elizabeth Smyth, Gary Rolfe and Peter Larmer, "Learning to Think in the Corporate University: Developing a Doctorate for Practice," in *International Perspectives on Designing Professional Practice Doctorates: Applying the Critical Friends Approach to the EdD and Beyond*, ed. Valerie A. Storey (London: Palgrave MacMillan, 2016), 104.
- 77 *Ibid.*, 105.
- 78 *Ibid.*, 106-7.
- 79 *Ibid.*, 107.
- 80 Lipari, *Listening, Thinking, Being*, 196.

Referências

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. United States of America: Da Capo Press, 1993.
- Braddock, Christopher. *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound (2nd Ed.)*. United States of America: State University of New York Press, Albany, 2007.
- Jones, Amelia. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art Journal*, 56(4) (1997): 11-18.
- Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Proper Names*. Translated by Michael B. Smith. Stanford: Stanford University press, 1996.
- Lipari, Lisbeth. *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University press, 2014.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. U.S.A: Deep Listening Publications, 2005.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London & New York: Routledge Classics, 2003. First edition published 1977.
- Smyth, Elizabeth, Gary Rolfe and Peter Larmer. "Learning to Think in the Corporate University: Developing a Doctorate for Practice." In *International Perspectives on Designing Professional Practice Doctorates: Applying the Critical Friends Approach to the EdD end Beyond*, edited by Valerie A. Storey, 99-113. London: Palgrave MacMillan, 2016.
- Steier, Frederick. "Research and Reflexivity." In *Reflexivity and Methodology: An ecological constructionism*, edited by Frederick Steier, 163-185. London: Sage, 1991.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.
- Waerea, Layne. "Free social injunctions: Art interventions as agency in the production of socio-legal subjectivities not yet imagined or realised." PhD Thesis, AUT University, 2016. <https://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/10641/WaereaL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

References

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. United States of America: Da Capo Press, 1993.
- Braddock, Christopher. *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound (2nd Ed.)*. United States of America: State University of New York Press, Albany, 2007.
- Jones, Amelia. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art Journal*, 56(4) (1997): 11-18.
- Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Proper Names*. Translated by Michael B. Smith. Stanford: Stanford University press, 1996.
- Lipari, Lisbeth. *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University press, 2014.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. U.S.A: Deep Listening Publications, 2005.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London & New York: Routledge Classics, 2003. First edition published 1977.
- Smyth, Elizabeth, Gary Rolfe and Peter Larmer. "Learning to Think in the Corporate University: Developing a Doctorate for Practice." In *International Perspectives on Designing Professional Practice Doctorates: Applying the Critical Friends Approach to the EdD end Beyond*, edited by Valerie A. Storey, 99-113. London: Palgrave MacMillan, 2016.
- Steier, Frederick. "Research and Reflexivity." In *Reflexivity and Methodology: An ecological constructionism*, edited by Frederick Steier, 163-185. London: Sage, 1991.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.
- Waerea, Layne. "Free social injunctions: Art interventions as agency in the production of socio-legal subjectivities not yet imagined or realised." PhD Thesis, AUT University, 2016. <https://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/10641/WaereaL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018